



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS**  
**PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM**  
**CULTURA E SOCIEDADE**

***A PROTEÇÃO AUTORAL DAS MÚSICAS E O ACESSO À CULTURA:  
UM PANORAMA DA NOVA LEGISLAÇÃO BRASILEIRA E A REFORMULAÇÃO DO  
ECAD***

**EDUARDO JOSÉ DOS SANTOS DE FERREIRA GOMES**

**Orientador: Prof. Dr. MESSIAS GUIMARÃES BANDEIRA**

**SALVADOR, 2014**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS  
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
CULTURA E SOCIEDADE**

***A PROTEÇÃO AUTORAL DAS MÚSICAS E O ACESSO À CULTURA:  
UM PANORAMA DA NOVA LEGISLAÇÃO BRASILEIRA E A REFORMULAÇÃO DO  
ECAD***

**EDUARDO JOSÉ DOS SANTOS DE FERREIRA GOMES**

**Orientador: Prof. Dr. MESSIAS GUIMARÃES BANDEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

**SALVADOR  
2014**

Sistema de Bibliotecas – UFBA

Gomes, Eduardo José dos Santos de Ferreira

A proteção autoral das músicas e o acesso à cultura: um panorama da nova legislação Brasileira e a reformulação do ECAD. - 2014.  
115 f.

Orientador: Orientador: Prof. Dr. Messias Guimarães Bandeira

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências

1. Direitos autorais - legislação. 2. Direitos autorais – música. 3. Direitos da propriedade intelectual. I. Bandeira, Messias Guimarães. II. Universidade Federal da Bahia. III. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências. IV. Título.

CDD – 346.0482

CDU – 347.78



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
CULTURA & SOCIEDADE

**EDUARDO JOSÉ DOS SANTOS DE FERREIRA GOMES**  
**A PROTEÇÃO AUTORAL DAS MÚSICAS E O ACESSO À**  
**CULTURA: UM PANORAMA DA NOVA LEGISLAÇÃO BRASILEIRA E**  
**A REFORMULAÇÃO DO ECAD**

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Cultura e Sociedade, na Linha de Pesquisa **Cultura e Desenvolvimento** em 10 de março de 2014, foi aprovada pela comissão formada pelos professores:

**Prof. Dr. Messias Guimarães Bandeira**

**Prof.ª Dr.ª Tatiana Rodrigues Lima**

**Prof. Dr. Paulo Miguez**

À Zenaide, meu olhar de mundo, que me concebeu e me dá amor de  
forma infinita;  
A Duarte, senhor do tempo - faz chover e traz o sol, que me mostra  
sempre o melhor caminho.

## **Agradecimentos**

Aos meus pais, que sempre me motivaram e plantaram em mim a semente do amor ao próximo, do respeito às diversidades culturais e de nunca me deixar abater com as dificuldades da vida.

Aos meus familiares, pelo apoio e, em especial, à Tia Zélia.

Ao mestre e amigo Paulo Miguez, que me incentivou e sugeriu o Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, ambiente acadêmico em que me realizei como pesquisador.

À Universidade Federal da Bahia, que me acompanha desde os 17 anos, quando fui aprovado no vestibular do meu primeiro curso, engenharia elétrica, em dezembro de 2000.

Ao grupo de pesquisa Audiosfera – Música, Tecnologia e Cultura, que me propiciou excelentes debates.

À Tatiana Lima, por todo seu amor pela música.

Aos meus amigos que, carinhosamente, entenderam a minha ausência e, em especial, Lucas Reis, que sempre me encorajou.

A Messias Bandeira, meu orientador, que construiu comigo este trabalho e, elegantemente, me deixou convicto, com seu exemplo de dedicação e dignidade, da beleza do ofício de ensinar.

“Eu el-rei faço saber aos que este alvará virem que eu hei por bem e me praz dar licença a Luiz de Camões para que possa fazer imprimir, nesta cidade de Lisboa, uma obra em oitava rima chamada Os Lusíadas, que contém dez cantos perfeitos, na qual por ordem poética em versos se declaram os principais feitos dos portugueses nas partes da Índia depois que se descobriu a navegação para elas por mandado de el-rei D. Manuel, meu visavô, que santa glória haja, e isto com privilégio para que em tempo de dez annos, que se começarão do dia que se a dita obra acabar de imprimir em diante, se não possa imprimir nem vender em meus reinos e senhorios nem trazer a eles de fora, nem levar às ditas partes da Índia para se vender sem licença do dito Luiz de Camões ou da pessoa que para isso seu poder tiver, sob pena de quem o contrário fizer pagar cinquenta cruzados e perder os volumes que imprimir, ou vender, a metade para o dito Luiz de Camões, e a outra metade para quem os acusar. E antes de se a dita obra vender lhe será posto o preço na meza do despacho dos meus Desembargadores do paço, o qual se declarará e porá impresso na primeira folha da dita obra para ser a todos notorio, e antes de se imprimir será vista e examinada na meza do conselho geral do santo officio da Inquisição, para com sua licença se haver de imprimir, e se o dito Luiz de Camões tiver acrescentados mais alguns cantos, também se imprimirão havendo para isso licença do santo officio, como acima é dito. E este meu alvará se imprimirá outrosim no princípio da dita obra, o qual hei por bem que valha e tenha força e vigor, como se fosse carta feita em meu nome, por mim assinada, e passada por minha Chancelaria, sem embargo da ordenação do segundo livro, titulo XX, que diz que as cousas cujo efeito houver de durar mais que um anno, passem por cartas, e passando por alvarás não valham.”

Gaspar de Seixas o fiz em Lisboa a 24 dias do mês de Setembro de MDLXXI.

## RESUMO

O objetivo desta dissertação é fazer uma avaliação global do sistema de direitos autorais de execução pública das músicas, no Brasil, e do mecanismo de gestão coletiva desses direitos, através do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD). Para isso são analisados os principais acordos internacionais sobre propriedade intelectual e os conceitos de Propriedade Intelectual e de Direitos Autorais. Também foi estabelecido um breve paralelo entre o Direito Autoral e o *Copyright* analisando as duas dimensões de proteção do sistema adotado pelo Brasil: patrimonial (exploração econômica) e moral (direito de paternidade, de manter a integridade da obra, entre outros).

O ECAD foi submetido, no ano de 2011, à Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) para investigar supostas irregularidades, tais como, o abuso da ordem econômica e prática de cartel no arbitramento de valores de direito autoral e conexos, o modelo de gestão coletiva centralizada de direitos autorais de execução pública no Brasil, a necessidade de aprimoramento da Lei 9.610/98, além de fraudes na arrecadação e distribuição de recursos oriundos do direito autoral. A CPI resultou na promulgação da Lei n.º 12.853/13. Este trabalho resulta, portanto, em um breve histórico crítico do direito autoral brasileiro focado na CPI do ECAD e nas mudanças trazidas pela nova lei, como por exemplo, a criação de um órgão público de supervisão da gestão coletiva.

**Palavras-chave:** ECAD, Lei 9.610/98, Lei 12.853/13, Propriedade Intelectual, Direito Autoral da Música, Execução Pública de Música, Acesso à Cultura.



## ABSTRACT

The objective of this research is to make an overall assessment of authors' rights of public music playing in Brazil and the collective administration of such rights through the Central Bureau of Collection and Distribution (ECAD). Major international agreements on intellectual property and concepts of Intellectual Property and Authors' Rights are analyzed. A brief parallel between Authors' Rights and Copyright will also be established by analyzing the two-dimensional protection system adopted in Brazil: the patrimonial (economic exploitation) and moral (right of paternity, to maintain the integrity of the work, among others). ECAD was submitted in 2011 to a Parliamentary Commission of Inquiry (CPI) to investigate alleged irregularities, such as: abuse of economic order and cartel behavior in arbitration values of authors' rights and related rights; the model of centralized collective management of authors' rights of public performance in Brazil; the need to improve Law 9.610/98; and fraud in the collection and distribution of funds coming from authors' rights. Such CPI resulted in the enactment of Law 12.853/13. This work presents a brief critical history of Brazilian authors' rights, focusing on the ECAD CPI and the changes brought by this new law, such as the creation of a public oversight body of collective management.

**Keywords :** ECAD, Law 9.610/98, Law 12.853/13, Intellectual Property, Authors' rights, Cultural Law, Music Copyright Law, Public Music Playing, Access to Culture.

## SUMÁRIO

1. <b>Apresentação</b> .....	11
2. <b>A propriedade intelectual</b> .....	15
2.1 Os principais acordos internacionais .....	21
2.2 O acordo da nova ordem mundial .....	26
2.3 Os direitos autorais .....	34
3. <b>O viés público da música</b> .....	48
4. <b>O Escritório Central de Arrecadação e Distribuição</b> .....	62
4.1 O Surgimento do ECAD .....	66
4.2 A arrecadação e a distribuição dos direitos relativos à execução pública das obras musicais: dois dos grandes problemas do ECAD .....	77
4.3 Uma nova legislação para a gestão de direitos autorais .....	87
5. <b>Considerações finais</b> .....	104
<b>Referências bibliográficas</b> .....	107

## LISTA DE FIGURAS

**Figura 1.** O organograma possível de uma cadeia de radiotelevisão conforme a doutrina sociocultural.

**Figura 2.** Curva da execução pública de obras musicais e fonogramas em território nacional, disponibilizado no relatório da UBC de 2011, em milhões de reais.

**Figura 3.** Artistas do “GAP” e “Procure Saber” reunidos com a Ministra da Cultura Marta Suplicy.

**Figura 4.** Artistas do “GAP” e “Procure Saber” reunidos com a Presidente Dilma Rousseff.

**Figura 5.** Grupo de artistas contra o PLS 129/12, com exceção do Cantor Jair Rodrigues.

**NOTA**

Considerando a tradição dos textos jurídicos, optamos pela citação ampliada dos excertos no corpo do texto, no sentido de conferir maior acuidade à interpretação dos mesmos.

## 1. APRESENTAÇÃO

Os direitos autorais devem ser protegidos em sintonia com os direitos culturais, sobretudo, o direito de acesso à cultura. Não há direito sem limitação e, no caso das obras do espírito, como por exemplo, as músicas, a limitação seria sua função social.

O Direito Autoral pode ser entendido como um impulsionador para a produção e divulgação dos bens culturais, pois através dos textos literários e científicos, das músicas, das poesias, das pinturas, das fotografias, dos filmes, dos teatros são contados, mostrados, imaginados, pensados, discutidos e ensaiados formas e jeitos das gentes. Não se consegue entender o direito autoral sem enquadrá-lo no contexto maior, aquele onde circulam e são produzidos os bens que tal direito protege.

O meu interesse em pesquisar o tema dos direitos autorais, o acesso à cultura, as políticas culturais, os estudos culturais, a cultura e o desenvolvimento surgiu quando comecei a trabalhar com produção cultural em 2004. Tive a oportunidade de realizar diversos eventos, dentre eles, *shows* com os cantores: Caetano Veloso, Maria Bethânia, Ana Carolina, Alcione e Joanna. Neste período pleiteei diversos patrocínios públicos em editais do Ministério da Cultura e fiquei muito próximo de temas como políticas culturais, a lei de direitos autorais e a lei *Rouanet*.

Paralelo ao trabalho de gestor cultural também me graduei em Direito e, logo em seguida, fiz uma especialização em Direito da Propriedade Intelectual na Pontifícia Universidade Católica no Rio de Janeiro (PUC/RJ). Nesta especialização desenvolvi trabalhos que me aproximaram do campo acadêmico das políticas culturais, dos estudos culturais, dos direitos autorais e, em especial, desenvolvi um estudo minucioso sobre a proposta do Ministério da Cultura sobre a criação de um anteprojeto para a alteração da Lei de Direitos Autorais.

Atualmente faço a gestão de carreira de uma das cantoras finalistas do *The Voice Brasil*, programa televisivo da Rede Globo, Ludmillah Anjos. Neste trabalho atuo na área de gestão cultural com a realização de constantes *shows* artísticos que envolve, desde a contratação do *show* pelo cliente - a área de gestão jurídica onde me relaciono com frequência com o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) para controle dos direitos autorais de execução pública das obras da artista - até o contato com grandes editoras e gravadoras para o controle dos direitos autorais de Ludmillah e dos artistas cujas obras

musicais também gravamos, seja através de contratos de sessão, seja através de licença de direitos autorais.

Assim, com o intuito de fazer uma avaliação global do sistema de direitos autorais de execução pública musical, bem como o mecanismo de gestão coletiva, resgatamos, no segundo capítulo, de forma simplificada, os conceitos de Propriedade Intelectual, as diferenças entre Propriedade Industrial, Direitos Autorais e Conexos e outros direitos sobre bens intelectuais. Demonstraremos o quão internacionalizado é esse ramo do direito, sobretudo, sua importância como instrumento de promoção das comunicações entre culturas, de difusão do conhecimento e de desenvolvimento tecnológico, fatores determinantes para o crescimento econômico do país. Trataremos do porquê se falar em propriedade com o intuito de verificar se a ideia de que a propriedade intelectual presume-se plena, exclusiva e natural é verdadeira.

Ainda, no segundo capítulo, serão abordados os principais acordos internacionais da Propriedade Intelectual com destaque para a Convenção da União de Paris para a Proteção da Propriedade Industrial (CUP), de 1883; a Convenção da União de Berna (CUB), que trata dos Direitos Autorais, de 1886, e o Acordo Sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio, ou Acordo TRIPs (*Trade Related Aspects of Intellectual Property Rights*), como é mais conhecido, de 1994. Trataremos da questão do período pós-guerra, da globalização e dos seus efeitos, sobretudo, de como a música, a arte, o cinema, o rádio, a televisão, as revistas, os jornais e os bens simbólicos em geral, produzidos em massa, foram transformados em mercadoria e concebidos como produto. Com isso, busca-se constatar que a nova ordem provocou drásticas mudanças no mundo resultando na regulamentação do comércio internacional, onde se inclui o comércio dos bens simbólicos.

Na segunda parte deste capítulo será tratado, especificamente, os direitos autorais e seus conceitos, a fim de evidenciar que a seara patrimonial é uma proteção muito mais direcionada ao investimento do que à criação intelectual. Também será estabelecido um breve paralelo entre o Direito Autoral e o *Copyright* analisando as duas dimensões de proteção do sistema adotado pelo Brasil: a patrimonial (exploração econômica) e a moral (direito de paternidade, de manter a integridade da obra, entre outros).

Serão tratadas as divergências doutrinárias quanto ao direito moral do autor, como por exemplo, o entendimento de que a tutela dos direitos morais é “estranha à Propriedade Intelectual”, pois é ontologicamente distinta, e, de forma contrária, que a obra protegida por Direito Autoral é um reflexo da personalidade de seu autor, ou seja, “uma emanção de sua própria dignidade como pessoa humana”, e, assim, o direito moral é a pluralidade de

prerrogativas extrapatrimoniais que protegem a obra intelectual e também a personalidade do autor. Por fim, analisaremos as limitações aos direitos autorais.

O terceiro capítulo foi destinado à análise do viés público da música principalmente por ser um bem cultural. Busca-se, numa ótica culturalista, indagar se um bem cultural pode ser objeto de uma legislação restritiva que, *a priori*, o configura como bem privado em uma lógica de propriedade.

No quarto capítulo trataremos, exclusivamente, do sistema de gestão coletiva e do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição – o ECAD. Serão discutidos os direitos autorais das músicas, o cenário do setor cultural brasileiro relativo às políticas públicas culturais, a criação do Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA) e do ECAD, a criação do Ministério da Cultura - no governo de José Sarney - a sua extinção no governo de Fernando Collor e sua recriação no governo de Itamar Franco, e o nascimento da Lei de Direitos Autorais, a Lei n.º 9.610/98. Também, no quarto capítulo abordaremos, de forma breve, o funcionamento do ECAD, suas atribuições e sua composição, atualmente com dez associações de direitos autorais sendo seis efetivas e quatro administradas.

Finalizaremos o quarto capítulo discutindo aspectos recorrentes do ECAD com destaque para dois dos mais polêmicos: a arrecadação e a distribuição 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. Abordaremos questões sobre a Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) criada para investigar supostas irregularidades do ECAD, tais como, o abuso da ordem econômica e prática de cartel no arbitramento de valores de direito autoral e conexos, o modelo de gestão coletiva centralizada de direitos autorais de execução pública no Brasil, a necessidade de aprimoramento da Lei 9.610/98, além de fraudes na arrecadação e distribuição de recursos oriundos do direito autoral.

Por fim, será investigado se um escritório central de arrecadação e distribuição pode ser a melhor opção de gestão atuando como órgão exclusivo que detém monopólio, de fato, sobre a arrecadação e a distribuição de direitos autorais sobre a execução pública de obras musicais. Buscamos, assim, possíveis sugestões para a efetiva proteção dos autores como alternativa ao sistema vigente.

A situação-problema, objeto deste trabalho, é a discussão dos direitos autorais de execução pública da música, o sistema de gestão coletiva e a ocorrência, em tese, de atos

abusivos pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição – ECAD - na arrecadação e distribuição da retribuição autoral, e, conseqüentemente, do bloqueio ao acesso à cultura, resultante dos “excessos” da Lei de Direitos Autorais. Como este trabalho não se destina, exclusivamente, para o público da área do direito optamos por escolher uma linguagem não jurídica, além de fornecer um suporte teórico mínimo relacionado ao direito da propriedade intelectual, com explicações detalhadas, sempre que possível, como forma de auxiliar o leitor para a compreensão dos tópicos, mas sem a pretensão de esgotar os temas analisados.

O encaminhamento metodológico adotado foi o método dedutivo-dialético/dialógico. Partiu-se do tema mais geral para o mais específico, pois, tendo em vista a complexidade do problema e suas contradições houve a necessidade de interpretar a realidade considerando-a inserida em um contexto social, político, econômico e de interesses diversos e antagônicos, utilizando-se, assim, diálogos entre autores de diferentes áreas.

Quanto à natureza, trata-se de uma pesquisa básica, com o objetivo de agregar conhecimento para o avanço da ciência, a fim de fundamentar um determinado ponto de vista, porém, sem o compromisso de propor uma solução para um problema técnico específico. Quanto à forma de abordagem, trata-se de uma pesquisa qualitativa, preocupada em traduzir e atribuir significado às condutas dos atores que compõem o universo da produção da música, mas também em quantificar as opiniões e informações.

Do ponto de vista de seus objetivos gerais, trata-se de uma pesquisa exploratória, cuja intenção foi tão somente explicitar o conflito entre o Direito Privado (Direitos Autorais) e o Direito Público (Direito ao acesso à cultura). Quanto aos procedimentos técnicos, enfim, trata-se de uma pesquisa bibliográfica elaborada a partir de livros, revistas, artigos e filmes.



## 2. A PROPRIEDADE INTELECTUAL

A Propriedade Intelectual é um ramo do Direito que engloba a Propriedade Industrial, os Direitos Autorais e Conexos, e outros direitos sobre bens imateriais. É o conjunto de normas de valores patrimoniais, ou seja, não naturais, que, por consequência, protege as criações do intelecto, mas que, antes disto, nasce para premiar o espírito humano produtivo<sup>1</sup>.

Há, na doutrina, diversas definições de Propriedade Intelectual, mas aqui será adotada a da Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI)<sup>2</sup>. De acordo com a OMPI, Propriedade Intelectual abrange a soma dos direitos relativos às obras literárias, artísticas e científicas, às interpretações dos artistas intérpretes e às execuções dos artistas executantes, aos fonogramas e às emissões de radiodifusão, às invenções em todos os domínios da atividade humana, às descobertas científicas, aos desenhos e modelos industriais, às marcas industriais, comerciais e de serviço, bem como às firmas comerciais e denominações comerciais, à proteção contra a concorrência desleal e todos os outros direitos inerentes à atividade intelectual nos domínios industrial, científico e artístico. Pelo caráter muito internacionalizado no capítulo do Direito, a Propriedade Intelectual é um importante instrumento de promoção das comunicações entre culturas, de difusão do conhecimento e de desenvolvimento tecnológico; fatores determinantes para o crescimento econômico do país.

Com o Decreto Presidencial de 21 de agosto de 2001, foi criado, no âmbito da Câmara de Comércio Exterior – CAMEX (órgão de Conselho do Governo que assessora diretamente a Presidência da República), o Grupo Interministerial de Propriedade Intelectual – GIPI. Apesar de ter sua criação datada do ano de 2001, as origens do grupo são de meados da década de 1980, com uma turma formada para assessorar o governo na Rodada do Uruguai, conforme veremos adiante, resultando no Acordo TRIPs (*Trade Related Aspects of Intellectual Property*

---

1

“A proteção da propriedade intelectual nasce como uma forma de premiar o espírito humano produtivo, e, em contrapartida, exige-se a divulgação de tais tecnologias – antes secretas – para, ao fim do privilégio, todos poderem dele gozar.” in BARBOSA, Pedro Marcos Nunes. A usucapião nos privilégios de invenção: a apropriabilidade originária pelo uso reiterado. Dissertação (mestrado). Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Direito, 2011, p.31.

2

A Organização Mundial da Propriedade Intelectual (em inglês, World Intellectual Property Organization - WIPO), foi criada em 14 de julho de 1967, pela Convenção de Estocolmo, como uma das dezesseis instituições no âmbito do Sistema das Nações Unidas, para administrar acordos e tratados multilaterais como a Convenção de Paris para a Proteção da Propriedade Industrial, de 1883, e a Convenção de Berna, de 1886, esta, abrangendo a proteção das obras literárias e artísticas. O Brasil aderiu à Convenção de Estocolmo em 1975 (Decreto n.º 75.541/75), sendo um dos 135 atuais Estados-membros.

*Rights*) ou ADPIC (Acordo Sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio).

A atribuição do GIPI, conforme art. 1º do decreto que o instituiu, é propor a ação governamental no sentido de conciliar as políticas interna e externa visando o comércio exterior de bens e serviços relativos à Propriedade Intelectual.

Art. 1º - Fica criado, no âmbito da CAMEX – Câmara de Comércio Exterior, o Grupo Interministerial de Propriedade Intelectual – GIPI, com a atribuição de propor a ação governamental no sentido de conciliar as políticas interna e externa visando o comércio exterior de bens e serviços relativos a propriedade intelectual e, especialmente:

I - aportar subsídios para a definição de diretrizes da política de propriedade intelectual;

II - propor o planejamento da ação coordenada dos órgãos responsáveis pela implementação dessa política;

III - manifestar-se previamente sobre as normas e a legislação de propriedade intelectual e temas correlatos;

IV - indicar os parâmetros técnicos para as negociações bilaterais e multilaterais em matéria de propriedade intelectual;

V - aportar subsídios em matéria de propriedade intelectual para a formulação e implementação de outras políticas governamentais;

VI - promover a coordenação interministerial nos assuntos que serão tratados pelo GIPI;

VII - realizar consultas junto ao setor privado em matéria de propriedade intelectual;

VIII - instruir e reportar matérias relativas à propriedade intelectual.

A relação dos resultados do grupo é bem extensa, como por exemplo, a adequação da legislação nacional aos acordos internacionais, como a Lei de Direitos Autorais (Lei n.º 9.610/98), a Lei da Propriedade Industrial (Lei n.º 9.279/96), a Lei de Cultivares (Lei n.º 9.456/97), a Lei de Programas de Computador (Lei n.º 9.609/98), dentre outros. Aqui é necessário destacar:

1. Lei n.º 9.279, de 14 de maio de 1996, que regula direitos e obrigações relativos à propriedade industrial - Lei da Propriedade Industrial (alterado pela Lei n.º 10.196, de 14 de fevereiro de 2001, que altera e acresce dispositivos à Lei n.º 9.279, de 14 de maio de 1996, que regula direitos e obrigações relativos à propriedade industrial, e dá outras providências).

2. Decreto n.º 2.553, de 16 de abril de 1998, que regulamenta os arts. 75 e 88 a 93 da Lei n.º 9.279, de 14 de maio de 1996, que regula direitos e obrigações relativos à propriedade industrial.

3. Decreto n.º 3.201, de 6 de outubro de 1999, que dispõe sobre a concessão, de ofício, de licença compulsória nos casos de emergência nacional e de interesse público de que trata o art. 71 da Lei n.º 9.279, de 14 de maio de 1996 (com alterações do Decreto n.º 4.830, de 4 de setembro de 2003, que dá nova redação aos arts. 1º, 2º, 5º, 9º e 10º do Decreto n.º 3.201, de 6 de outubro de 1999, que dispõe sobre a concessão, de ofício, de licença compulsória nos casos de emergência nacional e de interesse público de que trata o art. 71 da Lei n.º 9.279, de 14 de maio de 1996).

4. Lei n.º 9.456, de 25 de abril de 1997, que institui a Lei de Proteção de Cultivares e dá outras providências (Lei de Cultivares).

5. Decreto n.º 2.366, de 5 de novembro de 1997, que regulamenta a Lei n.º 9.456, de 25 de abril de 1997, que institui a Proteção de Cultivares, dispõe sobre o Serviço Nacional de Proteção de Cultivares – SNPC, e dá outras providências.

6. Lei n.º 9.609, de 19 de fevereiro de 1998, que dispõe sobre a proteção de propriedade intelectual de programa de computador, sua comercialização no País, e dá outras providências (Lei de Programas de Computador).
7. Decreto n.º 2.556, de 20 de abril de 1998, que regulamenta o registro previsto no art. 3º da Lei n.º 9.609, de 19 de fevereiro de 1998, que dispõe sobre a proteção da propriedade intelectual de programa de computador, sua comercialização no País, e dá outras providências.
8. Lei n.º 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, que altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências (Lei de Direitos Autorais). Decreto n.º 2.894, de 22 de dezembro de 1998, que regulamenta a emissão e o fornecimento de selo ou sinal de identificação dos fonogramas e das obras audiovisuais, previstos no art. 113 da Lei n.º 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, que altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais, e dá outras providências (revogado pelo Decreto n.º 4.533, de 19 de dezembro de 2002, que regulamenta o art. 113 da Lei n.º 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, no que se refere a fonogramas, e dá outras providências).
9. Decreto n.º 4.062, de 21 de dezembro de 2001, que define as expressões “cachaça”, “Brasil” e “cachaça do Brasil” como indicações geográficas e dá outras providências.
10. Lei n.º 10.603, de 17 de dezembro de 2002, que dispõe sobre a proteção de informação não divulgada submetida para aprovação da comercialização de produtos e dá outras providências (Lei de Informações Não-Divulgadas).
11. Lei n.º 10.695, de 1º de julho de 2003, que altera e acresce parágrafo ao art. 184 e dá nova redação ao art. 186 do Decreto-Lei n.º 2.848, de 7 de dezembro de 1940 – Código Penal, alterado pelas Leis n.ºs 6.895, de 17 de dezembro de 1980, e 8.635, de 16 de março de 1993, revoga o art. 185 do Decreto -Lei n.º 2.848, de 1940, e acrescenta dispositivos ao Decreto-Lei n.º 3.689, de 3 de outubro de 1941 – Código de Processo Penal.
12. Capítulo III da Lei n.º 11.484, de 31 de maio de 2007, que dispõe sobre os incentivos às indústrias de equipamentos para TV Digital e de componentes eletrônicos semicondutores e sobre a proteção à propriedade intelectual das topografias de circuitos integrados, instituindo o Programa de Apoio ao Desenvolvimento Tecnológico da Indústria de Semicondutores - PADIS e o Programa de Apoio ao Desenvolvimento Tecnológico da Indústria de Equipamentos para a TV Digital - PATVD; altera a Lei n.º 8.666, de 21 de junho de 1993; e revoga o art. 26 da Lei n.º 11.196, de 21 de novembro de 2005.

Assim, são diversas as formas de Propriedade Intelectual e cada espécie tem a sua determinada proteção. A Lei da Propriedade Industrial (Lei n.º 9.279/96), em seu art. 2º, traz o rol de alguns objetos da Propriedade Industrial, por sua vez, espécie de Propriedade Intelectual, tais como: Patentes de Invenção, Patentes de Modelo de Utilidade, Desenhos Industriais, Marcas, Indicações Geográficas, bem como a repressão à concorrência desleal. De modo que,

Art. 2º A proteção dos direitos relativos à propriedade industrial, considerado o seu interesse social e o desenvolvimento tecnológico e econômico do País, efetua-se mediante:

- I - concessão de patentes de invenção e de modelo de utilidade;
- II - concessão de registro de desenho industrial;
- III - concessão de registro de marca;
- IV - repressão às falsas indicações geográficas; e
- V - repressão à concorrência desleal.

Há outros objetos de Propriedade Industrial não contemplados pela citada Lei e que são tratados por legislações específicas, bem como outras espécies de Propriedade Intelectual.

São exemplos: direitos autorais (Lei 9.610/98), programa de computador (Lei 9.609/98), o nome de empresa ou nome comercial (de responsabilidade das Juntas Comerciais e dos Registros Civis de Pessoas Jurídicas), topografia de semicondutores (Lei 11.484/07), cultivares (Lei 9.456/97) e os dados confidenciais apresentados às autoridades para autorização de comercialização de agrotóxicos e outros produtos (Lei 10.603/02). O esperado é que tenhamos, além desses exemplos, mais objetos de Propriedade Intelectual.

Destarte, após esta breve introdução sobre a Propriedade Intelectual, é importante que seja esclarecido o porquê de se falar em propriedade. Em verdade, este termo não é o mais apropriado, pois há a alusão com a propriedade material (bem imóvel ou bem móvel material), sobretudo, quando se confronta o art. 1.228 com os seguintes do código civil. Assim,

Art. 1.228. O proprietário tem a faculdade de usar, gozar e dispor da coisa, e o direito de reavê-la do poder de quem quer que injustamente a possua ou detenha.

§ 1º O direito de propriedade deve ser exercido em consonância com as suas finalidades econômicas e sociais e de modo que sejam preservados, de conformidade com o estabelecido em lei especial, a flora, a fauna, as belezas naturais, o equilíbrio ecológico e o patrimônio histórico e artístico, bem como evitada a poluição do ar e das águas.

§ 2º São defesos os atos que não trazem ao proprietário qualquer comodidade, ou utilidade, e sejam animados pela intenção de prejudicar outrem.

§ 3º O proprietário pode ser privado da coisa, nos casos de desapropriação, por necessidade ou utilidade pública ou interesse social, bem como no de requisição, em caso de perigo público iminente.

§ 4º O proprietário também pode ser privado da coisa se o imóvel reivindicado consistir em extensa área, na posse ininterrupta e de boa-fé, por mais de cinco anos, de considerável número de pessoas, e estas nela houverem realizado, em conjunto ou separadamente, obras e serviços considerados pelo juiz de interesse social e econômico relevante.

§ 5º No caso do parágrafo antecedente, o juiz fixará a justa indenização devida ao proprietário; pago o preço, valerá a sentença como título para o registro do imóvel em nome dos possuidores.

Art. 1.229. A propriedade do solo abrange a do espaço aéreo e subsolo correspondentes, em altura e profundidade úteis ao seu exercício, não podendo o proprietário opor-se a atividades que sejam realizadas, por terceiros, a uma altura ou profundidade tais, que não tenha ele interesse legítimo em impedi-las.

Art. 1.230. A propriedade do solo não abrange as jazidas, minas e demais recursos minerais, os potenciais de energia hidráulica, os monumentos arqueológicos e outros bens referidos por leis especiais.

Parágrafo único. O proprietário do solo tem o direito de explorar os recursos minerais de emprego imediato na construção civil, desde que não submetidos a transformação industrial, obedecido o disposto em lei especial.

Art. 1.231. A propriedade presume-se plena e exclusiva, até prova em contrário.

Art. 1.232. Os frutos e mais produtos da coisa pertencem, ainda quando separados, ao seu proprietário, salvo se, por preceito jurídico especial, couberem a outrem.

São frutíferas as confusões devido ao mau uso deste termo, como por exemplo, a errônea ideia de que a propriedade intelectual presume-se plena, exclusiva<sup>3</sup> e natural<sup>4</sup>, quando, ao contrário, ela não é natural, pois nasce da lei e está, portanto, sujeita a limitações.

(...) o direito de exclusiva aos bens intelectuais é dado ‘de acordo com a vontade e conveniência da sociedade, sem pretensão nem demanda de quem quer que seja’. É um movimento de política, e política econômica mais do que tudo, e não um reconhecimento de um estatuto fundamental do homem (BARBOSA, 2010, 230).

Isto é demonstrável com o notório exemplo da bicicleta e do poema: se temos a propriedade de uma bicicleta e a utilizamos para movimentação, o uso da mesma bicicleta por outrem está privado. No entanto, se lemos um poema não privamos ninguém, pois qualquer pessoa também poderá ter acesso.

Os direitos autorais, espécie do direito da propriedade intelectual, podem ser compreendidos também como mecanismos para articulação das relações de propriedade. Como aponta o autor:

In historiographical terms, the legal construction of works of art in the UK pre-1862 does not appear to match the commercial and aesthetic practices of the period. Norms and practices of copying arguably superseded the legal framework. This indicates the limits of orthodox method. Establishing forensically the meaning of concepts, within a closed circle of legal reasoning that finds persuasive authority in historical sources of law, does not suffice. ‘Copyright law’ needs to be understood as having been only one mechanism for the articulation of proprietary relationships: other legal norms (personal property, contract, bailment), and, more interestingly, other social norms, allowed for systems of ascription and control, flows of money, as well as the transfer and sharing of ideas and expression. Copyright history is not just another branch of positive law (KRETSCHMER, 2010, 5).

Conforme entendimento de outro autor, o termo “propriedade” pode ser definido como “controle sobre o bem (inclusive o bem-serviço ou bem-oportunidade), e a possibilidade de excluir a utilização por outrem” (BARBOSA, 2010, 74). Eis a explicação da possibilidade do uso do termo para a proteção das criações do intelecto humano. A fim de evitar os erros de definição e interpretação (muitas vezes mal intencionados), prefiro usar, em vez de

---

3

O art. 5º da Lei de Propriedade Industrial assim regulamenta: “Consideram-se bens móveis, **para os efeitos legais**, os direitos de propriedade industrial.” **Grifo nosso.**

4

“Nenhum paralelo – por sinal – pode ser vislumbrado entre, *verba gratia*, o direito *natural* de Antígona enterrar seu irmão contra o voluntarismo creontiano, e o resguardo de interesses patrimoniais privados. Ou Seja, a maioria da doutrina especializada critica tal ótica de defesa das *propriedades imateriais* como valor e direito natural antropocêntrico, tendo em vista que não seria possível criar-se fora das influências sociais. Portanto não haveria como se falar num contato direto entre *divindades* e *seres humanos* (como na pintura de Michelangelo), para a inspiração e estabelecimento de **um vínculo supra e pré-jurídico.**” *In* BARBOSA, Pedro Marcos Nunes. Op. Cit. p.33. **Grifo nosso.**  
 Pode-se dizer que Direito Natural é aquele correspondente a uma justiça superior e anterior a positivação, composto de princípios inerentes a própria essência humana, como por exemplos o direito à vida e o direito à reprodução. O direito autoral nasce da lei.

Propriedade Intelectual, Direitos Intelectuais<sup>5</sup>. Porém, aquele uso está consagrado na literatura nacional e internacional fazendo com que seja mais adequado mantê-lo neste trabalho.

---

5

“(…) nunca utilizaremos ‘Propriedade Intelectual’ para designar o direito de autor. Não só por não considerarmos que o direito de autor represente verdadeiramente uma propriedade: isso resolver-se-ia falando em *Direito Intelectual* em vez de *Propriedade Intelectual*. Mas sobretudo por a expressão ser internacionalmente aplicada para abranger quer o Direito de Autor quer o Direito (‘Propriedade’) Industrial. Assim, a organização mundial especializada neste domínio denomina-se Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI). Só aumentaria a confusão atribuir-lhe este sentido restrito, como fazem por exemplo os autores de língua castelhana.” *In ASCENSÃO*, José de Oliveira. *O Direito Autoral Numa Perspectiva de reforma. In Estudos de direitos do autor e a revisão da lei dos direitos autorais*. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2010, p. 15.

## 2.1 OS PRINCIPAIS ACORDOS INTERNACIONAIS

A Propriedade Intelectual é um sistema internacional<sup>6</sup> com acordos que impõem direitos<sup>7</sup>, pois há países que são mais propensos à produção de tecnologia (e isso ocorre por diversos fatores, como acúmulo de capital e concentração financeira, entre outros), e outros países à produção de alimentos, matérias-primas e outras atividades. De modo que, pelas diferenças de produção entre os países há a necessidade de exploração de mercados diferentes de forma a incluir a área internacional gerando benefícios para todos.

Quando um país concede um monopólio de exploração, por exemplo, a um titular de um invento, fica em desvantagem em relação a outro que não tenha concedido, pois no país da concessão os preços não sofrerão concorrência, sendo, portanto, preços monopolistas<sup>8</sup>. Todavia, quando se internacionaliza a exploração os preços e a qualidade serão os melhores possíveis, pois haverá racionalização na produção de bens que serão vendidos, com exclusividade, em todo o mundo.

Quanto à questão monopolista, é preciso esclarecer e reiterar que, neste trabalho, propriedade intelectual, e, portanto, também os direitos autorais e as patentes são

---

6

Conforme será visto no decorrer deste capítulo:

“O Sistema de Proteção da Propriedade Intelectual foi criado a partir das Convenções Internacionais de Paris para a Proteção da Propriedade Industrial, para a Proteção das Patentes de Invenção, Marcas, Modelos de Utilidade, de março de 1883 e a Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas, de 9 de setembro de 1886. Ambas foram sendo aperfeiçoadas periodicamente a cada avanço tecnológico sofrendo cada qual atualizações, com especial atenção na revisão de Estocolmo (1967), quando foi criada a Organização Mundial de Propriedade Intelectual (OMPI).

Mais recentemente, na Rodada Uruguai do GATT, em 1994, as discussões sobre a tutela da propriedade intelectual tiveram grande relevo e impacto, cujo resultado foi o estabelecimento de regras sobre aspectos do direito de propriedade intelectual relacionados ao comércio e, posteriormente, anexados ao Tratado Constitutivo da Organização Mundial do Comércio (OMC), também criada naquele ano.

A tutela à propriedade intelectual se opera no âmbito do Direito Interno e do Direito Internacional, visando à proteção do criador. Num primeiro momento, o inventor estaria protegido de acordo com as leis de seu Estado. Num segundo, pelas normativas internacionais ou comunitárias que regulavam a propriedade intelectual.” *In* WACHOWICZ, Marcos. Direito Autoral. Disponível em <http://www.direitoautoral.ufsc.br/gedai/download/1/>, Acesso em 13/11/12

7

“É verdade que o direito autoral nos é hoje imposto por convenções internacionais. Mas o fundamento em convenções internacionais é ainda um fundamento positivo, ao sabor dos interesses internacionais hegemônicos. Neste domínio, são hoje inevitáveis as questões que possam resultar do ADPIC / TRIPS de 1994, Acordo anexo ao Tratado que criou a Organização Mundial do Comércio. Incorporou as disposições substantivas da Convenção de Berna e desenvolveu-as, pelo prisma do comércio internacional. Passou com isto a ser a entidade determinante a nível global sobre o Direito Intelectual Internacional, dados os poderes de imediata vinculação de que desfruta. Os Estados não têm opção real, porque a alternativa é ficarem privados de participar do comércio internacional, o que hoje não é hoje sequer concebível.” *In* ASCENSÃO, José de Oliveira. Op. Cit. p. 17.

8

BARBOSA, Denis Borges. Op. Cit. p. 588.

considerados como não natural conforme a teoria *perlingieriana*. Assim, a relação entre proprietários e terceiros, Estado e entes públicos não é de subordinação, mas de mútua colaboração.

Ademais, para o âmbito patentário que lidará com a interdição concorrencial *abstratamente*, com um amplo mercado consumidor, mas com diminutas opções sobre o objeto tecnológico interdito, o vínculo jurídico não é definível *aprioristicamente*, razão pela qual a ótica *perlingieriana* melhor define a relação real dos privilégios de invenção para com os não titulares. (BARBOSA, 2011, 53)

Talvez mais do que em qualquer outra área do Direito a Propriedade Intelectual, sobretudo, a Propriedade Industrial, seja onde se dá com mais frequência o uso de normas internacionais tanto no depósito internacional de patente<sup>9</sup>, na arguição de prioridade<sup>10</sup> e em tantos outros atos, no requerimento de aplicação extraterritorial de notoriedade da marca<sup>11</sup>.

---

9

Conforme site do INPI (Instituto Nacional da Propriedade Industrial), “patente é um título de propriedade temporária sobre uma invenção ou modelo de utilidade, outorgado pelo Estado aos inventores ou autores ou outras pessoas físicas ou jurídicas detentoras de direitos sobre a criação. Em contrapartida, o inventor se obriga a revelar detalhadamente todo o conteúdo técnico da matéria protegida pela patente. As patentes podem ser de invenção ou de modelo de utilidade. A Patente de Invenção (PI) é para produtos ou processos que atendam aos requisitos de atividade inventiva, novidade e aplicação industrial. Sua validade é de 20 anos a partir da data do depósito. A de Modelo de Utilidade (MU) é para objeto de uso prático, ou parte deste, suscetível de aplicação industrial, que apresente nova forma ou disposição, envolvendo ato inventivo, que resulte em melhoria funcional no seu uso ou em sua fabricação. Sua validade é de 15 anos a partir da data do depósito.”. Vide artigo disponível em <[http://www.inpi.gov.br/portal/artigo/guia\\_basico\\_patentes](http://www.inpi.gov.br/portal/artigo/guia_basico_patentes)>, acesso em 02/11/2012.

10

“O direito de prioridade é concedido aos titulares de um depósito estrangeiro, em oposição a qualquer depósito nacional subsequente. Pelo Princípio da prioridade, um estrangeiro pode ter, em todos os demais países partícipes de um ato internacional, um prazo para requerer seus direitos, sem prejuízo da novidade e anterioridade.” Assim, por exemplo, “o depósito de terceiros de igual invento em outro país, não prejudicará o direito do titular da prioridade de haver o seu privilégio, mesmo se o depósito no país onde a prioridade é arguida só se fizer em data posterior.” in BARBOSA, Denis Borges. Op. Cit. p. 1202,

Vide os seguintes art. da Lei de Propriedade Industrial:

Art. 11. A invenção e o modelo de utilidade são considerados novos quando não compreendidos no estado da técnica.

§ 1º O estado da técnica é constituído por tudo aquilo tornado acessível ao público antes da data de **depósito do pedido de patente**, por descrição escrita ou oral, por uso ou qualquer outro meio, no Brasil ou no exterior, ressalvado o disposto nos arts. 12, 16 e 17.

§ 2º Para fins de aferição da novidade, o conteúdo completo de pedido **depositado** no Brasil, e ainda não publicado, será considerado estado da técnica a partir da data de depósito, ou da **prioridade reivindicada**, desde que venha a ser publicado, mesmo que subsequentemente.

§ 3º O disposto no parágrafo anterior será aplicado ao pedido internacional de patente depositado segundo tratado ou convenção em vigor no Brasil, desde que haja processamento nacional.

Art. 12. Não será considerada como estado da técnica a divulgação de invenção ou modelo de utilidade, quando ocorrida durante os 12 (doze) meses que precederem a data de depósito ou a da **prioridade** do pedido de patente, se promovida:

I - pelo inventor;

II - pelo Instituto Nacional da Propriedade Industrial - INPI, através de publicação oficial do pedido de patente depositado sem o consentimento do inventor, baseado em informações deste obtidas ou em decorrência de atos por ele realizados; ou

III - por terceiros, com base em informações obtidas direta ou indiretamente do inventor ou em decorrência de atos por este realizados.



Desta forma são diversos os acordos, tratados e convenções internacionais que regulam o Direito da Propriedade Intelectual entre os países que os assinaram<sup>12</sup>. Destacam-se para este trabalho: a Convenção da União de Paris para a Proteção da Propriedade Industrial (CUP), de 1883; a Convenção da União de Berna (CUB), que trata dos Direitos Autorais, de 1886, e o Acordo Sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio ou Acordo TRIPs (*Trade Related Aspects of Intellectual Property Rights*), como é mais conhecido, de 1994. Todos os três acordos se encontram válidos.

A Convenção da União de Paris (CUP) trata da Propriedade Industrial. Foi assinada em 1883 (época da revolução industrial) e obteve sete revisões: em Madri, 1891; em Bruxelas, 1900; em Washington, 1911; em Haia, 1925; em Londres, 1934; em Lisboa, 1958, e em Estocolmo, 1967. Esta, em vigor no Brasil desde 1992. Houve também um processo de revisão que ainda não foi concluído, o de Genebra, iniciado em 1980.

Como explica Barbosa (2010), no ano de 1873 a Áustria promoveu uma exposição internacional em que os expositores apresentariam os seus inventos, descobertas e tecnologias. Entretanto, os Estados Unidos se negaram a participar alegando que não haveria qualquer proteção jurídica e que seus inventos poderiam ser copiados. Este protesto do governo americano fez com que advogados e industriais alimentassem a ideia de um Tratado

---

Parágrafo único. O INPI poderá exigir do inventor declaração relativa à divulgação, acompanhada ou não de provas, nas condições estabelecidas em regulamento. (Grifos nossos).

11

“As marcas consistem, essencialmente, como o próprio nome indica, em um sinal colocado nas mercadorias para distingui-las. Dizendo, pois, todo sinal distintivo, abrangemos qualquer sinal suscetível de constituir marca, exceto, como é óbvio, os que a lei explícita ou implicitamente proíbe (...)” *In CERQUEIRA, João da Gama. Tratado da Propriedade Industrial. v. II. 2. ed. São Paulo : Editora Revista dos Tribunais, 1982, p. 750.*

Por sua vez:

“A notoriedade da marca é uma qualidade presente em marcas que auferem um expressivo conhecimento público, é a capacidade que um comprador potencial tem de reconhecer ou se recordar de uma marca como integrante de uma certa categoria de produtos. A notoriedade da marca é a conquista de grande reconhecimento pelo público, do serviço que essa marca protege. O Instituto da marca notoriamente conhecida foi criado para proteger contra terceiros aquela marca que se tornou conhecida como sinal distintivo de um determinado produto ou serviço, evitando que terceiros tirassem proveito do reconhecimento desta marca pelo público consumidor.” Vide PORTO, <http://www.nbb.com.br/pub/propriedade20.pdf> Acesso em 02/11/2012.

12

O Direito não é interpretado isoladamente, mas sim de forma conjunta com os diversos ordenamentos: Constituição, Lei, Convenções, Regulamentos, Costumes, Doutrina, Jurisprudência, enfim, é entendido pelo seu todo. Alguns titulares de Direito da Propriedade Intelectual querem que as leis específicas sejam tratadas como verdadeiras constituições, como leis isoladas e desmembradas do sistema jurídico. Vide: “Como é de conhecimento comum, não se interpreta o direito em tiras; não se interpretam textos normativos isoladamente, mas sim o direito, no seu todo – marcado, na dicção de Ascarelli, pelas suas premissas implícitas; e, para tanto, a conjunção dos institutos do Direito Privado encaixam-se de maneira adequada.” Vide BARBOSA, Marcos. Op. Cit. p.58.

Internacional para proteção das tecnologias. Surgiu, assim, a CUP, um dos mais antigos atos internacionais de caráter econômico multilateral.

A sistemática da CUP é de flexibilidade. Esta convenção prevê ampla liberdade legislativa para os países membros não sendo seu objetivo a uniformização das leis nacionais. O autor explica que,

Pela noção de União, a Convenção pretendia que um espaço institucional de direito subsistisse, independentemente dos subscritores do tratado, os quais poderiam ingressar, ou excluírem-se, do ato internacional, sem prejuízo da estabilidade, quanto aos participantes, dos direitos e obrigações (BARBOSA, 2010, 634).

Os princípios mais importantes da CUP são do tratamento nacional e da prioridade. De acordo com o art. 2º da Convenção é consagrado o princípio do tratamento nacional em que se exige paridade no tratamento, ou seja, o tratamento dado ao nacional beneficiará também ao estrangeiro.

Art. 2º:

1. Os nacionais de cada um dos países da União gozarão em todos os outros países da União, no que se refere à proteção da propriedade industrial, das vantagens que as leis respectivas concedem atualmente ou venham a conceder no futuro aos nacionais, sem prejuízo dos direitos especialmente previstos na presente Convenção. Em consequência, terão a mesma proteção que estes e os mesmos recursos legais contra qualquer atentado dos seus direitos, desde que observem as condições e formalidades impostas aos nacionais.
2. Nenhuma condição de domicílio ou de estabelecimento no país em que a proteção é requerida pode, porém, ser exigida dos nacionais de países da União para o gozo de qualquer dos direitos de propriedade industrial.
3. Ressalvam-se expressamente as disposições da legislação de cada um dos países da União relativas ao processo judicial e administrativo e à competência, bem como à escolha de domicílio ou à designação de mandatário, eventualmente exigidas pelas leis de propriedade industrial.

O segundo princípio é o da prioridade, que estabelece que o primeiro pedido de patente depositado em um dos países membros serve de base para contagem de prazo - não podendo ser superior a 12 meses - para depósitos subsequentes do mesmo objeto em outros países. Barbosa (2010) ilustra tal princípio com um interessante exemplo:

(...) suponhamos que alguém tenha inventado algo nos Estados Unidos, deposite essa invenção no escritório de patentes americano e comece a usá-la. Imediatamente depois do depósito americano, um brasileiro inventa a mesma coisa, ou começa a copiar e a usar a invenção americana. Ocorre que o primeiro inventor tem o benefício de um prazo de prioridade de um ano, ou seja, pode depositar nos Estados Unidos a 1º. de janeiro, e depois depositar no Brasil um ano após, que mesmo assim seus direitos estarão protegidos. O brasileiro que inventou autonomamente não terá direito à patente e, de outro lado, a cópia ou o uso não autorizado não tirará o direito do primeiro inventor.

Isso evidentemente leva a alguns efeitos contrários aos interesses dos países em desenvolvimento. Um deles, o mais apontado, é que todo estrangeiro vem a ter mais um ano de prazo de proteção, comparando-se com o nacional. Mas, como é claramente depreendido, a prioridade é essencial para a criação do Sistema Internacional de Patentes (BARBOSA, 2010, 636).

Apesar de ser o mais importante, a CUP não é o único tratado internacional de Propriedade Industrial. Existe, ainda, o acordo de Madri, de 1891, o acordo de indicações de procedência, também de 1891, o acordo de Haia de patentes de desenho e modelo industrial, o acordo de Nice, o acordo de Estrasburgo, o *patent cooperation treaty* de Washington, de 1970, o tratado de Viena, o tratado de Praga, dentre outros.

Por sua vez, foi assinada, originalmente em 1886, na cidade de Berna, Suíça, a Convenção de Berna relativa à proteção das obras literárias e artísticas criando, assim, um espaço comum de direitos para os países signatários, dentre eles o Brasil. A Convenção obteve várias revisões e a última foi em Paris, em 1971, emendada em 1979. Apesar de ter 125 anos continua sendo a matriz de elaboração das leis nacionais de direito autoral.

A Convenção da União de Berna (CUB) protege as obras literárias e artísticas abrangendo as de caráter científico. Seu princípio básico, assim como na CUP, é o do tratamento nacional, ou seja, o país signatário onde se busca a proteção se acha vinculado a proteger, pelo menos, como o país de origem concede a seus nacionais.

A CUB prevê que, ao contrário das patentes, por exemplo, o direito exclusivo nasce da criação, e não do registro. Assim, inexistente qualquer formalidade para a obtenção da proteção. Está previsto também na CUB a proteção dos direitos patrimoniais (por exemplo, autorizar a tradução, permitir a reprodução, permitir a adaptação e autorizar a representação) e dos direitos morais (direito de paternidade e de integridade da obra), além da possibilidade de limitações ao direito de autor, como as licenças compulsórias remuneradas, que deverão ser impostas por lei nacional.

Como mencionado no início desta seção foram destacados, para este trabalho, os três principais acordos sobre Propriedade Intelectual: CUP, CUB e TRIPs. O Acordo TRIPs é considerado, por muitos, como o acordo da nova ordem mundial. De fato, após a segunda grande guerra, com todas as transformações no mundo, foi preciso regular as relações comerciais internacionais devido aos problemas econômicos. O mundo foi colocado ao avesso.

## 2.2 O ACORDO DA NOVA ORDEM MUNDIAL

Após a Segunda Guerra, com a revolução tecnológica, um poderoso mecanismo da publicidade, o *marketing*, transformou o consumo em um objeto que superou as expectativas primárias do produto e fez com que o ato de consumir estivesse associado a outros prazeres. Nas revistas, rádios, jornais, internet, televisão, cinema, teatro, nos centros de esportes, nas ruas e estradas as campanhas publicitárias estimulavam o consumismo.

Gilles Lipovetsky na obra *A felicidade paradoxal – Ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo* definiu esses outros prazeres que se buscam através do consumo de “felicidade paradoxal”, pois acabam com o término do próprio consumo. Segundo ele, o que gera é a não satisfação e a busca por consumir cada vez mais, resultando, assim, no consumo “ostentatório” (aquele no qual se consome por ostentação), no consumo experimental (aquele no qual se consome para a mera experimentação), no consumo emocional (aquele no qual se consome para alimentar o desejo da emoção) e, por fim, no hiperconsumo.

Quanto mais se consome, mais se quer consumir: a época da abundância é inseparável de um alargamento indefinido da esfera das satisfações desejadas e de uma incapacidade de eliminar os apetites de consumo, sendo toda saturação de uma necessidade acompanhada imediatamente por novas procuras. (LIPOVETSKY, 2007, 38).

No final da década de 40, Theodor Adorno e Max Horkheimer utilizaram o termo “indústria cultural” (1985) para se referir à mercantilização da cultura. Segundo eles, a música, a arte, o cinema, o rádio, a televisão, as revistas, os jornais e os bens simbólicos em geral, produzidos em massa, foram transformados em mercadoria e concebidos como produto. Essa massificação da cultura obedeceu à lógica do capital de gerar lucro em um sistema de dominação econômica que buscava consumidores globalizados. Tratava-se do avanço do capital não apenas sobre a circulação, mas também sobre a produção da cultura. Assim, o direito autoral passou a ser utilizado pela indústria cultural para proteger os investimentos e não apenas para a proteção da criatividade estética e científica, conforme Barbosa (2010).

Por esta análise, a nova ordem mundial hegemônica, considerada por alguns como um progresso vazio, impunha uma cultura global despolitizada, sem senso crítico e excludente. Alguma coisa está fora da ordem?

Em verdade, está fora da nova ordem mundial toda a cultura contrária ao modelo de racionalidade ocidental. Por esta lógica tais culturas são invisíveis. Este modelo de

racionalidade foi chamado de “razão indolente” por Boaventura Santos (2002). Ele destaca duas formas pelas quais ocorre a “razão indolente”: a razão metonímica e a razão proléptica.

Segundo a razão metonímica existe uma única forma de racionalidade e a parte é tomada pelo todo, ou seja, a parte não tem vida própria fora da relação com o todo. Na razão metonímica a compreensão do mundo é a compreensão ocidental, onde os interesses hegemônicos são transformados em conhecimentos verdadeiros. Assim, tudo que não faz parte deste modelo é escondido, desacreditado ou negado resultando na exclusão e pobreza que o artista Caetano Veloso retratou na música “Fora da ordem”<sup>13</sup>. É o mundo fora da ordem. O mundo das ausências e resíduos em que todo conhecimento existente é desperdiçado.

Já a razão proléptica concebe o futuro a partir da monocultura do tempo linear, cujo tempo não é pensado, pois infinito. Santos (2002) propõe, assim, uma sociologia das ausências que tem como objetivo revelar a diversidade e multiplicidade das práticas sociais e também uma sociologia das emergências, cujo objetivo é substituir o vazio do futuro por possibilidades plurais e concretas que se vão construindo no presente.

De acordo com o autor, a alternativa para a teoria geral é o trabalho de tradução<sup>14</sup>, que é o procedimento que cria inteligibilidade recíproca entre as experiências do mundo reveladas pela “sociologia das ausências” e pela “sociologia das emergências”. Todas as culturas são incompletas e podem ser enriquecidas pelo diálogo com as outras culturas. Assim,

---

13

“Vapor barato / Um mero serviçal / Do narcotráfico/ Foi encontrado na ruína / De uma escola em construção... / Aqui tudo parece / Que era ainda construção / E já é ruína/ Tudo é menino, menina/ No olho da rua / O asfalto, a ponte, o viaduto/ Ganindo prá lua / Nada continua.../ E o cano da pistola/ Que as crianças mordem/ Reflete todas as cores/ Da paisagem da cidade/ Que é muito mais bonita / E muito mais intensa / Do que no cartão postal.../ Alguma coisa/ Está fora da ordem/ Fora da nova ordem/ Mundial...(4x)/ Escuras coxas duras/ Tuas duas de acrobata mulata/ Tua batata da perna moderna/ A trupe intrépida em que fluis.../ Te encontro em Sampa/ De onde mal se vê/ Quem sobe ou desce a rampa/ Alguma coisa em nossa transa/ É quase luz forte demais/ Parece pôr tudo à prova/ Parece fogo, parece/ Parece paz, parece paz.../ Pletora de alegria/ Um show de Jorge Benjor/ Dentro de nós/ É muito, é grande/ É total.../ Alguma coisa/ Está fora da ordem/ Fora da nova ordem/ Mundial...(4x)/ Meu canto esconde-se/ Como um bando de Ianomâmis/ Na floresta/ Na minha testa caem/ Vem colocar-se plumas/ De um velho cocar.../ Estou de pé em cima/ Do monte de imundo/ Lixo baiano/ Cuspo chicletes do ódio/ No esgoto exposto do Leblon/ Mas retribuo a piscadela/ Do garoto de frete/ Do Trianon/ Eu sei o que é bom.../ **Eu não espero pelo dia/ Em que todos/ Os homens concordem/ apenas sei de diversas/ Harmonias bonitas/ Possíveis sem juízo final.../ Alguma coisa/ Está fora da ordem/ Fora da nova ordem/ Mundial...**(várias vezes).” (grifei). In VELOSO, Caetano. *Fora da Ordem*. Caetano Veloso [Compositor]. In: \_\_\_\_\_. *Circuladô*. Rio de Janeiro: Poligram, 1991. Faixa.

14

“O trabalho de tradução cria as condições para emancipações sociais concretas de grupos sociais concretos num presente cuja injustiça é legitimada com base num maciço desperdício de experiência. O trabalho de tradução, assente na sociologia das ausências e na sociologia das emergências, apenas permite revelar ou denunciar a dimensão desse desperdício. O tipo de transformação social que a partir dele pode construir-se exige que as constelações de sentido criadas pelo trabalho de tradução se transformem em práticas transformadoras.” In SANTOS, Boaventura de Souza. Op. Cit. p. 240.

movimentos contra-hegemônicos propõem, a partir de redes transnacionais de movimentos locais, uma globalização alternativa à globalização neoliberal.

A nova ordem provocou drásticas mudanças no mundo e o comércio internacional precisava ser regulamentado. Foi neste contexto que surgiu o Acordo TRIPs, como parte integrante do Acordo Constitutivo da Organização Mundial do Comércio – OMC. Mas acordos que versam sobre Propriedade Intelectual não deveriam ser tratados pela OMPI? Conforme explica Barbosa,<sup>15</sup> e sintetiza Pereira<sup>16</sup>, devido ao boicote dos Estados Unidos na

---

15

“Como a propriedade intelectual acabou na OMC, quando seu meio natural seria a OMPI? A resposta – pelo menos na minha visão – vem de um trecho de outra obra:

‘A culpa era de Afonso Arinos, que, no tempo em que tocava o Itamarati para Jânio Quadros, fez com que a diplomacia brasileira começasse, na ONU de Nova York, uma campanha contra o poder das patentes dos países desenvolvidos. Não se passando os anos, e se fortalecendo a ideia de que os países pobres tinham direito a mais oportunidades nesse mundo: como os negros americanos, depois que a Suprema Corte decidiu em 1954 que a ideia ‘iguais mas separados’ não era coisa de gente honesta.

Era a ideia da nova ordem econômica mundial. Igualdade só de boca não basta. Era preciso tratar os pobres desigualmente, para tirá-los do lodo. Falando de patentes, o Brasil e os outros pedintes queriam mais direitos, e menos deveres do que os grandes. Tinha-se que mudar o tratado das patentes e marcas, a Convenção de Paris de 1884, para garantir essa nova ordem.

Para isso, convocaram uma conferência diplomática em Genebra em 1981. A situação política: os pobres, o chamado Grupo dos 77’ (apesar do nome, eram muito mais pobres do que 77...) querendo mudança. Certo número de países europeus estava favorável, ou moderadamente favorável a essa mudança; os Estados Unidos - isolados, na mesma posição em que estavam desde o século XIX, num isolamento majestático - preferiam que a conferência diplomática não seguisse. E começaram a oferecer todo tipo de objeções.

Pois os americanos inventaram que toda a discussão na conferência só podia ser tomada por unanimidade. E eles iam dizer que não. Isso era a tradição (...): todas as reuniões, desde 1873, tinham acabado em consenso. (...)

Mas nem a sabotagem dos americanos consegue parar a burocracia posta em marcha. Os diplomatas, na sua infinita sinuosidade, decidiram que, como todo mundo estava ali mesmo, era o caso de ir tocando para frente as discussões, sem voto. (...)

Descobri às tantas que havia uma Convenção de Viena sobre Direito dos Tratados. Que, revogando a tradição, mandava tomar os votos por maioria. Só que não estava em vigor. Fiquei de olho. Telefonei para a ONU de Nova York, onde se depositam os tratados. Estava quase-quase. Faltava uma só ratificação para entrar em vigor, e dizia-se que estava vindo – Zâmbia, Uganda, algo assim. Podiam telefonar se chegasse? Podiam.

No penúltimo dia da sessão, ligaram de Nova York. Ademar Bahadian leu meu memorando noticiando a mudança na Assembleia Geral. Propôs, enfim, que se devia dar início à conferência, aplicando simplesmente o princípio da maioria do novo tratado. Votou-se essa proposta e foi vencedora, democraticamente, por 113 a 1. O voto isolado era, evidentemente, o americano.

Alegria geral: palmas, um ou outro assobio. Podíamos mudar o sistema de propriedade intelectual em todo o mundo por voto de maioria. Foi aí que o embaixador americano, muito sério, nervoso no isolamento de um plenário de 114 países em que o único voto discordante era o seu, teve de explicar a realidade das coisas: ‘Está tudo muito bom, está tudo muito bem, vocês estão falando em interesses dos países em desenvolvimento, em transferência de tecnologia, em equidade econômica, mas o que me interessa é o interesse das minhas empresas. Aqui não estamos falando de cooperação entre pessoas, estamos falando de interesse entre empresas’. Atrás da fieira de bancadas decoradas com o nome dos países, havia outra, dos observadores. Lá os letrados diziam: Xerox, IBM, General Electric. O embaixador americano apontou enfaticamente para a bancada de trás. E completou: ‘essa conferência não vai continuar’.

E assim, pelo delicado voto de um contra 113, a conferência deu em nada. Era 4 de março de 1981 e, na Casa Branca, estava Ronald Reagan’.”. In BARBOSA, Denis Borges. Op. Cit. p. 653.

criação da Organização Internacional do Comércio foi criado, como instrumento provisório, o *General Agreement on Tariffs and Trade* (GATT), que diz:

O histórico de formação do atual sistema multilateral de comércio, iniciado pelo GATT e consolidado na forma da Organização Mundial do Comércio (OMC), teve sua pedra fundamental na segunda metade da década de 1940. O encontro de Bretton Woods, em 1944, teve o objetivo de fomentar um espaço de maior cooperação na área da economia internacional, cujo resultado foi a criação de Organização Internacional do Comércio (OIC), Fundo Monetário Internacional (FMI) e o Banco Mundial. Porém, a OIC não foi estabelecida devido à não ratificação da Carta de Havana - que delimitava seus objetivos e funções - pelos Estados Unidos. Tal impasse é resolvido com a adoção, por 23 países, inclusive os Estados Unidos, do segmento da Carta de Havana relativa às negociações de tarifas e regras sobre o comércio. O nome dessa parte da Carta mudou de Política Comercial (capítulo IV) para *General Agreement on Tariffs and Trade* (GATT) ou Acordo Geral sobre Tarifas e Comércio (PEREIRA, 2005, 1).

O GATT foi o órgão responsável pelas rodadas de negociação sobre o comércio internacional. Durante a rodada do Uruguai, em 1994, foram discutidas questões como os aspectos dos direitos de propriedade intelectuals que afetaram o comércio internacional inclusive o comércio de bens contrafeitos. Como destaca Barbosa:

Seguiu-se a apresentação de propostas dos países interessados em negociar as normas substantivas de proteção da propriedade intelectual, patentes, marcas, direitos autorais, desenhos e modelos industriais, *trade secrets*, indicações de procedência e nomes geográficos sobre produtos, software, circuitos integrados, bases de dados e biotecnologia (BARBOSA, 2010, 665).

Assim, surgiu o Acordo Constitutivo da Organização Mundial do Comércio – OMC, composto de quatro anexos, sendo um deles o Acordo TRIPs (*Trade Related Aspects of Intellectual Property Rights*) ou ADPIC (Acordo Sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio).

O art. 7º do Acordo TRIPs fixa os seguintes objetivos a serem perseguidos:

A proteção e a aplicação de normas de proteção dos direitos de propriedade intelectual devem contribuir para a promoção da inovação tecnológica e para a transferência e difusão de tecnologia, em benefício mútuo de produtores e usuários de conhecimento tecnológico e de uma forma conducente ao bem-estar social e econômico e a um equilíbrio entre direitos e obrigações.

Entretanto, na maioria dos outros artigos o acordo estabelece parâmetros mínimos de proteção e torna obrigatória a CUB de 1971, com exceção dos direitos morais previstos pelo

Artigo 6 *bis*, pois tal direito vai de encontro com o sistema anglo-americano (*copyright*). E os Estados Unidos, de certa forma, condicionaram, assim, sua adesão.

Estes são os três principais acordos internacionais sobre Propriedade Intelectual: CUP, CUB e TRIPs, que, além de serem incorporados ao sistema nacional, também são instrumentos de referência frequentemente utilizados pelos tribunais em suas decisões sobre o tema. O contrário ocorre como nos exemplos seguintes.

Nas duas decisões subsequentes, ambas da 2ª Turma Especializada em Propriedade Intelectual do 2º Tribunal Regional Federal, foi entendido que o TRIPS não se aplica diretamente às pessoas, mas sim ao Estado. Quer dizer, para que o seu conteúdo seja aplicável e exigível é necessária a criação de Lei nacional:

DIREITO DA PROPRIEDADE INDUSTRIAL. PEDIDO DE PATENTE DEPOSITADO DURANTE A VIGÊNCIA DA LEI Nº 5.772/71 EM ARREPIO AO ART. 9º B, C. INAPLICABILIDADE DA LEI Nº 9.279/96 E DO ACORDO SOBRE ASPECTOS DA PROPRIEDADE INTELECTUAL RELACIONADOS AO COMÉRCIO (ADPIC).

I- O Acordo sobre Aspectos da Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio constitui normativa internacional que tem como destinatário o Estado-Membro, dependendo de lei nacional para viabilizar sua execução, não podendo ser suscitado pelas partes como fundamento de sua pretensão.

II- Pedido de patente protocolizado sob a égide da Lei nº 5.772/71 (Código da Propriedade Industrial), para produtos à época não protegidos, somente encontra agasalho pela Lei n.º 9.279/96, se não enquadrado nas exceções do artigo 230, em especial no que referente aos pedidos de revalidação de patentes ("pipeline").

III- Recurso desprovido.

AC 341756 2001.51.01.538718-7, 2ª Turma Especializada em PI do 2º TRF.

DIREITO COMERCIAL. PROPRIEDADE INDUSTRIAL. ACORDO DE TRIPS (TRADE RELATED ASPECTS OF THE INTELLECTUAL PROPERTY RIGHTS). EXTENSÃO DO PRAZO DE VIGÊNCIA DE PATENTE CONCEDIDA NA VIGÊNCIA DA LEI Nº 5.772/71, DE 15 PARA 20 ANOS.

I - O Decreto Legislativo nº 30, de 15/12/94, que aprovou o Acordo TRIPS, promulgado pelo Decreto nº 1.355, de 30/12/94, incorporou ao ordenamento jurídico brasileiro as normas constantes do Acordo plurilateral, firmado por vários países, entre eles o Brasil. Contudo, a aplicabilidade de tais normas ficou submetida a, pelo menos, duas restrições, em se tratando de países em desenvolvimento, como o caso do Brasil: a) prazo geral de um ano, a contar do início da vigência do Acordo no país (art. 65.1); b) prazo especial de mais quatro anos para os países em desenvolvimento (art. 65.2), além do prazo geral.

II - Conforme consta do próprio corpo do artigo 65.2, do Acordo, a inaplicabilidade temporária (pelo prazo especial de mais quatro anos) é direito do país em desenvolvimento, sendo certo que a renúncia ao direito deve ser, portanto, expressa, não se admitindo renúncia tácita, nesse particular. **O Acordo não criou qualquer direito para as pessoas, no âmbito privado, mas sim estabeleceu padrões mínimos de proteção na área de Propriedade Intelectual.** Como o Brasil é reconhecidamente um país em desenvolvimento, inclusive assim enquadrado pela OMC, está inserido no contexto do artigo 65.2, com o reconhecimento de que a



aplicabilidade das normas do Acordo somente ocorrerá em janeiro de 2000 ou em 2005, dependendo da hipótese. (...)

AC 2003.51.01.540180-6, 2ª. Turma Especializada em PI do 2º. TRF. (**grifos nossos**).

Na seguinte decisão da apelação cível da 2ª Turma Especializada em Propriedade Intelectual do 2º Tribunal Regional Federal entendeu-se que a proteção da Propriedade Intelectual é uma forma de prêmio para o titular. Isto reitera a ideia de que a propriedade intelectual não é verdadeiramente uma propriedade, mas um direito que um determinado criador adquire como forma de ser premiado por divulgar a sua criação.

APELAÇÃO - PROPRIEDADE INDUSTRIAL - PATENTE DE SEGUNDO USO - FALTA DE REQUISITOS DE PATENTEABILIDADE - RECURSO PROVIDO

I - Diz o art. 8º da Lei nº 9.279/96: "É patenteável a invenção que atenda aos requisitos de novidade, atividade inventiva e aplicação industrial", e, ainda, o art. 11: "A invenção e o modelo de utilidade são considerados novos quando não compreendidos pelo estado da técnica".

II - Do cotejo dos dispositivos extrai-se: primeiro, que a patente de segundo uso não atende ao requisito básico de novidade, à vista do segundo uso da mesma substância já pertencer ao estado da técnica. Segundo, o fato de uma mesma substância ser utilizada para outra finalidade não resulta em matéria patenteável por não envolver um passo inventivo (de acordo com o TRIPs) ou atividade inventiva (de acordo com a lei brasileira). No máximo estaremos diante de uma simples descoberta de um novo uso terapêutico, que não é considerado invenção nos termos do art. 10º da lei nº 9.279/96.

**III - Ademais, a concessão de um novo monopólio - para um segundo uso de substâncias já conhecidas - prolongaria indefinidamente os direitos privados do titular da patente sobre uma matéria que não apresenta os requisitos, internacionalmente aceitos, de patenteabilidade e, em contrapartida, reduziria o direito público de acesso aos novos conhecimentos pela sociedade brasileira, e impediria que pesquisadores nacionais desenvolvessem novas formulações e novos medicamentos.**

IV - Por fim, se dúvida houvesse de que a patente em questão possui os requisitos do art. 8º, restariam dirimidas com a simples leitura das respostas dos quesitos dos réus, especialmente, 13, 15, 16, 17, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 30, 31, 32, 33, 34, 35.

V - Apelação e Remessa Necessária providas

AC 2005.51.01.507811-1 (**grifos nossos**).

Por fim, dentre tantos outros exemplos de julgados, a decisão do Tribunal Regional Federal da 5ª Região, notadamente inspirada na CUB, ilustra que a proteção por direitos autorais depende de um contributo mínimo criativo, ou seja, não é qualquer obra de espírito que será protegida por tal tutela.

Não se pode deixar de observar que a decisão também traz um erro conceitual, pois considera obra não autorizada como plágio, o que não está correto, uma vez que plágio é utilizar obra de outrem como se fosse sua, isto é, atribuir a si uma produção intelectual alheia,

e não a utilização de obra não autorizada (mero mandamento legal). Como afirma a ementa da decisão:

CONSTITUCIONAL E AUTORAL. "CATÁLOGO DE DOCUMENTOS MANUSCRITOS AVULSOS DA CAPITANIA DO CEARÁ", DE 1999. PUBLICAÇÃO DO MINISTÉRIO DA CULTURA E DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. CONTRAFAÇÃO DO "INVENTÁRIO DA DOCUMENTAÇÃO MANUSCRITA RELATIVA AO CEARÁ", DE 1976. VIOLAÇÃO DE DIREITO DO AUTOR. INOCORRÊNCIA. CONCEITO DE OBRA INTELECTUAL PROTEGIDA. ART. 5º, XXVII, DA CF/88. LEI Nº 9.610/98. CONVENÇÃO DE BERNA. NÃO PROVIMENTO DO RECURSO.

1. Apelação interposta contra sentença, nos termos da qual se julgou improcedente pedido de apreensão do "Catálogo de Documentos Manuscritos Avulsos da Capitania do Ceará" (Brasília: Ministério da Cultura; Fortaleza: UFC, 1999), com proibição de divulgação, e condenação da União em danos materiais e morais, por ofensa a direito autoral, consistente na **reprodução não autorizada (plágio)** de obra intitulada "Inventário da Documentação Manuscrita Relativa ao Ceará", realizada pela autora, professora universitária, em 1976.

2. "Aos autores pertence o direito [fundamental] exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissíveis aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar" (inciso XXVII, do art. 5º, da CF/88).

3. Nos termos da Lei nº 9.610, de 19.02.98, com clara inspiração na **Convenção de Berna** para a proteção das obras literárias e artísticas, constituem-se obras intelectuais protegidas "as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro", tais como "as coletâneas ou compilações, antologias, enciclopédias, dicionários, bases de dados e outras obras, que, por sua seleção, organização ou disposição de seu conteúdo, constituam uma criação intelectual", sendo certo que não se encontram abrangidos por essa proteção "os dados ou materiais em si mesmos" (art. 7º, XIII, parágrafo 2º).

4. Criação do espírito, como criação intelectual, que configura obra intelectual protegida, "é uma ideia formal" (é conteúdo e forma), **original ou inovadora, marcada pela criatividade** (e, segundo a tradição, pela individualidade). O caráter criativo se verifica pela singularidade, pela existência da "marca pessoal" do autor. Por isso se diz que, "quando se passa da criação para a descrição, quando há descoberta e não inovação, quando é o objeto que comanda em vez de o papel predominante ser o da visão do autor - **saímos do âmbito da tutela**". Já a individualidade ou personalidade tem sido critério de caracterização substituído (passando a integrar o elemento da criatividade), nos últimos tempos, pela ideia de "espaço em branco em que ocorresse uma criação", de modo que "o que resultasse de condicionamentos técnicos não seria uma obra". Em síntese, tem-se, como "fundamento de atribuição do Direito do Autor": "um novo elemento, que não constava do quadro de referências objetivas da comunidade, não se apresentava como óbvio nem se reduz a uma aplicação unívoca de critérios preestabelecidos, foi introduzido por um ato criativo" (José de Oliveira ASCENSÃO).

5. No caso concreto, o objeto preponderou sobre a personalidade da autora, não estando corporificada "obra intelectual protegida". 5.1. A autora foi procurada pelos responsáveis pelo Projeto de Resgate da Documentação Histórica sobre o Brasil Colônia, dos Ministérios da Cultura e das Relações Exteriores, inclusive com consulta sobre a possibilidade de utilização do inventário por ela realizado, ao que não se opôs, tendo o seu nome constado expressamente no catálogo publicado, a título de apoio, bem como no prefácio e na apresentação, como uma das pioneiras no levantamento dos documentos em questão; 5.2. Tanto o inventário, quanto o catálogo, consistiram no arrolamento e na especificação de documentos do período de 1618-1823 existentes em caixas disponibilizadas no Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa-Portugal - a dizer, dados de domínio público -, distinguindo-se por não trazerem o mesmo conteúdo, embora parte das referências seja relativa

aos mesmos documentos (o que não poderia ser diferente, já que se está tratando de levantamento do mesmo acervo documental alusivo ao Brasil Colônia), mas com redações diferentes, ao passo que a outra parte da relação concerne a novos documentos (mais de trezentos), não consultados pela autora quando elaborou seu inventário, mas analisados pelos novos estudiosos que se debruçaram, inclusive para efeitos atualizadores, sobre o patrimônio documental em questão; 5.3. Sobre a forma, a adoção de uma ordem cronológica para a apresentação dos documentos e de um índice por ordem alfabética concerne à opção metodológica ampla e recorrentemente utilizada, seja no antanho, seja hodiernamente, além do que os documentos foram referenciados, no trabalho publicado, segundo padrões de catalogação preestabelecidos, sem margem de liberdade.

6. Pelo não provimento da apelação.

AC 410209 CE 2000.81.00.000828-6. (**grifos nossos**).

Existem outras convenções e acordos internacionais sobre a Propriedade Intelectual que o Brasil é signatário, assim como há muitos outros que o Brasil não assinou. Contudo, como explicado anteriormente, o estudo da CUP, CUB e TRIPs, por serem os principais, já satisfaz os objetivos deste trabalho.

A Propriedade Intelectual, por sua própria natureza, é um direito altamente internacionalizado, tendo, então, nos tratados, o meio de sua regulamentação jurídica. Desta forma, não se pode pesquisar a propriedade intelectual sem considerar tal fonte de direito, sobretudo, sua influência na legislação nacional e na jurisprudência.

## 2.3 OS DIREITOS AUTORAIS

*Você tem sede de que?  
 Você tem fome de que?  
 A gente não quer só comida, a gente  
 quer comida, diversão e arte  
 A gente não quer só comida, a gente  
 quer saída para qualquer parte.  
 A gente não quer só comida, a gente  
 quer bebida, diversão, balé  
 A gente não quer só comida, a gente  
 quer a vida como a vida quer...*  
 (ANTUNES; FROMER; BRITTO, 1988)

Direitos Autorais é apenas uma das espécies do gênero Propriedade Intelectual.<sup>17</sup> Entretanto, a única, conforme a CUB, em que a proteção nasce com a obra e não necessita de registro prévio. “O registro da obra tutelada pelo Direito Autoral é facultativo e meramente declaratório” (WACHOWICZ, 2012, 4).

De acordo com a Constituição da República Federativa do Brasil (Brasil, 2013), art. 5º, XXVII, “aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar”. Como explica Ascensão (2010), esse direito exclusivo, do ponto de vista patrimonial, significa monopólio e é um monopólio de utilização. Assim, na seara do patrimônio, não há que se dizer de direito natural, pois é uma proteção muito mais direcionada ao investimento do que à criação intelectual. Segundo Barbosa (2010):

Destacado da subjetividade de seu originador, deixando de ser inédita, a criação posta no campo autoral – se passa pelos filtros de pertinência a esse direito – recebe automática e incondicionalmente o impacto da exclusividade. Essa automaticidade empana e confunde o fato de que o bem incorpóreo é uma coisa, e a exclusividade outra coisa. Nos campos da Propriedade Intelectual, nos quais a exclusividade não é imediata, incondicional e automática, a distinção fica mais clara.

Para contestar, ao que entendemos, a noção da ‘naturalidade’ da exclusividade autoral – que resultaria ‘das faculdades associadas à personalidade do Homem’, das quais o resguardo através do monopólio seria ‘concebido geralmente como um direito que existe por si mesmo em decorrência da criação da obra intelectual’ – bastaria

---

17

Como já foi mencionado no início do capítulo, e para que fique absolutamente claro, esta é a corrente adotada sobre Propriedade Intelectual:

“(…) a palavra ‘propriedade’ pode ser empregada para abranger as situações de titularidade de direitos patrimoniais referentes aos objetos de criação intelectual. Desse modo, haveria propriedade literária, artística, científica e intelectual. Tal ‘propriedade’ no segmento dos direitos autorais e outras situações relativas a bens incorpóreos não pode ‘em tudo e por tudo, ser assimilada à propriedade, tal como definida no art. 1228, *caput*’, do Código Civil de 2002.” In GAMA, Guilherme Calmon Nogueira da. Propriedade Intelectual: questões polêmicas. In Revista da Escola da magistratura regional Federal, Tribunal Regional Federal da 2ª região. Edição especial de propriedade Intelectual. Rio de Janeiro: 2011, p. 10.

lembrar que essas faculdades preexistiram por séculos na natureza humana antes que o direito estatal lhes conferisse, por vontade estritamente política, o efeito de exclusiva (BARBOSA, 2010, 415).

De acordo com Gama (2011), o Direito de Autor é o conjunto de normas que regem as relações jurídicas quanto à criação e à utilização de obras intelectuais, estéticas, literárias e científicas. A lei de Direitos Autorais, em seu art. 7º, com um rol exemplificativo, cita algumas das obras que são protegidas: textos de obras literárias, artísticas ou científicas, composições musicais, obras audiovisuais, pinturas, esculturas, programa de computador, entre outras. Vejamos:

Lei 9.610/98, Art. 7º: São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como:

- I - os textos de obras literárias, artísticas ou científicas;
  - II - as conferências, alocações, sermões e outras obras da mesma natureza;
  - III - as obras dramáticas e dramático-musicais;
  - IV - as obras coreográficas e pantomímicas, cuja execução cênica se fixe por escrito ou por outra qualquer forma;
  - V - as composições musicais, tenham ou não letra;
  - VI - as obras audiovisuais, sonorizadas ou não, inclusive as cinematográficas;
  - VII - as obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia;
  - VIII - as obras de desenho, pintura, gravura, escultura, litografia e arte cinética;
  - IX - as ilustrações, cartas geográficas e outras obras da mesma natureza;
  - X - os projetos, esboços e obras plásticas concernentes à geografia, engenharia, topografia, arquitetura, paisagismo, cenografia e ciência;
  - XI - as adaptações, traduções e outras transformações de obras originais, apresentadas como criação intelectual nova;
  - XII - os programas de computador;
  - XIII - as coletâneas ou compilações, antologias, enciclopédias, dicionários, bases de dados e outras obras, que, por sua seleção, organização ou disposição de seu conteúdo, constituam uma criação intelectual.
- § 1º Os programas de computador são objeto de legislação específica, observadas as disposições desta Lei que lhes sejam aplicáveis.
- § 2º A proteção concedida no inciso XIII não abarca os dados ou materiais em si mesmos e se entende sem prejuízo de quaisquer direitos autorais que subsistam a respeito dos dados ou materiais contidos nas obras.
- § 3º No domínio das ciências, a proteção recairá sobre a forma literária ou artística, não abrangendo o seu conteúdo científico ou técnico, sem prejuízo dos direitos que protegem os demais campos da propriedade imaterial.

O Ministério da Cultura, bem como a maioria dos doutrinadores, entende que os Direitos Autorais têm duas dimensões de proteção: a patrimonial (exploração econômica) e a moral. Neste contexto, direitos morais são normas jurídicas e não se confundem com normas

sociais morais. O Ministério da Cultura, na obra *Direitos Autorais, Acesso à Cultura e Novas Tecnologias: Desafios em Evolução à Diversidade Cultural* (2006), posiciona:

Os Direitos Autorais referem-se à proteção dos trabalhos de criação, quer dizer, a autoria destes trabalhos, incluindo-se aí os programas de computadores. Estes Direitos possuem duas dimensões de proteção - a Econômica ou patrimonial e a Moral - e estão divididos em dois conjuntos de direitos - um primário, e outro derivado ou adjacente, ou seja, o Direito de Autor, propriamente dito e os Direitos Conexos, referentes aos direitos dos artistas intérpretes ou executantes, dos produtores de fonogramas e dos organismos de radiodifusão.

Esta dupla dimensão é um dos aspectos que difere os direitos autorais do *Copyright*, conforme explica Wachowicz (2012):

O *Copyright* é um direito reservado desde a concessão do primeiro monopólio à indústria editorial e de comércio de livros. Trata-se do *Copyright Act*, de 1709, da Rainha Ana. Antes, contudo, o *Licensing Act*, de 1662, já proibía a impressão de qualquer livro que não estivesse licenciado ou registrado devidamente. Na realidade esta lei concedeu foi um privilégio de reprodução: *shall have the sole right and liberty of printing such books*. Assim se consubstanciou a visão anglo-americana do *copyright*, que nunca foi abandonada. Na base estaria a materialidade do exemplar e o exclusivo da reprodução deste.

De tal forma que o *Copyright* precede historicamente ao Direito de Autor, mas com este não se confunde, pois o *Copyright* é muito mais limitado aos direitos de exploração econômica da obra registrada. Os países Europeu-continental e Latino-americanos adotaram o sistema de direito autoral criado pela Convenção de Berna (1886) (WACHOWICZ, 2012, 4).

Entretanto, tal entendimento nem sempre foi assim. O sistema adotado no Brasil foi herdado de disputas que emergiram durante os séculos XVII e XVIII, conforme explica Souza (2006):

Na Inglaterra os debates eram primordialmente sobre se estes direitos caracterizavam-se como propriedade natural ou como monopólio, ao final enquadrando estes direitos como sendo monopólios. A partir então de justificativas anti-monopolistas buscava-se estabelecer a extensão da proteção que os mesmos deveriam possuir, de forma a equilibrar os interesses dos autores e intermediários com os interesses da coletividade. O resultado foi a configuração moderna do sistema protetivo do *Copyright*, assumindo feições de monopólio temporalmente limitado;

Enquanto isso, na França, a disputa iniciou-se entre os livreiros de Paris e de outras regiões do país, o que fortaleceu o pleito dos autores, obtendo estes a decisão determinando a precedência do autor sobre o livreiro, neste momento ainda em caráter de perpetuidade. O advento da Revolução Francesa extinguiu todos os privilégios e os direitos dos autores, que foi restaurado logo depois, como propriedade, mas desta vez limitado temporalmente, inaugurando o sistema protetivo de *Droit D'Auteur*; sistema ao qual aderimos no Brasil, e que caracteriza-se, neste primeiro momento, como propriedade limitada (SOUZA, 2006, 312).

De acordo com o que sintetiza Martin Kretschmer (2010), o entendimento sobre direitos autorais pode ser destacado em quatro etapas históricas:

a) the point of view of a *privilege* [der Standpunkt des *Privilegiums*]. Whilst the latter had before been conferred in individual cases, it was now granted universally. However, the form of a preferential concession [*Vergünstigung*] and a special right

[*Ausnahmerecht*] was nevertheless retained, even though what was actually being protected was a universal right. That is, the need for protection of these rights was felt, but there was no understanding as yet of their nature.

b) the point of view of a *publishing right* [der Standpunkt des *Verlagrechts*], which was often tied to the aforementioned privilege. In this consideration the interests of the publishers were uppermost and their publishing right was to be safeguarded. However, this was a most unsatisfactory approach because it failed to take into account that the authorised publisher and the unauthorised reprinter have a different right only by virtue of their different relationship to the author, and that a monopoly granted to the former without consideration for the author, merely for the sake of the priority of the commercial enterprise, lacks any proper foundation.

c) the point of view of intellectual or *literary property* [der Standpunkt des *litterarischen Eigenthums*], which is championed above all by writers, but is of no use juristically. For common parlance, which calls a person's control over his nerves, his hands, or his thoughts, ownership and applies this term to anything which belongs to the person and is peculiar to him, certainly makes sense, but it simply covers too many different kinds of circumstances for it to be of use in civil law. [...] Moreover, the author's right is also different from ownership in the sense that the former always refers back to the author as a specific individual person, from which it can never dissociate itself completely, as long as it exists as such, whereas ownership is not concerned with the individual person of the owner. [...]

d) the fourth point of view, according to which *the author's right* is seen not as a property right, but, rather, as a *personal right of the author*, as *the right of the originator* [der vierte Standpunkt, von welchem das *Autorrecht* nicht als Sachen-, sondern als ein *persönliches* Recht des Autors betrachtet wird, als *Recht des Urhebers*]. It is to the philosopher Kant<sup>29</sup> that the merit belongs of having been the first to clearly point to the personal nature of author's rights. In other respects, though, his exposition of the matter is immature. The French jurist Renouard, in an excellent treatise on author's rights, has greatly furthered our understanding of this question, although even he concentrates too much on the property right aspect of author's rights and thus ends up describing these as a kind of privileged monopoly, albeit one that is fully deserved by the author and holds universally. This means that he too overlooks the personal nature of the author's right (KRETSCHMER, 2010, 9).

De acordo com o art. 24 da Lei 9.610/98, o direito de paternidade e de manter a integridade da obra são exemplos de direitos morais do autor.

São direitos morais do autor:

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

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

III - o de conservar a obra inédita;

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

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

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

VII - o de ter acesso a exemplar único e raro da obra, quando se encontre legitimamente em poder de outrem, para o fim de, por meio de processo fotográfico

ou assemelhado, ou audiovisual, preservar sua memória, de forma que cause o menor inconveniente possível a seu detentor, que, em todo caso, será indenizado de qualquer dano ou prejuízo que lhe seja causado.

§ 1º Por morte do autor, transmitem-se a seus sucessores os direitos a que se referem os incisos I a IV.

§ 2º Compete ao Estado a defesa da integridade e autoria da obra caída em domínio público.

§ 3º Nos casos dos incisos V e VI, ressalvam-se as prévias indenizações a terceiros, quando couberem.

A obra protegida por Direito Autoral é um reflexo da personalidade de seu autor, portanto, trata-se de “uma emanção de sua própria dignidade como pessoa humana” (MORAES, 2008, 257). Ainda, segundo o autor, o direito moral é a pluralidade de prerrogativas extrapatrimoniais que protegem a obra intelectual e também a personalidade do autor. Da mesma forma, os direitos morais do autor são “uma emanção da personalidade do autor e que estão intimamente ligados à relação do autor com a elaboração, a divulgação e a titulação de sua obra” (PARANAGUÁ; BRANCO, 2009, 47).

Entretanto, de acordo com Barbosa (2010), a tutela dos direitos morais é “estranha à Propriedade Intelectual”, pois é ontologicamente distinta. De modo que,

Queremos crer que os direitos morais constituem-se em relação aos bens incorpóreos, e não em face à exclusiva. A exclusiva e a tutela dos direitos extrapatrimoniais se tecem em face a um mesmo bem incorpóreo, mas de forma diversa. A exclusiva se constrói regulando a interação entre o bem incorpóreo e a sociedade em geral, em sua função econômica-concorrencial. O feixe de direitos extrapatrimoniais incide na interação entre o originador e sua criação, antes ou depois de nascer a exclusiva – antes ou depois de abandonar o inédito. (BARBOSA, 2010, 420).

Considerados como direito de personalidade, os direitos morais são inalienáveis, irrenunciáveis, imprescindíveis e impenhoráveis, não mais podendo haver cessão do direito moral à paternidade como outrora. A cessão do direito moral à paternidade estava prevista no art. 667 do Código Civil de 1916 e existem inúmeros casos na música brasileira de compra de letras e melodias. Porém, não é objetivo deste trabalho aprofundar este tópico e, por isso, tais casos não serão abordados.

O domínio do autor sobre sua obra era tão grande que lhe possibilitava negociar até mesmo sua autoria. Há registros de um interessante caso em que o poeta Marcial discute com Fidentino, suposto plagiador de sua obra, os meios de aquisição de seus trabalhos. Marcial teria argumentado: ‘segundo conta, Fidentino, tu lês os meus trabalhos ao povo como se fossem teus. Se queres que os digam teus, compra-os, para que deixem de ser meus.’ E teria ainda afirmado que ‘quem busca a fama por meio de poesias alheias, que lê como suas, deve comprar não o livro, mas o silêncio do autor. (PARANAGUÁ; BRANCO, 2009, 14).

Nos dias de hoje, a paternidade de um compositor não costuma desaparecer. Entretanto, aparece, por vezes, forçadamente, ao lado de uma falaciosa coautoria.



Sim, existem empresários ligados à indústria fonográfica que condicionam a gravação de determinadas canções a uma fictícia ‘parceria’. Essa forjada e forçada coautoria fomenta uma farsa prejudicial aos autores e à memória da cultura do povo brasileiro. (MORAES, 2008, 68).

Por fim, de forma sistematizada, Wachowicz (2012) resume o que são os direitos morais do autor da seguinte forma:

**Direito de personalidade ou paternidade:** que é o direito personalíssimo de sempre poder o autor reivindicar a autoria da obra; **Direito de nomeação:** que o direito de atribuir à obra o seu nome, pseudônimo ou sinal; **Direito de divulgação:** que é o direito do autor de oferecer a obra ao público, seja através da publicação ou de qualquer outro meio de divulgação; **Direito de inédito:** que é o direito do autor em manter a obra sem conhecimento do público; **Direito de integridade:** que é o direito de opor-se contra quaisquer modificações não autorizadas na obra; **Direito de modificação:** que é o direito que o autor detém de poder modificar a obra, antes ou depois de utilizada; **Direito de retirada ou arrependimento:** que é o direito de retirar de circulação a obra ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando a circulação ou utilização implicar em afronta à sua reputação e imagem; **Direito de Repúdio de Projeto:** que é o direito do autor de projetos arquitetônicos de retirar seu nome quando a obra for modificada pelo dono da construção; **Direito de acesso:** que é o de ter acesso a exemplar único e raro da obra, quando se encontre legitimamente em poder de outrem, para o fim de, por meio de processo fotográfico ou assemelhado, ou audiovisual, preservar sua memória, de forma que cause o menor inconveniente possível a seu detentor, que, em todo caso, será indenizado de qualquer dano ou prejuízo que lhe seja causado (WACHOWICZ, 2012, 6).

Uma vez entendido que o direito autoral é diferente do *copyright* americano, pois existe nele uma dimensão de proteção moral, além da patrimonial – inclusive, ponto de polêmica<sup>18</sup> na assinatura do Acordo TRIPs (que ratifica a CUB) pelos Estados Unidos -, cabe fazer uma ressalva quanto aos direitos morais do autor. Há alguma hierarquia entre a dimensão patrimonial e a moral? Uma delas prevalece sobre a outra? Os incisos V e VI do art. 24 da lei 9.610/98 estabelecem como direitos morais do autor:

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

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

Pela simples análise dos dois incisos citados seria possível fazer a dedução de que a parcela patrimonial é submissa à moral. Entretanto, o parágrafo terceiro do mesmo artigo traz as condições de reequilíbrio com a previsão de indenização para os prejudicados.

Não há hierarquia entre as duas dimensões do direito de autor, inclusive podem ser exercidos por titulares diferentes, apesar de que, os Direitos Morais sobrevivem ao tempo e à

---

18

Para que os Estados Unidos assinassem o Acordo TRIPs foi condicionado o não conhecimento dos Direitos Morais do Autor, ou seja, os EUA continuam sem tutelar este direito, muito embora façam parte de um Sistema Internacional. Eis a força americana!

própria proteção patrimonial, isto é, mesmo quando não existir mais a parcela econômica, a moral existirá e poderá ser reivindicada pelos sucessores do autor. Os Direitos Morais do autor não têm “caráter absoluto que se preconiza para os direitos personalíssimos” (ROCHA, 2006, 158), pois a própria legislação se incube das limitações ao exercício do “direito de personalidade atribuídos ao autor em razão de sua obra criativa”.

Nenhum Direito é absoluto. Muito embora alguns defensores do absolutismo do Direito Autoral o definam, numa interpretação errônea da expressão “exclusivo” da Carta Magna, como um direito total, exclusivo e absoluto. De fato ele não é, pois é razoável que sejam sempre feitas ponderações entre os direitos.

A lei 9.610/98 faz parte de um sistema jurídico e sua interpretação nunca deve ser feita de forma isolada, sem levar em conta outras leis como o Código de Defesa do Consumidor, o Código Civil, o Código Processual Civil, dentre outras, mas, principalmente, a Constituição. Assim, existem inúmeros limites aos direitos autorais, conforme explica Barbosa (2010):

Certo é que, no que for objeto de propriedade (ou seja, no alcance dos direitos patrimoniais), o direito autoral também está sujeito às limitações constitucionalmente impostas em favor do bem comum – a função social da propriedade de que fala o art. 5º, XXIII, da Constituição de 1988. Note-se, uma vez mais, neste contexto, que a proteção autoral, como propugna boa parte da doutrina, não se esgota na noção de propriedade, em particular pela presença dos direitos de personalidade ou direitos morais em geral.

O Art. 5º, XXII, da Constituição, que assegura inequivocamente o direito de propriedade, deve ser sempre contrastado com as restrições do inciso seguinte, a saber, as de que a propriedade atenderá sua função social. Também no art. 170 a propriedade privada é definida como princípio essencial da ordem econômica, sempre com o condicionamento de sua função social (BARBOSA, 2010, 422).

As limitações ao exercício da utilização econômica do direito autoral que inclui os direitos conexos<sup>19</sup> devem ser, como em qualquer outro direito, uma forma de prevalecer o interesse público e coletivo ao privado, reiterando que os direitos autorais não são absolutos. Conforme art. 216, III e § 1º da Constituição da República Federativa do Brasil, por exemplo, o Poder Público pode desapropriar criações científicas, artísticas ou tecnológicas para a proteção do patrimônio cultural brasileiro. Assim,

---

19

“Os direitos conexos (ou também chamados “direitos vizinhos”) são aqueles que, a despeito de não constituírem conteúdos autorais, equiparam-se aos direitos de autor, eis que seus titulares difundem suas obras ou atuam nelas, como ocorre com os direitos dos artistas, intérpretes, ou executantes, dos produtos fonográficos e das sociedades de radiodifusão (Lei n.º 9.610/98, art. 89). Há, ainda, o direito de arena, ou seja, a proteção conferida às participações individuais em obras coletivas e a reprodução da imagem e voz humanas inclusive no âmbito das atividades desportivas (CF, art. 5º, XXVIII, ‘a’; lei n.º 9.615/98 – lei Pelé – art. 42).” *In* GAMA, Guilherme Calmon Nogueira da. Op. Cit. p. 23.

Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

§ 1º - O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e **desapropriação**, e de outras formas de acautelamento e preservação.

§ 2º - Cabem à administração pública, na forma da lei, a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem.

§ 3º - A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais.

§ 4º - Os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei.

§ 5º - Ficam tombados todos os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos.

§ 6º - É facultado aos Estados e ao Distrito Federal vincular a fundo estadual de fomento à cultura até cinco décimos por cento de sua receita tributária líquida, para o financiamento de programas e projetos culturais, vedada a aplicação desses recursos no pagamento de:

I - despesas com pessoal e encargos sociais;

II - serviço da dívida;

III - qualquer outra despesa corrente não vinculada diretamente aos investimentos ou ações apoiados. (grifos nossos).

De acordo com Gama (2011), a hipótese da desapropriação já tinha previsão legal no Decreto-lei n.º 3.365/41, art. 5º, 'p', que admitia a desapropriação em favor da União ou dos Estados, por utilidade pública, de qualquer obra publicada, cujo autor se recusasse, injustificadamente, a reeditá-la, com pagamento prévio de indenização ao autor. Está prevista na CUB a possibilidade de limitações ao direito de autor, como as licenças compulsórias remuneradas, que deverão ser impostas por lei nacional.

Os defensores do absolutismo dos direitos autorais, sob a retórica da defesa dos direitos dos criadores, protegem, em verdade, o viés proprietário dos direitos intelectuais. Lessig (2004), em sua obra *Cultura Livre*, demonstra que esta prática de confusão de ideias para defender interesses escusos travestidos de boas intenções é comum.

O autor relata o caso de Armstrong *versus* a empresa RCA, no qual Armstrong descobriu e patenteou uma tecnologia radiofônica superior a AM explorada pela RCA. Ele

havia inventado o rádio FM, que ameaçava o império da RCA nos rádios AM. Este fato, segundo o autor, fez com que o presidente da RCA entrasse em guerra com Armstrong, o que resultou na falência e consequente suicídio de Armstrong.

É dessa forma que algumas vezes a lei funciona. Nem sempre de forma tão trágica, e raramente com esse drama heroico, mas algumas vezes é assim que a lei funciona. Para começar, o governo e suas agências são vítimas de cooptação. Elas normalmente são cooptadas quando um interesse poderoso é ameaçado tanto por uma mudança legal quanto técnica. Esse interesse poderoso frequentemente exerce sua influência em um governo para que este o proteja. A retórica para essa proteção é sempre baseada, claro, no bem público, mas a verdade é muito diferente. Ideias que eram sólidas em um período, mas que, deixadas sozinhas, poderiam desfazer-se em outro, são mantidas por essa corrupção sutil de nosso processo político. A RCA tinha o que os Causbys não tinha: o poder para reduzir o impacto da mudança tecnológica (LESSIN, 2004.,7).

Não é objetivo específico deste trabalho pesquisar as desapropriações e as licenças compulsórias (ou licenças não voluntárias), pois tal tema renderia uma pesquisa própria. No entanto, é preciso que este tópico de discussão seja refletido.

A intenção é pensar o direito do autor como uma importante mola propulsora das culturas, pois é através de textos literários e científicos, das músicas, poesias, pinturas, fotografias, filmes, teatros, que são contados, mostrados, imaginados, pensados, discutidos e ensaiadas as formas e jeitos das gentes. É preciso proteger as obras, mas, pela própria natureza do protegido, tal ação não pode ser um obstáculo ao acesso às culturas. Logo, não é absurdo pensar em licenças compulsórias remuneradas ou mesmo em desapropriação de obras protegidas por direito autoral.

Uma vez disponibilizada através de sua comunicação ou publicação pelo autor, a obra autoral tem uma vida social que ultrapassa os limites de interesses particulares de seus titulares. Quando a obra publicada é disponibilizada para a sociedade em geral, passa a refletir e mediar significações culturais do grupo social onde se insere, propiciando formas diversificadas de entendimento e construções comunicativas, podendo tornar-se veículo simbólico de expressão coletiva, incorporando-se ao conjunto de signos que une e sedimenta qualquer sociedade. **A obra publicada, enfim, torna-se parte do acervo cultural daquela sociedade**, inspirando inclusive outras criações. A proteção concedida ao autor deve considerar o significado social das obras para a determinação de seus limites. Assim demanda sua história, natureza jurídica e os preceitos constitucionais vigentes.

Dentre os usos da obra sobre os quais incide proteção constitucional há os direitos sociais à educação, previstos no artigo 6º: ‘são direitos sociais a educação, a saúde, o trabalho, a moradia, o lazer, a segurança, a previdência social, a proteção à maternidade e à infância, a assistência aos desamparados, na forma desta Constituição.’ A instituição do vocábulo social significa que ‘tais direitos são de todos e de cada um e que se opõem ao Estado, que tem o poder-dever de proporcioná-los não a indivíduos ou a grupos privilegiados, mas a todos, indistintamente.’ Deve-se também apreender que ‘observando o vocábulo social, na expressão direito social, visa (a Constituição) opô-lo ao direito individualista, oriundo da Revolução Francesa, significando a **predominância do interesse coletivo sobre o interesse individual.**’ (SOUZA, 2006, 158). (grifos nossos).

A lei 9.610/98 traz, além das obras que são protegidas por Direito Autoral e as que não são protegidas, algumas limitações. O texto do art. 46 afirma:

Não constitui ofensa aos direitos autorais:

I - a reprodução:

a) na imprensa diária ou periódica, de notícia ou de artigo informativo, publicado em diários ou periódicos, com a menção do nome do autor, se assinados, e da publicação de onde foram transcritos;

b) em diários ou periódicos, de discursos pronunciados em reuniões públicas de qualquer natureza;

c) de retratos, ou de outra forma de representação da imagem, feitos sob encomenda, quando realizada pelo proprietário do objeto encomendado, não havendo a oposição da pessoa neles representada ou de seus herdeiros;

d) de obras literárias, artísticas ou científicas, para uso exclusivo de deficientes visuais, sempre que a reprodução, sem fins comerciais, seja feita mediante o sistema Braille ou outro procedimento em qualquer suporte para esses destinatários;

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

III - a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra;

IV - o apanhado de lições em estabelecimentos de ensino por aqueles a quem elas se dirigem, vedada sua publicação, integral ou parcial, sem autorização prévia e expressa de quem as ministrou;

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

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;

VII - a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas para produzir prova judiciária ou administrativa;

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

Por muito tempo foi discutido, tanto pela doutrina quanto pelo judiciário, se estas limitações do artigo, especificamente, os usos livres permitidos das obras protegidas por direitos autorais, tinham caráter exemplificativo ou taxativo. Isto significa dizer que a discussão girava em torno da pergunta: o que está no art. 46 são apenas exemplos, podendo ter mais usos livres, ou o texto é taxativo, sendo apenas àquelas os usos livres permitidos? E para esta resposta existem diversas teses, das mais simples até as mais filosóficas. Aqui será adotada a teoria do recente julgado do Superior Tribunal de Justiça, que colocou fim a esta

questão (pelo menos no âmbito jurídico), aduzindo que este rol de restrição é exemplificativo, e, portanto, existem mais usos que são permitidos.

Segundo a decisão e a tese que foi defendida:

**Superior Tribunal de Justiça**

**RECURSO ESPECIAL Nº 964.404 - ES (20070144450-5)**

**EMENTA**

**RECURSO ESPECIAL. COBRANÇA DE DIREITOS AUTORAIS. ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO- ECAD. EXECUÇÕES MUSICAIS E SONORIZAÇÕES AMBIENTAIS. EVENTO REALIZADO EM ESCOLA, SEM FINS LUCRATIVOS, COM ENTRADA GRATUITA E FINALIDADE EXCLUSIVAMENTE RELIGIOSA.**

*I - Controvérsia em torno da possibilidade de cobrança de direitos autorais de entidade religiosa pela realização de execuções musicais e sonorizações ambientais em escola, abrindo o Ano Vocacional, evento religioso, sem fins lucrativos e com entrada gratuita.*

*II - Necessidade de interpretação sistemática e teleológica do enunciado normativo do art. 46 da Lei n. 9610/98 à luz das limitações estabelecidas pela própria lei especial, assegurando a tutela de direitos fundamentais e princípios constitucionais em colisão com os direitos do autor, como a intimidade, a vida privada, a cultura, a educação e a religião.*

*III - O âmbito efetivo de proteção do direito à propriedade autoral (art. 5º, XXVII, da CF) surge somente após a consideração das restrições e limitações a ele opostas, devendo ser consideradas, como tais, as resultantes do rol exemplificativo extraído dos enunciados dos artigos 46, 47 e 48 da Lei 9.610/98, interpretadas e aplicadas de acordo com os direitos fundamentais.*

*III - Utilização, como critério para a identificação das restrições e limitações, da regra do teste dos três passos ('three step test'), disciplinada pela Convenção de Berna e pelo Acordo OMCTRIPS.*

*IV - Reconhecimento, no caso dos autos, nos termos das convenções internacionais, que a limitação da incidência dos direitos autorais "não conflita com a utilização comercial normal de obra" e "não prejudica injustificadamente os interesses do autor".*

**V - RECURSO ESPECIAL PARCIALMENTE PROVIDO.**

**RELATÓRIO - O EXMO. SR. MINISTRO PAULO DE TARSO SANSEVERINO (Relator):** Trata-se de *recurso especial* interposto por MITRA ARQUIDIOCESANA DE VITÓRIA, com fundamento no art. 105, III, *a e c*, da Constituição, contra o acórdão do Tribunal de Justiça do Estado do Espírito Santo que deu provimento à apelação do ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO- ECAD.

Considerou o acórdão *a quo*, especialmente diante do art. 68, *caput* e §3º, da Lei 9.610/98, possível a cobrança, pelo recorrido, de direitos autorais da recorrente em razão de execuções musicais e sonorizações ambientais ocorridas quando da abertura do Ano Vocacional, evento religioso sem fins lucrativos e com entrada gratuita.

Nas suas razões de recurso, sustentou a recorrente a violação do art. 68, §3º, da Lei 9.610/98, em cujo rol não são citadas as entidades religiosas, assim como do art. 46, VI, da mesma Lei, que não considera fato gerador do pagamento de direitos autorais a representação teatral e a execução musical sem fins lucrativos realizadas com fim exclusivamente didático nos estabelecimentos de ensino.

Foram apresentadas contrarrazões.

É o relatório.

**VOTO - O EXMO. SR. MINISTRO PAULO DE TARSO SANSEVERINO (Relator):** Eminentes Colegas! O caso diz respeito à possibilidade de cobrança de direitos autorais por ter a recorrente realizado – segundo o acórdão *a quo* – execuções musicais e sonorizações ambientais quando da celebração da abertura do Ano Vocacional em Escola, evento religioso, sem fins lucrativos e com entrada gratuita.

Entendo que o recurso especial deva ser, na sua essência, provido.

A princípio, pela leitura isolada do enunciado normativo do art. 68 da Lei 9.610/98, o evento acima descrito importaria, sim, no pagamento de direitos autorais, pois verificada a realização de execuções musicais e sonorizações ambientais públicas em local de frequência coletiva, embora não expressamente referido pela regra do §3º do *caput* do artigo.

Nada obstante, as normas do art. 68 e seus parágrafos fixam apenas o âmbito de proteção *prima facie* da propriedade autoral, surgindo o seu âmbito efetivo de proteção somente após o reconhecimento das restrições e limitações a ela opostas pela própria lei especial.

Assim, a Lei 9.610/98, em seus arts. 46, 47 e 48, regula as limitações aos direitos autorais. Discute-se apenas se essas restrições possuem caráter exemplificativo ou taxativo.

Conforme doutrina Leonardo Macedo Poli (*Direito Autoral: parte geral*. Belo Horizonte: Del Rey, 2008, p. 81), ‘cada uma das limitações previstas na LDA decorrem da recepção legal de um ou outro princípio constitucionalmente garantido’, relacionados, por exemplo, ao ‘direito à intimidade e à vida privada’ ao ‘desenvolvimento nacional’, à ‘cultura, educação e ciência’.

Relembro, neste ponto, que os direitos e garantias fundamentais possuem aplicabilidade direta e imediata (art. 5º, §1º, da CF), vinculando o Poder Público como um todo – Executivo, Legislativo e Judiciário – a um dever de otimização, de conferir-lhes, na Doutrina de Paulo Gustavo Gonet Branco (*Curso de Direito Constitucional*. São Paulo: 3ª Ed. rev. e atual, 2008, p. 250) ‘a máxima eficácia possível’.

Não se encontram eles, pois, salienta Ingo Wolfgang Sarlet (*A Eficácia dos Direitos Fundamentais*. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 6º ed. rev. atual. e ampl.: 2006, p. 383), ‘na esfera de disponibilidade dos poderes públicos’, estando estes, ao revés, ‘na obrigação de tudo fazer no sentido de realizar os direitos fundamentais’.

Ora, se as limitações de que tratam os arts. 46, 47 e 48 da Lei 9.610/98 representam a valorização, pelo legislador ordinário, de direitos e garantias fundamentais frente ao direito à propriedade autoral, também um direito fundamental (art. 5º, XXVII, da CF), constituindo elas - as limitações dos arts. 46, 47 e 48 - o resultado da ponderação destes valores em determinadas situações, não se pode considerá-las a totalidade das limitações existentes.

Neste exato sentido, também considerando as limitações da Lei 9.610/98 meramente exemplificativas, Leonardo Macedo Poli, já citado, e Allan Rocha de Souza (*A Função Social dos Direitos Autorais: uma interpretação civil-constitucional dos limites da proteção jurídica*: Brasil: 1988-2005. Campos dos Goytacazes: Ed. Faculdade de Direito de Campos, 2006).

Saliento que a adoção de entendimento em sentido contrário conduziria, verificada a omissão do legislador infraconstitucional, à violação de direito ou garantia fundamental que, em determinada hipótese concreta, devesse preponderar sobre o direito de autor.

Conduziria ainda ao desrespeito do dever de otimização dos direitos e garantias fundamentais (art. 5º, §1º, da CF), que vinculam não só o Poder Legislativo, mas também o Poder Judiciário.

Portanto, o âmbito de proteção efetiva do direito à propriedade autoral ressaí após a consideração das limitações contidas nos arts. 46, 47 e 48 da Lei 9.610/98, interpretadas e aplicadas de acordo com os direitos e garantias fundamentais, e da consideração dos próprios direitos e garantias fundamentais.

Valores como a cultura, a ciência, a intimidade, a privacidade, a família, o desenvolvimento nacional, a liberdade de imprensa, de religião e de culto devem ser considerados quando da conformação do direito à propriedade autoral.

Prepondera, pois, neste específico caso, o direito fundamental à liberdade de culto e de religião frente ao direito de autor.

Com isto, encaminho voto no sentido de dar parcial provimento ao recurso especial para excluir a cobrança de direitos autorais em relação ao evento religioso narrado na petição inicial (Abertura do Ano Vocacional de 2002).

Em consequência, julga-se parcialmente procedente o pedido formulado em relação ao evento narrado na inicial, restabelecendo-se os comandos da sentença de 1º grau quanto aos encargos sucumbenciais, em face da ínfima sucumbência da parte autora.

Deste modo, o Direito Autoral não é absoluto, mas tem restrições e limitações previstas nos acordos internacionais, na Constituição e na própria lei brasileira que o regula. Sua interpretação deve ser feita de forma a considerar todo o conjunto legislativo, mas não de forma isolada, como se a Lei 9.610/98 estivesse dentro de uma bolha. Assim, estas limitações se configuram pela função social dos direitos autorais<sup>20</sup> cujo objetivo, conforme Gama (2011), é remunerar o autor e, simultaneamente, promover a criação de novas obras, ao invés de ser um bloqueio ao acesso às culturas.

Sob a perspectiva da função social, não é possível reconhecer que os direitos autorais devam existir apenas para proteger e tutelar ‘as engrenagens da indústria de entretenimento’ e, simultaneamente, restringir o desenvolvimento e o acesso à cultura. É preciso que o sistema de proteção aos direitos autorais abranja toda e qualquer obra criativa que nele possa ser inserida, independentemente de sua qualidade ou magnitude. Os direitos autorais devem ter, simultaneamente, a função de remunerar os autores pela sua produção intelectual, mas não podem ser impeditivos do desenvolvimento cultural e social: ‘conjugar os dois aspectos, numa economia capitalista, globalizada, e não bastasse, digital, é função árdua a que devemos nos dedicar’ (GAMA, 2011, 24).

---

20

“A definição da função social dos direitos autorais é o reflexo da expressão dos direitos da coletividade na estrutura jurídica de proteção aos direitos autorais. Devem guiar a configuração desta função social os seguintes critérios: ausência de fins lucrativos; finalidade instrucional, cultural ou informativa; não causar prejuízo relevante ou injustificado à exploração comercial da obra; aplicabilidade exclusiva sobre direitos patrimoniais;

Sem pretensão de exaustão, devem compor a função social dos direitos autorais, sendo portanto independente de autorização prévia ou remuneração: os empréstimos das obras feitos por bibliotecas ou instituições equivalentes; o arquivamento digital, microfilmado ou outros meios equivalentes, com objetivo de preservação da integridade da obra; representação ou execução de obra autoral no âmbito privado ou nas instituições de ensino; uso de todas as obras para fins exclusivamente didáticos; reprodução própria de material acadêmico para fins instrucionais e de pesquisa; reprodução de material indisponível ou de difícil acesso;

A efetivação da função social pode ocorrer por iniciativa dos próprios detentores dos direitos, por desapropriações efetuadas pelo Poder Executivo dos diversos níveis administrativos, pelo Poder Legislativo na confecção das Leis que regulamentam estes direitos, ou pelo Poder Judiciário na interpretação adotada na solução de litígios.” In SOUZA. Allan Rocha de. Op. Cit. p. 319.



O direito autoral, na seara patrimonial, tem uma proteção muito mais direcionada ao investimento do que à criação. Ao invés de ser pensado como um impulsionador para a produção e divulgação dos bens culturais, é, em verdade, uma ferramenta a favor da indústria cultural, utilizando-o como propriedade ilimitada, exclusiva e natural.

No próximo capítulo trataremos do viés público das obras protegidas por direitos autorais, em especial, das músicas, investigando o contexto maior onde circulam e são produzidos os bens culturais.

### 3. O VIÉS PÚBLICO DA MÚSICA

*Da força da grana que ergue e destrói coisas belas.*  
(CAETANO VELOSO, 1978)

Com o surgimento e crescimento da internet, que possibilitou o compartilhamento e difusão de obras protegidas pela Lei de Direitos Autorais, o mercado fonográfico obteve um decréscimo nas altíssimas margens de lucro. Tal acontecimento gerou um conflito de direitos. Por um lado, havia os titulares de direitos autorais alegando violações em seus direitos, por outro, usuários de programas de compartilhamento e público em geral que ainda utilizam de mecanismos para obtenção de obras protegidas e que alegam o direito ao acesso às obras.

A internet revolucionou a produção musical fazendo com que o artista iniciante tivesse, ao menos, um canal de visibilidade antes impossibilitado pelo domínio do mercado fonográfico. No século XIV, conforme Piccino (2000), as editoras contratavam compositores e autores. Com a invenção do gramofone, no século XIX, surgiram as gravadoras e estas passaram a contratar artistas para gravações. Entretanto, os artistas já estavam vinculados às editoras, o que fez com que elas funcionassem como agentes intermediários.

As gravadoras ficaram responsáveis pelo processo de produção, distribuição e promoção dos fonogramas, enquanto as editoras se responsabilizaram pelos direitos de reprodução do repertório a ser gravado. Em outras palavras, os compositores cederam às editoras e gravadoras os seus direitos autorais patrimoniais em troca da promoção das composições.

O negócio do mercado fonográfico estava baseado no controle do suporte físico, como por exemplo, os cilindros, o 78 r.p.m. (rotações por minuto), o 45 r.p.m, o LP (*Long play*), a fita magnética e o CD (*Compact Disc*) ficando, assim, financeiramente prejudicado. O 78 r.p.m., não tinha capa personalizada e, em geral, os discos traziam publicidade da gravadora. Em 1964, o 78 r.p.m. saiu do mercado e surgiu o 45 r.p.m. e o compacto 6´ para a gravação de músicas de divulgação. O LP 12´ obteve um grande impacto no mercado e o artista se tornou mais importante do que o disco em si, passando a ter capa conceitual. No Brasil, em 1958, Elizeth Cardoso foi uma das primeiras artistas que utilizou LP.

A partir dos anos 1980, a “onipresença” das gravadoras multinacionais abrangia até as produções independentes regionais. Pequenos selos associavam-se a empresas maiores para viabilizar a logística de distribuição de produtos ao varejo e a arrecadação do valor das vendas – relação muitas vezes marcada por conflitos e insatisfações. Mas, na década seguinte, a indústria fonográfica não se ocupou mais detidamente com uma reestruturação que incluísse em seus negócios a crescente

circulação mundial da música via internet, com a popularização do formato MP32 e do acesso à navegação em banda larga, o que fomentou a prática do compartilhamento de arquivos musicais entre ouvintes, mediante *uploads* e *downloads* ou escuta em *streaming* de arquivos musicais (LIMA, 2013, 10).

Com a mercantilização da cultura, o direito autoral foi utilizado pela indústria cultural para proteger os investimentos, não apenas para a proteção, propriamente dita, da criatividade estética e científica. Bandeira (2005) entende que;

(...) a indústria fonográfica possui uma relação direta com a propriedade intelectual e direitos autorais, dependendo destes elementos para a manutenção de suas atividades econômicas. Veremos que, durante a década de 1990, a indústria fonográfica vai deslocar seu objeto de receita das vendas de discos para a cobrança de *royalties* e direitos autorais. Isto irá legar às gravadoras o espírito de combate à evolução dos sistemas de compartilhamento de arquivos musicais pela Internet uma vez que, segundo as mesmas, este fenômeno fere os direitos de autoria e propriedade intelectual, atingindo diretamente as receitas de artistas e de companhias do disco (BANDEIRA, 2005, 7).

Especificamente, o mercado fonográfico, dentro da indústria cultural, se tornou um grande negócio que dominava desde a concepção da música. Na prática, este mercado sacraliza os direitos autorais como absolutos, plenos, naturais e ilimitados criando, assim, um mecanismo que faz com que os autores dependam dos agentes de mercado e, por fim, impõem a cessão permanente dos direitos autorais.

Nesta lógica, os direitos autorais são absolutos, mas os titulares, na maioria dos casos, não são mais os autores e artistas e, sim, os empresários investidores. Ou seja, o direito absoluto, pleno, natural e ilimitado era defendido para benefício próprio. Conforme Bandeira (2005), a indústria fonográfica tem vocações mercadológicas:

Se, por um lado, a história da música popular possui um lastro social, cultural e antropológico, onde há uma infinidade de aspectos estruturantes de sua configuração (grupos sociais, questões de identidade, gênero etc.), por outro, há uma história concomitante (e convergente) da tecnologia musical (instrumentos musicais, discos, fitas, técnicas de gravação etc.) que também se apresenta enquanto elemento estruturante desta evolução. Veremos, então, que o êxito da música popular está diretamente associado à junção entre o avanço dos sistemas de gravação sonora e a exploração de um determinado estilo musical. Será importante delimitar, aqui, o viés econômico que orienta a indústria fonográfica, pois, desde o seu nascedouro, podemos notar suas vocações mercadológica e multinacional (BANDEIRA, 2005, 5).

Em verdade, a corrente de pensamento que defende os Direitos Intelectuais como plenos, absolutos, exclusivos e naturais usam deste discurso com o intuito de legitimar o excesso da proteção para que a exploração econômica seja máxima. Miguez (2008) entende a rigidez do sistema da propriedade intelectual da seguinte forma:

Quanto à propriedade intelectual, e especificamente no que concerne aos direitos do autor, tema imensamente caro ao campo da criação cultural e intensamente

vinculado às questões do comércio internacional e da diversidade cultural, o debate não é menos importante. Em tela, a flexibilização dos marcos regulatórios que regem internacionalmente o regime de propriedade intelectual, questão que vem sendo potencializada com a emergência de conceitos e práticas tais como creative commons, copyleft e open source os quais, possibilitados pelos avanços da tecnologia digital, interessam sobremaneira ao campo da cultura pelo que significam em termos de democratização do acesso aos bens e serviços culturais e ao ferramental informacional (sistemas operacionais, softwares etc.).

Registre-se, sob esta importante questão, as reflexões de David Harvey quando analisa a importância das singularidades culturais na formação do que chama de “rendimento monopólico” (HARVEY, 2005). Segundo este estudioso, a globalização reduziu drasticamente ou mesmo eliminou boa parte das formas históricas de proteção de monopólios como, por exemplo, aquelas referidas ao espaço, à localização e às barreiras alfandegárias nacionais. No entanto, como é da natureza da dinâmica capitalista a existência (e a necessidade) dos monopólios – em que pesem o discurso ideológico, que faz profissão de fé na livre concorrência, e as leis anti-trust que nos EUA e na Europa tentam enfrentar a tendência à monopolização do mercado –, sempre que uma fonte de privilégios garantidores da situação de monopólio é eliminada, novas formas de assegurar tal condição são reunidas. É o caso, por exemplo, da rigidez com que é tratada, hoje, a questão da proteção da propriedade intelectual, portanto, uma forma contemporânea de “rendimento monopólico” a que recorrem, por exemplo, as indústrias culturais (audiovisual, fonográfica, editorial etc.) e de desenvolvimento e produção de software – além, é claro, de indústrias tradicionais como a farmacêutica. Daí que, o combate à pirataria, que vem sendo capitaneado pelas grandes corporações que controlam as indústrias fonográfica, do audiovisual e do software e que conta com o apoio institucional de vários governos, objetiva menos a proteção dos direitos do autor – figura, o autor, que se encontra reduzida à condição de mero provedor de conteúdo, nas palavras de Yúdice (2004) – que, como é óbvio, não podem ser negligenciados, do que a proteção dos oligopólios que caracterizam o mercado mundial de imagem e som, cada vez mais concentrado na mão dos grandes conglomerados de mídia e entretenimento (MIGUEZ, 2008, 4).

Entretanto, não se consegue entender o direito autoral sem enquadrá-lo no contexto maior onde circulam e são produzidos os bens que protegem, pois refletem as culturas.

As obras musicais e lítero-musicais, ou simplesmente, as músicas, são bens economicamente apreciáveis, com elevada função social dada a sua importância para a formação da cultura nacional. De fato, as obras musicais são criações do espírito humano e ao lado das artes plásticas, da literatura, das obras cinematográficas e audiovisuais em geral, das invenções industriais etc., integram um conjunto de bens imateriais de interesse coletivo que compõem o acervo cultural do país. (TORRI, 2011, 41)

Miguez (2008) explica que a cultura é um dos eixos mais relevantes da agenda contemporânea ocupando, hoje, um lugar de centralidade no mundo:

Na academia, por exemplo, território que historicamente monopolizou o debate sobre a cultura e seus fenômenos, mudanças de peso têm vindo a ocorrer. Aí, a cultura invadiu campos do conhecimento que até muito recentemente mantinham-se distantes e, não raro, hostis quanto às questões culturais. Transpôs os limites da antropologia e da sociologia, ciências sociais que classicamente, e em regime de quase exclusivismo, dela se têm ocupado, e passou a marcar presença nos estudos e pesquisas em disciplinas científicas tão distintas quanto a história, a geografia, a ciência política, a demografia, a comunicação, a psicologia, as ciências ambientais, o direito, a economia, a gestão. Até mesmo no campo dos estudos tecnológicos, a

exemplo das engenharias e, muito particularmente, dos sistemas de computação, a cultura tem alimentado o interesse de pesquisadores (MIGUEZ, 2008, 6).

Neste cenário de conflito entre direitos privados (direitos autorais) e direitos coletivos (acesso às culturas) o desafio é encontrar os limites de cada um destes direitos. Para tanto, é necessária uma reflexão sobre os direitos culturais e, conseqüentemente, os estudos sobre cultura.

De acordo com Couche (2002), nas ciências sociais<sup>21</sup>, uma das noções modernas de cultura muito aceita é aquela que remete aos modos de vida e de pensamento, embora tenha suscitado contestações na busca da justa definição da palavra, uma vez que as lutas de definição do termo são “lutas sociais, e o sentido a ser dado às palavras revelam questões sociais fundamentais” (COUCHE, 2002, 20). Segundo o autor, pode-se considerar o século XVIII como o período de formação do sentido moderno da palavra passando da cultura como estado (por exemplo, cultura de feijão) à cultura como ação (cultivar a terra), ou ainda, da cultura da terra à cultura do espírito (em sentido figurado).

O termo ‘cultura’ no sentido figurado começa a se impor no século XVIII. Ele faz sua entrada com este sentido no *Dicionário da Academia Francesa* (edição de 1718) e é então quase sempre seguido de um complemento: fala-se da ‘cultura das artes’, da ‘cultura das letras’, da ‘cultura das ciências’, como se fosse preciso que a coisa cultivada estivesse explicitada. (Couche, 2002, 20).

A invenção do conceito científico de Cultura (em sentido figurado), conforme explica Couche (2002), percorre, *a priori*, diversas correntes e não sugere um entendimento sobre o uso do conceito no singular - a Cultura -, numa acepção universalista, ou no plural - as Culturas -, em uma acepção particularista. O autor analisa a primeira definição etnológica de cultura proposta por Edward Tylor, atribuindo a ela a intenção de ser apenas descritiva e objetiva, não normativa, rompendo com as definições individualistas, já que, para Tylor, a cultura é a expressão da totalidade da vida social do homem.

Cultura e civilização, tomadas em seu sentido etnológico mais vasto, são um conjunto complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, o direito, os costumes e as outras capacidades ou hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade. (COUCHE, 2002, 35).

Ele analisou, ainda, os estudos de Franz Boas, que considerava cada cultura representativa de uma totalidade singular, a partir do qual “um costume particular só pode ser explicado se relacionado ao seu contexto cultural”.

---

21

Trata-se de uma noção de conceito como é utilizado nas ciências sociais, pois a palavra cultura é aplicada a inúmeras realidades, como cultura da terra, cultura física, cultura microbiana, cultura do solo, cultura de animais etc.

Cada cultura é dotada de um ‘estilo’ particular que se exprime através da língua, das crenças, dos costumes, também da arte, mas não **apenas** desta maneira. Este estilo, este ‘espírito’ próprio a cada cultura influi sobre o comportamento dos indivíduos (COUCHE, 2002, 45) (Grifo nosso).

Couche (2002) explora também a perspectiva estrutural da cultura proposta por Claude Lévi-Strauss influenciado pelos antropólogos culturais americanos, principalmente, em quatro ideias fundamentais para sua obra: a) a ideia que as diferenças culturais são definidas por certo modelo; b) que os tipos de culturas possíveis existem em número limitado; c) que o estudo das sociedades “primitivas” é o melhor método para determinar as combinações possíveis entre os elementos culturais; d) que estas combinações podem ser estudadas em si mesmas independente dos indivíduos que pertencem ao grupo para quem estas combinações permanecem inconscientes. Porém, se diferencia, conforme Couche (2002), ao procurar ultrapassar a abordagem particularista das culturas entendendo que “as culturas particulares não podem ser compreendidas sem referência à Cultura, ‘este capital comum’ da humanidade do qual elas se alimentam para elaborar seus modelos específicos”.

Toda cultura pode ser considerada como um conjunto de sistemas simbólicos. No primeiro plano destes sistemas colocam-se a linguagem, as regras matrimoniais, as relações econômicas, a arte, a ciência, a religião. Todos estes sistemas buscam exprimir certos aspectos da realidade física e da realidade social, e mais ainda, as relações que estes dois tipos de realidade estabelecem entre si e que os próprios sistemas simbólicos estabelecem uns com os outros. (COUCHE, 2002, 95).

Conforme proposto por Lévi-Strauss existe um “capital comum” humano, ou seja, elementos culturais idênticos e invariantes de uma cultura a outra que se relacionam com as estruturas inconscientes do espírito humano. A diversidade cultural aparente é o fruto das interpretações dos povos em seus diferentes sistemas organizacionais da vida. A arte, por exemplo, a música de um determinado povo, é um sistema simbólico que compõe uma específica cultura, que, de acordo com Lévi-Strauss, exprime certos aspectos da realidade física e social, além das relações com os outros sistemas simbólicos desse grupo. Logo, este bem cultural foi gerado graças a um “capital comum” somado com expressões de realidades coletivas. Então, como é possível que este bem seja tratado como uma propriedade privada oponível *erga omnes* irrestrita, como propõe a corrente absolutista do sistema de direitos autorais?

Por outro lado, Couche (2002) também analisa o trabalho de Roger Bastide sobre aculturação, no qual se opõe à Lévi-Strauss em sua noção de estrutura, que considera estática demais. De acordo com Couche (2002), toda cultura é um processo permanente de **construção, desconstrução e reconstrução**, sugerindo, assim, a substituição do termo

“cultura” por “culturação” (já contido em aculturação<sup>22</sup>) com o intuito de destacar esta dimensão dinâmica da cultura.

Por esta razão, como mostrou Bastide, o estudo da fase de desconstrução é tão importante do ponto de vista científico quanto a fase de reconstrução, pois é igualmente rica em ensinamentos. Ela revela que a deculturação não é necessariamente um fenômeno negativo que resulta na decomposição da cultura. Se por um lado, a deculturação pode ser o efeito do encontro das culturas, ela pode também agir, por outro lado, como causa de reconstrução cultural. Bastide se apoia no caso exemplar (porque extremo) das culturas afro-americanas: apesar ou talvez por causa dos séculos de escravidão, ou seja, de desconstrução social e cultural quase absoluta, os Negros das Américas criaram culturas originais e dinâmicas. (COUCHE, 2002, 137).

Em sua teoria estruturalista, conforme demonstra Couche (2002), Lévi-Strauss entende que os fenômenos de deculturação podem levar à decadência cultural como se fosse uma doença. Em vez de estrutura, Bastide propõe “estruturação”, “desestruturação” e “reestruturação” entendendo que, nem em todos os casos, a deculturação domina de forma a impedir qualquer reestruturação cultural. Os estudos sobre os fatos da aculturação, segundo o autor, levaram a um reexame do conceito de cultura passando a ser compreendida como um conjunto dinâmico e mais ou menos homogêneo. Assim, os elementos que compõem uma cultura (arte, religião, língua), por terem fontes diversas no espaço e no tempo, não são integrados uns aos outros, logo, nenhuma cultura existe em “estado puro”. Não existe uma “cultura pura” nem uma “cultura mestiça”, mas, devido aos contatos culturais, todas, em diferentes graus, são “culturas mistas”.

Nos estudos das diferenças culturais que opõem os grupos sociais, Pierre Bourdieu, conforme explica Couche (2002), geralmente utiliza o termo cultura em um sentido mais restrito, como aquele que remete às **obras culturais**, aos produtos simbólicos ligados ao domínio das artes e das letras, em uma perspectiva de estudos dos mecanismos sociais de criação artística. Quando ele trata de cultura no sentido mais amplo recorre a outro conceito; “*habitus*”, sistemas de disposições ou estruturas estruturantes, que caracterizam uma classe ou

---

22

“Termo introduzido no final do século XIX por antropólogos anglo-saxões para designar os fenômenos de contato direto e prolongado entre duas culturas diferentes que levam a transformações em qualquer delas ou em ambas.

Na atualidade, o termo é usado, por vezes, para indicar a resultante de uma pluralidade de formas de intercâmbio entre os diversos modos culturais – cultura erudita, popular, cultura empresarial etc. – que geram processos de adaptação, assimilação, empréstimo, sincretismo, **interpretação**, resistência (reação contra-aculturativa), ou rejeição de componentes de um sistema identitário por um outro sistema identitário. Modos culturais compósitos, como óperas montadas e, estádios de futebol, espetáculos de dança moderna apoiados em manifestações de origem popular como o jazz, exemplificam processos de aculturação ou de **culturas híbridas**.” In COELHO, Teixeira. Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário. 2. Ed. São Paulo: Iluminuras, 2012, p. 46.

um grupo social em relação aos outros. Para Bourdieu, *habitus* funciona como a materialização da memória coletiva reproduzindo ações para os sucessores.

Edward Said (2011) utiliza o termo cultura em dois sentidos. O autor utiliza cultura como as práticas cujo prazer é um de seus principais objetivos sob forma estética, como por exemplo, as artes de descrição, comunicação e representação. Said indica o romance como exemplar e o considera forma cultural e objeto estético pelo qual é possível estudar os impérios ocidentais modernos dos séculos XIX e XX, tais como a França e a Inglaterra na obra realista de Robinson Crusóe: “certamente não é por acaso que ele trata de um europeu que cria um feudo para si mesmo numa distante ilha não europeia” (SAID, 2011, 10). De acordo com o autor, neste sentido, a cultura tem relativa autonomia perante os campos econômico, social e político abarcando desde os saberes populares até o conhecimento especializado, como a etnografia, a historiografia, a filosofia ou a sociologia.

A segunda acepção discutida pelo autor compreende a cultura como “[...] um conceito que inclui um elemento de elevação e refinamento, o reservatório do melhor de cada sociedade.” (SAID, 2011, 12). Tal concepção está associada à ideia de Estado ou nação gerando diferenciações entre povos. Neste sentido, a cultura é fundante para a identidade e é percebida como “campo de batalhas”, pois o esperado é que pertençam de maneira leal, às vezes acrítica, às suas nações e tradições e, ao mesmo tempo, combatam as outras: “a pessoa lê Dante ou Shakespeare para acompanhar o melhor do pensamento e do saber, e também para ver a si mesma, a seu povo, sua sociedade, suas tradições sob as melhores luzes”.

Said (2011), em seus estudos sobre o imperialismo, descreve as práticas opressoras dos colonizadores e a resistência na afirmação identitária dos colonizados. O imperialismo, em um primeiro momento, se caracterizou pelas lutas geográficas implicando na subjugação de grupos sociais qualificados como “raças servis”, “inferiores”, “dependentes”, “povos subordinados”, etc. A ideia era que os povos não ocidentais eram incapazes de gerir suas próprias vidas. O autor entende que o imperialismo colonialista disseminou diversas mazelas, mas sugere ser possível que também tenha criado possibilidades favoráveis nas terras colonizadas como as novas tecnologias, autoconsciência nacional, entre outros. E, por isto, a crítica literária e os estudos sobre cultura não podem desconsiderar, em suas análises, a lógica do imperialismo. É neste sentido que Bastide entende o dinamismo da cultura como processo cíclico de construção, desconstrução e reconstrução que resulta na aculturação.



Neste contexto, a reflexão sobre o contato cultural envolve, também, uma reflexão sobre a dominação e a apropriação pela força. Alguém perde e alguém ganha. Entretanto, sempre houve alguma resistência e oposição aos colonizadores.

Após a Segunda Grande Guerra o mundo começou a se descolonizar e este processo foi possível devido ao que Said (2011) chamou de “cultura de resistência”. A “cultura da resistência” é dividida em dois períodos: a resistência primária, que é a luta contra a opressão colonial, e, a resistência secundária, período da ideologia, quando se tenta reconstituir uma “comunidade estilhaçada”. De acordo com o autor, é aí que se instalam novos interesses independentes e libertários. Contudo, a dominação dos países mais ricos sobre os mais pobres não acabou com o colonialismo, transformou-se. Em um passado recente, o imperialismo se impunha pela força, hoje, seu poderio se reflete nas relações econômicas. Poetiza Caetano: “Da força da grana que ergue e destrói coisas belas”<sup>23</sup>.

Said (2011) demonstra que todos os departamentos da cultura, além dos noticiários, foram invadidos ou cercados por um pequeno círculo de empresas privadas. O sistema da mídia internacional, representado por grandes conglomerados internacionais, tem feito, na realidade, aquilo que pretendiam fazer as nações idealistas ou ideológicas de coletividade, de comunidades imaginárias. Esse sistema mundial possui uma tendência institucionalizada de gerar imagens transnacionais desproporcionais que agora estão reorientando o discurso e o processo social internacional.

Na lógica de dominação contemporânea caracterizada pelo imperialismo de mercado, os termos “indústrias culturais” e “cultura de massa” tornaram-se frequentes. Apesar de quase sempre associados, não são exatos sinônimos, pois nem sempre a Indústria Cultural precisa de um meio de comunicação de massa, como a televisão ou o rádio, para existir (COELHO, 2012, 237).

A radiotransmissão, no contexto da comunicação de massa, de acordo com Moles (2011), pode ser pensada como sistema de conexão entre um indivíduo e o campo social. E, como elemento desse campo social resulta, assim, que qualquer programa de rádio será um mosaico de ideias, nos mesmos moldes da cultura-mosaico<sup>24</sup>.

---

23

VELOSO, Caetano. Op. Cit.

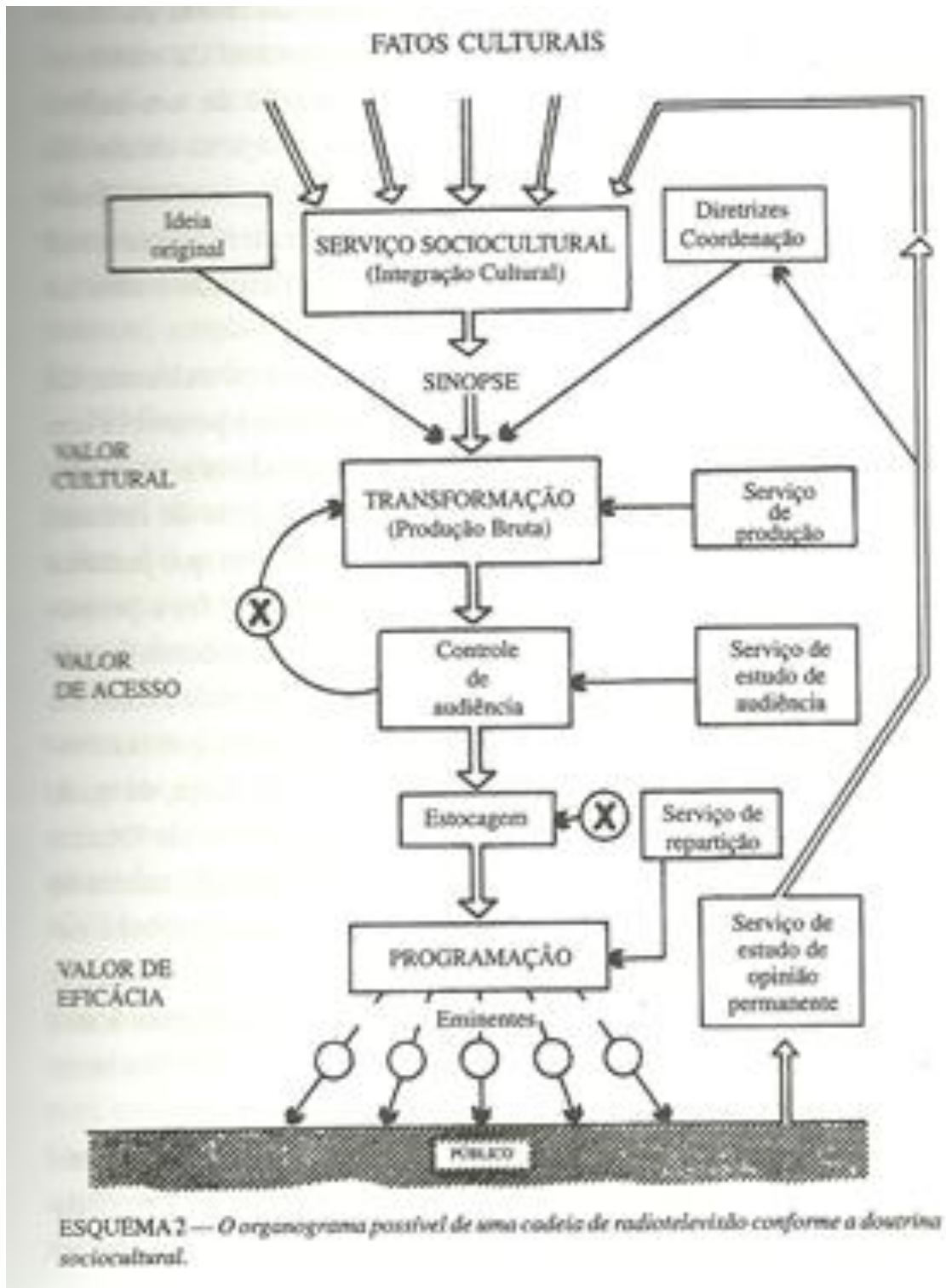
24

Segundo Moles, Cultura-mosaico é a “‘resultante de um conglomerado aleatório de elementos díspares’, sendo, como tal, oposta à cultura clássica, ‘que repousa sobre uma trama coerente e ordenada dos

De acordo com o autor, o papel da cultura é proporcionar ao indivíduo conceitos com os quais ele possa perceber o mundo. Na cultura clássica estes conceitos eram construídos através do raciocínio lógico e o mundo era percebido com uma coerência racional. Na cultura-mosaico ocorre diferente, pois o conjunto de conhecimento é construído de forma aleatória e com fragmentos, com ideias diversas e distribuídas sobre as coisas. O autor entende que a ação cultural desse elemento da cultura de massa – a radiodifusão – é inteiramente oposta a toda criação, pois “indivíduos criadores extraíam uma ideia, original em seu domínio, a partir de mensagens de outro domínio, onde ela é perfeitamente banal”.

Os criadores, imersos no campo da difusão, reagem, consciente ou inconscientemente, pensando outras criações que se vão incorporar pelos diversos caminhos que descrevemos, no campo global e que, por sua vez, reagem sobre outros criadores, etc. (MOLES, 2011, 105).

Moles (2011) percebeu que a maior parte dos meios de comunicação, o rádio ou os jornais, tem pretensões culturais, ou seja, representam, bem ou mal, o reflexo da atividade universal do espírito. Entretanto, sugere uma sociodinâmica “que representa uma ação não sobre a evolução da sociedade cultural, mas sim uma ação sobre a própria cultura”. O autor entende que o circuito cultural – criador, difusor, consumidor e seu retorno – pode sofrer ação progressista, no sentido de acelerar a evolução da sociedade cultural, ou conservadora, no sentido de retardar a evolução.



**Figura 1** - O organograma possível de uma cadeia de radiotelevisão conforme a doutrina sociocultural

Fonte: MOLES, 2011, 107p.

Segundo Alvarez (2011), através dos meios de comunicação, os discursos midiáticos (girando em torno das linguagens, tecnologias e cultura) são como processos de produção de sentidos que, para o sujeito que interage com tais discursos, resulta na construção de sua identidade em uma determinada cultura. No entendimento da autora, os discursos midiáticos funcionam como portadores de verdades criando moldes a serem seguidos pelos diferentes sujeitos. Assim, em uma determinada cultura, os discursos são dotados de significação formando um ciclo dinâmico. Um signo pode motivar ou ser motivado por um fato social e produzir sentidos únicos. Os meios de comunicação reforçam estes processos. Um texto literário ou uma música, por exemplo, inseridos nesta lógica, tornam-se significativos.

De acordo com Woodward (2000) a identidade é relacional. Para que uma identidade exista é preciso que haja outra diferente, uma identidade que a primeira não é. Por exemplo, para ser mulher é preciso não ser homem. A autora afirma ainda que existem grandes tensões entre as concepções construcionistas. As identidades são fluidas e mutantes e as concepções essencialistas de identidade, ou seja, que as identidades são fixas e determinadas. A identidade e a diferença se relacionam com o discurso sobre a representação, e sua construção é tanto simbólica quanto social.

Conforme Silva (2000), a identidade e a diferença só podem ser entendidas dentro dos sistemas de significação que adquirem sentido, pois não são naturais, mas culturais. Assim, as identidades e as diferenças são resultado de um processo de produção simbólica e discursiva. O discurso, sobretudo, o midiático, e a significação, dinamicamente, criam e são criados pela identidade.

O autor demonstra que a identidade, dentre outros aspectos, é uma construção simbólica social:

Nessa perspectiva, podemos fazer uma síntese, descrevendo o que a identidade - tudo isso vale, igualmente, para a diferença - não é e o que a identidade é.

Primeiramente, a identidade não é uma essência; não é um dado ou um fato - seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade tem estreitas conexões com relações de poder. (SILVA, 2000, 96).

As preferências individuais em termos de música, cinema, TV, roupa, comida ou qualquer outra expressão cultural, de acordo com Freire Filho (2003), fazem parte de um projeto de construção e manutenção de uma aparência, de uma imagem e estilo, ao mesmo

tempo, particular e socialmente desejável. O autor explica que os indivíduos não estão mais fixamente localizados na sociedade por conta de sua linhagem, casta ou classe, mas o atual contexto histórico-político permite escolher, construir, sustentar, interpretar, negociar e exibir quem deve ser ou parecer, construindo, assim, múltiplas identidades.

Neste contexto, Freire Filho (2003) observa que a cultura do consumo, ao propagar seus bens e serviços, explora a crise de identidade em massa disseminando a incerteza do que pode ser a escolha certa, o “*fashion*” ou o “*in*”. Os discursos midiáticos fornecem descrições textuais e visuais do que é conveniente em matéria de personalidade, comportamento, vestuário, boa música, bom filme, dentre outros produtos culturais.

O autor afirma que o campo da produção e do consumo da moda e da música, por exemplo, são arenas propícias para os jogos da distinção. Gostar de um determinado estilo musical significa dizer que faz parte de uma específica classe social, podendo, inclusive, sugerir a forma de se vestir, dentre outras coisas. Por exemplo, o estilo cobiçado das meninas do *funk* estabelece o uso de calças *jeans* justas, *tops* para deixar a barriga à mostra e um comportamento *sexy*. Assim, a escolha do que se quer consumir como arte passou a seguir a lógica da distinção social para uma construção identitária fomentada pelos discursos midiáticos, na maioria das vezes, voltada para o consumo.

A música é uma das linguagens de representação das culturas onde é possível criar identidades. O estilo musical que o indivíduo escolhe para ouvir e externar socialmente, como indica Furlanetto (2008), faz parte do processo de ser visto e ver, identificar e socializar-se, marcando, entre grupos e seus pares, suas semelhanças e divergências.

A autora entende que a música, no processo educacional, é fundamental em diversos aspectos do desenvolvimento humano nas esferas física, mental, social, emocional e espiritual. A música possibilita inter-relacionamentos entre as pessoas que, segundo Furlanetto (2008), fomenta o desenvolvimento de sentidos e significados que orientam ação e integração no mundo.

A música é um bem cultural que reflete os saberes, valores, crenças, expectativas, normas, cria identidades e passa a fazer parte da vida das pessoas. Existe, nas músicas, por sua própria natureza, um viés público que deve estar em equilíbrio com a exploração econômica. Entretanto, a distribuição de obras está nas mãos de poucas empresas. A indústria cultural decide o que circula e o que se produz; são os donos da vitrine e, por fim, comunicam

a existência e o valor da obra. Neste diapasão, o sistema jurídico autoral brasileiro protege muito mais o investimento do que, de fato, a obra.

Consumir música *online* é indício de valorização da música, independentemente da ocorrência de remuneração ou não no ato do consumo. Ao que parece, com base nos exemplos acima, os adeptos do compartilhamento de arquivos podem estar dispostos e até acham justo remunerar os produtores da música, embora não encontrem meios para tal e/ou não adiram aos esquemas vigentes de venda de música *online*.

Afinal, é preciso considerar que as leis as quais regulam o direito autoral ou o direito de cópia (copyright) têm a anuência da sociedade em seus pressupostos básicos são o intuito de fomentar a criatividade, remunerando o criador para que ele continue produzindo, bem como estimulando que outras pessoas passem a criar. Também têm respaldo social as ideias de que o produtor – seja ele, no caso da música, compositor, instrumentista, ou técnico –, ao criar, mobiliza um repertório de referências acumuladas e advindas de várias fontes de formação e informação cultural, sendo o livre acesso aos bens culturais um estímulo que retroalimenta a criatividade na medida em que igualmente estimula novas criações. (LIMA, 2013, 140)

Conforme Coelho (2012), os princípios das indústrias culturais são os mesmos da produção econômica geral em que se utilizam máquinas, ritmo humano de trabalho submetido ao ritmo da máquina e divisão do trabalho. Entretanto, a matéria prima é a cultura. Nesta lógica, a cultura deixa de ser vista como instrumento da livre expressão e do conhecimento para ser mercadoria com cotação individualizável e quantificável.

O autor explica que a expressão “cultura de massa”, caracterizando a produção da indústria cultural, era inadequada, e se apresentava como um modo de cultura para as massas. Norberto Bobbio percebeu, como demonstra Coelho (2012), que a produção das indústrias culturais produz doutrinação tendendo a reduzir ou eliminar o sentido da responsabilidade individual, cânone da democracia. A indústria cultural é entendida não como um veículo de difusão da cultura, mas como um bloqueio ao acesso à cultura, pois destrói formas culturais e edita a produção na lógica do lucro. A negação do valor cultural dessa indústria deixou de ser unânime a partir dos anos de 1980, surgindo reflexões sobre a transmissão de mensagens pelos produtos que eram produzidos, bem como a penetração de diferentes artes, como a cultura erudita, na esfera popular.

Para além das ponderações sobre o valor cultural da indústria cuja matéria-prima é a cultura, muito embora sua importância seja fundamental para a construção das políticas públicas culturais, tem-se que tais parques industriais são grandes conglomerados a favor do imperialismo do capital. Estes parques exercem influência direta nas grandes economias.

A indústria cultural, no entanto, é um campo da produção cada vez mais significativo, a exigir dos governos uma atenção específica se não pelo aspecto cultural da questão, pelo menos por sua relevância econômica. Em 1994, a produção audiovisual dos EUA representava o segundo lugar da pauta do produto nacional

daquele país, vindo atrás apenas da produção aeronáutica. Nesse mesmo ano, os filmes americanos venderam 362 milhões de ingressos nas salas europeias, enquanto nas salas americanas os filmes europeus conseguiram apenas 45 milhões de espectadores (preço de um ingresso numa sala de boa condição: entre 7 e 8 dólares). Na Europa, os filmes americanos representaram cerca de 80% do movimento econômico do setor exibidor, enquanto nos EUA os filmes estrangeiros faturaram ,3% do total. Ainda nesse ano, os EUA exportaram para a Europa US\$ 3,75 bilhões em audiovisuais enquanto a Europa vendeu para os EUA US\$ 250 milhões. (...) Além da disparidade das situações, esses números apontam para uma importância econômica (e cultural) da indústria cultural a exigir uma política equivalente à posta em prática para os demais domínios da produção (COELHO, 2012, 239).

Os conglomerados da Indústria Cultural que, muitas vezes se concentram nos EUA, exercem também influências nas legislações específicas de outros países, sobretudo, naquelas que regulamentam a proteção e circulação das obras culturais, como a música, literatura, audiovisual, entre outros. No Brasil, a Lei de Direitos Autorais – Lei 9.610/1998 é excessivamente restritiva e tem caráter claramente protetivo à exploração econômica da obra. Os bens culturais são tratados como propriedade privada.

Como a prática do mercado de bens culturais, sobretudo, o produto fonográfico, é a realização de cessões permanentes do autor para o empresário, leis excessivamente protetivas garantem, em verdade, o direito do capital em desfavor ao verdadeiro autor, resultando na blindagem da obra. As limitações ao exercício da utilização econômica do direito autoral, que inclui os direitos conexos, devem ser, como em qualquer outro direito, uma forma em que prevaleça o interesse público e coletivo ao interesse privado.

No próximo capítulo serão analisado o sistema de gestão coletiva brasileiro e os direitos autorais de execução pública musical.

#### 4. O ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO

Foi discutida, no capítulo 2, a Propriedade Intelectual e, em destaque, uma de suas modalidades, o Direito Autoral. Como indicado, diversas obras são protegidas pela Lei 9.610/98 – Lei de Direitos Autorais (LDA). Textos de obras literárias, artísticas ou científicas, composições musicais, obras audiovisuais, pinturas, esculturas, programa de computador, entre outros, fazem parte desta lista. No entanto, para além desta classificação, o art. 8º do referido diploma legislativo traz, também, o que não é protegido.

Não são objeto de proteção como direitos autorais de que trata esta Lei:

I - as ideias, procedimentos normativos, sistemas, métodos, projetos ou conceitos matemáticos como tais;

II - os esquemas, planos ou regras para realizar atos mentais, jogos ou negócios;

III - os formulários em branco para serem preenchidos por qualquer tipo de informação, científica ou não, e suas instruções;

IV - os textos de tratados ou convenções, leis, decretos, regulamentos, decisões judiciais e demais atos oficiais;

V - as informações de uso comum tais como calendários, agendas, cadastros ou legendas;

VI - os nomes e títulos isolados;

VII - o aproveitamento industrial ou comercial das ideias contidas nas obras.

Art. 9º À cópia de obra de arte plástica feita pelo próprio autor é assegurada a mesma proteção de que goza o original.

Art. 10. A proteção à obra intelectual abrange o seu título, se original e inconfundível com o de obra do mesmo gênero, divulgada anteriormente por outro autor.

Parágrafo único. O título de publicações periódicas, inclusive jornais, é protegido até um ano após a saída do seu último número, salvo se forem anuais, caso em que esse prazo se elevará a dois anos.

Nesta pesquisa foi escolhido, como recorte, apenas os direitos autorais de execução pública musical. Conforme o art. 7º, V, da LDA, as composições musicais, tenham ou não letra, são “criações do espírito”<sup>25</sup> e, portanto, são obras intelectuais protegidas. Sua utilização depende de autorização prévia e expressa do autor, conforme art. 29:

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

I - a reprodução parcial ou integral;

II - a edição;

III - a adaptação, o arranjo musical e quaisquer outras transformações;

IV - a tradução para qualquer idioma;



V - a inclusão em fonograma ou produção audiovisual;

VI - a distribuição, quando não intrínseca ao contrato firmado pelo autor com terceiros para uso ou exploração da obra;

VII - a distribuição para oferta de obras ou produções mediante cabo, fibra ótica, satélite, ondas ou qualquer outro sistema que permita ao usuário realizar a seleção da obra ou produção para percebê-la em um tempo e lugar previamente determinados por quem formula a demanda, e nos casos em que o acesso às obras ou produções se faça por qualquer sistema que importe em pagamento pelo usuário;

VIII - a utilização, direta ou indireta, da obra literária, artística ou científica, mediante:

- a) representação, recitação ou declamação;
- b) execução musical;
- c) emprego de alto-falante ou de sistemas análogos;
- d) radiodifusão sonora ou televisiva;
- e) captação de transmissão de radiodifusão em locais de frequência coletiva;
- f) sonorização ambiental;
- g) a exibição audiovisual, cinematográfica ou por processo assemelhado;
- h) emprego de satélites artificiais;
- i) emprego de sistemas óticos, fios telefônicos ou não, cabos de qualquer tipo e meios de comunicação similares que venham a ser adotados;
- j) exposição de obras de artes plásticas e figurativas;

IX - a inclusão em base de dados, o armazenamento em computador, a microfilmagem e as demais formas de arquivamento do gênero;

X - quaisquer outras modalidades de utilização existentes ou que venham a ser inventadas.

Importante observar que “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” é uma das limitações ao direito autoral, conforme art. 46, VI, da supracitada Lei. O rol que este artigo descreve é, conforme entendimento do Superior Tribunal de Justiça, exemplificativo, ou seja, as limitações não são apenas àquelas.

A aquisição de um livro cujo texto se encontre protegido pelo direito autoral não transfere ao adquirente qualquer direito sobre a obra, que não é o livro, mas o texto contido no livro. Dessa forma, sobre o livro – bem físico –, o proprietário pode exercer todas as faculdades inerentes à propriedade, como se o livro fosse um outro bem qualquer, como um relógio ou um carro. Pode destruí-lo, abandoná-lo, emprestá-lo, alugá-lo ou vendê-lo, se assim o desejar.

Mas o uso da obra em si, do texto do livro, só pode ser efetivado dentro das premissas expressas da lei. Por isso, embora numa primeira análise ao leigo possa parecer razoável, não é facultado ao proprietário do livro copiar seu conteúdo na íntegra para revenda. Afinal, nesse caso não se trata de uso do bem material ‘livro’, e sim de uso do bem intelectual (texto) que o livro contém. (PARANAGUÁ; BRANCO, 2009, 66).

Na maioria dos casos, os autores das criações do espírito querem que suas obras sejam publicadas. A circulação da obra, em regra, só é possível ser feita pelo autor, mas a LDA, a partir do art. 49, prevê mecanismos de autorização para que a obra chegue ao público. São exemplos: o licenciamento, a concessão, a cessão, dentre outros meios legais.

Caracteriza-se a cessão pela transferência da titularidade da obra intelectual, com exclusividade para o(s) cessionário(s). Já a licença é uma autorização dada pelo autor para que um terceiro se valha da obra, com exclusividade ou não, nos termos da autorização concedida. Ou seja, a cessão assemelha-se a uma compra e venda (se onerosa) ou a uma doação (se gratuita), e a licença, a uma locação (se onerosa) ou a um comodato (se gratuita). (PARANAGUÁ; BRANCO, 2009, 94).

Os autores e intérpretes precisam de alguns intermediários para a publicação de suas obras, muito embora, com o avanço da tecnologia, seja possível que muitos optem por fazer todo o processo sozinhos. Assim, um músico precisa de alguém que fixe o fonograma<sup>26</sup> e faça cópias de seus CDs, além de celebrar contratos de direitos autorais de suas obras.

Conforme art. 89 da LDA, “as normas relativas aos direitos de autor aplicam-se, no que couber, aos direitos dos artistas intérpretes ou executantes, dos produtores fonográficos e das empresas de radiodifusão.”<sup>27</sup>. Estes direitos são os chamados direitos conexos ou direitos

---

26

De acordo com o art. 5º, IX, da LDA, fonograma é “toda fixação de sons de uma execução ou interpretação ou de outros sons, ou de uma representação de sons que não seja uma fixação incluída em uma obra audiovisual.”

“Fonograma é a fixação de uma obra em suporte material. Para que nos entendam de maneira mais simples é obra gravada”, esclareceu o gerente de documentação da ABRAMUS Gustavo Vianna. Logo que a obra é gravada, os titulares que participaram dessa gravação: intérpretes, músicos, acompanhantes e produtores fonográficos (que podem ser os próprios intérpretes), podem receber direitos autorais. Ou seja, passam a ganhar cada vez que a música é reproduzida de maneira pública. Para isso, o fonograma tem de estar cadastrado junto ao ECAD, o que se faz por meio do International Standard Recordin Code (ISRC). Ele é o código que identifica as gravações sonoras e audiovisuais e determina o quanto cada artista receberá percentualmente. No Brasil, a obrigatoriedade da menção desse código no suporte material que contenha o fonograma está regulamentado pelo do Decreto nº. 4.533, de 19 de dezembro de 2002. ‘Quando o intérprete está vinculado a uma gravadora, esta é a responsável pela geração dos códigos ou até o próprio intérprete, no caso das produções independentes’, explica Viana. O ECAD é o único órgão responsável por arrecadar os direitos de execução pública e fazer a distribuição aos titulares por meio de suas sociedades.” In <http://www.abramus.org.br/musica/343/cadastro-de-fonogramas/> Acesso em 20/11/13.

27

Algumas definições do art. 5º da LDA, importantes para o entendimento do art. 89:

(...)

“X - editor - a pessoa física ou jurídica à qual se atribui o direito exclusivo de reprodução da obra e o dever de divulgá-la, nos limites previstos no contrato de edição;

XI - produtor - a pessoa física ou jurídica que toma a iniciativa e tem a responsabilidade econômica da primeira fixação do fonograma ou da obra audiovisual, qualquer que seja a natureza do suporte utilizado;

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

vizinhos que, embora não sejam eles próprios direitos autorais, são assemelhados a tais. O esforço criativo, nestes casos, não é o de criação da obra, mas o de interpretação, execução ou difusão.

Os direitos autorais das músicas são exercidos pelos autores ou pelos seus titulares de direitos autorais. Pois, conforme mencionado, é possível ocorrer a cessão e a licença das obras. Este direito, entretanto, é diferente dos direitos autorais de execução pública musical, tema específico deste trabalho.

Para que fique claro será melhor utilizar como exemplo: um compositor compõe uma música e também grava. Ele realizou um contrato de edição com uma editora musical do tipo cessão. Um determinado cineasta ouviu a música e quis que fosse a trilha musical de um filme que estava sendo filmado. Neste caso, o cineasta deve pedir autorização à editora e não ao compositor. E, caso seja liberado, deverá ser elaborado um contrato de licença oneroso.

O valor que o cineasta pagou à editora se refere aos direitos autorais da obra, tendo sido pago ao titular que, neste caso, não foi o próprio autor. Quando o filme estiver nos cinemas deverão ser pagos, também, os direitos autorais de execução pública musical, cobrados pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD).

---

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

#### 4.1 O SURGIMENTO DO ECAD

O cenário do setor cultural brasileiro relativo às políticas públicas culturais<sup>28</sup>, consenso entre os estudiosos da área, tem seu marco de inauguração com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937, no governo de Getúlio Vargas. Em julho de 1938 foi criado o primeiro Conselho Nacional de Cultura (CNC) e, em 1953, foi criado o Ministério da Educação e Cultura (MEC), com o desmembramento do que antes era Ministério da Educação e Saúde.

Até 1970, quando foi criado o Departamento de Assuntos Culturais (DAC), a estrutura do MEC estava voltada para a área da educação, sem grandes avanços nas políticas culturais, de acordo com Calabre (2007). Conforme o autor, o governo de Geisel (1974-1978) foi um período de fortalecimento da área da cultura, pois foram criados órgãos estatais que passaram a atuar em novos campos como o Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), o Conselho Nacional de Cinema, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE).

Em 14 de dezembro de 1973, foi promulgada a primeira lei brasileira de direitos autorais, a Lei n.º 5.988/73. Este diploma legislativo instituiu e regulamentou o CNDA que, para esta pesquisa, é de fundamental importância, pois foi o que justificou a monopolização da arrecadação e distribuição dos direitos autorais de execução pública das músicas.

Art. 116. O Conselho Nacional de Direito Autoral é o órgão de fiscalização, consulta e assistência, no que diz respeito a direitos do autor e direitos que lhes são conexos.

Art. 117. Ao Conselho, além de outras atribuições que o Poder Executivo, mediante decreto, poderá outorgar-lhe, incumbe:

---

#### 28

Conceito adotado neste trabalho:

“Constituindo, antes de mais nada, como neste dicionário se propõe, *uma ciência da organização das estruturas culturais*, a política cultural é entendida habitualmente como programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o **desenvolvimento de suas representações simbólicas**. Sob esse entendimento imediato, a política cultural apresenta-se assim como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, a distribuição e o uso da cultura; a preservação e divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável. Essas intervenções assumem a forma de:

- 1) Normas jurídicas, no caso do Estado, ou procedimentos tipificados, em relação aos demais agentes, que regem as relações entre os diversos sujeitos e objetos culturais; e
- 2) Intervenções diretas de ação cultural no processo cultural propriamente dito (construção de centros de cultura, apoio a manifestações culturais específicas etc.).”

*In* COELHO, Teixeira. Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário. 2. Ed. São Paulo: Iluminuras, 2012, p. 313. Grifo nosso.

I - determinar, orientar, coordenar e fiscalizar as providências necessárias à exata aplicação das leis, tratados e convenções internacionais ratificados pelo Brasil, sobre direitos do autor e direito que lhes são conexos;

II - autorizar o funcionamento, no País, de associações de que trata o título antecedente, desde que observadas as exigências legais e as que forem por ele estabelecidas; e, a seu critério, cassar-lhes a autorização, após, no mínimo, três intervenções, na forma do inciso seguinte;

III - fiscalizar essas associações e o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição a que se refere o art. 115, podendo neles intervir quando descumprirem suas determinações ou disposições legais, ou lesarem, de qualquer modo, os interesses dos associados;

IV - fixar normas para a unificação dos preços e sistemas de cobrança e distribuição de direitos autorais;

V - funcionar, como árbitro, em questões, que versem sobre direitos autorais, entre autores, intérpretes, ou executantes, e suas associações, tanto entre si, quanto entre uns e outras;

VI - gerir o Fundo de Direito Autoral, aplicando-lhe os recursos segundo as normas que estabelecer, deduzidos, para a manutenção do Conselho, no máximo, vinte por cento, anualmente;

VII - manifestar-se sobre a conveniência de alteração de normas de direito autoral, na ordem interna internacional, bem como sobre problemas a ele concernentes;

VIII - manifestar-se sobre os pedidos de licenças compulsórias previstas em Tratados e Convenções Internacionais.

IX - fiscalizar o exato e fiel cumprimento das obrigações dos produtores de videofonogramas e fonogramas, editores e associações de direitos do autor, para com os titulares de direitos autorais e artísticos, procedendo, a requerimento destes, a todas as verificações que se fizerem necessárias, inclusive auditorias e exames contábeis.

X - impor normas de contabilidade às pessoas jurídicas referidas no inciso anterior, a fim de que os planos contábeis e escrituração permitam a adequada verificação da quantidade de exemplares reproduzidos e vendidos;

XI - tornar obrigatório que as etiquetas que distinguem as cópias de videofonogramas e fonogramas sejam autenticadas (VETADO) pelo próprio Conselho Nacional de Direito Autoral na forma das instruções que venha a baixar.

Parágrafo único. O Conselho Nacional de Direito Autoral organizará e manterá um Centro Brasileiro de informações sobre Direitos Autorais.

Na Europa, conforme indica Volker Grassmuck (2010), no século XIX, os autores de música, por não conseguirem arrecadar, individualmente, o direito autoral de execução pública de suas obras formaram as primeiras sociedades de gestão coletiva. Grassmuck (2010), relatando a solução legislativa alemã a respeito do problema da cópia privada que foi o incremento dos direitos autorais no preço de venda do dispositivo, entende que as organizações de gestão coletiva são associações especiais e estão sujeitas à regulamentação legal, aprovação pública e fiscalização.

For a large number of uses by a large number of individuals of a large diversity of works the conventional response of copyright law is collective management. When in the 19th century composers were unable to individually collect a remuneration from each cafe house and bar that performed their music, they joined hands and formed the first collecting societies that since then collectively collect the money for

the community of music authors. When in the 1950s audio tape recorders became available for private use, enabling people to make noncommercial reproductions in their homes, in response the private copying exception was invented in 1965. Neither could the technology or their use for making reproductions be prohibited, nor could authors or even their collectives go after each individual owner of a tape recorder to collect their fair remuneration. Therefore the German legislature decided to permit private copying and required the producers and importers of tape recorders to add a copyright levy to the price of their devices. The music collecting society collects this levy and redistributes it to its members. This private copying exception was quickly adopted throughout Europe and other *droit d'auteur* countries. The levy was later extended to other recording devices like photocopying machines and video recorders and to recordable media.

Collective rights management organisations (CMO) thus developed as crucial institutions in the social contract between authors and audiences, ensuring authors a fair remuneration for mass-scale secondary and tertiary uses of their works, and ensuring audiences the informational freedom of private copying. Because of their special status, CMOs are subject to legal regulation and public approval and oversight. Internally they are membership organisations with democratic decision making. Currently in Germany there are 13 CMOs for different work categories (music works, music recordings, text works, images, movies and other audio-visual works). Peer-to-peer (P2P) File-sharing is a massphenomenon comparable to private copying, practiced by about half the Internet population. The adequate response is again a collectively remunerated copyright exception. (GRASSMUCK, 2010, 1)

Na década de 1970, no Brasil, existiam diversas associações musicais que enfrentavam problemas como reclamações constantes de falhas, resistência dos usuários, dificuldade na arrecadação e distribuição dos valores, pois uma música poderia ter inúmeros titulares e estarem cadastrados em associações diferentes. Como quem fazia as cobranças pela execução pública das músicas eram as associações (e existiam muitas) em um espetáculo, o problema era saber o valor devido a cada associação, visto que o repertório era diverso e cada obra podia ter vários titulares.

Por exemplo: uma música tem 3 titulares. O titular A tem 20% da obra, o B tem 42% e o C tem 18%. A pertence à associação X; B a Y e o titular C pertence a associação Z. A referida música será executada em um *show* de um famoso intérprete e o organizador do evento deverá pagar os direitos autorais de execução pública da música. Antes do evento a associação Z procura o produtor, que paga a ela uma determinada quantia. Em seguida, o fiscal da associação X também procurava, depois o fiscal da Y e, assim por diante. Era isto que acontecia até 1973, antes do sistema de arrecadação ser monopolizado.

Em 1917 foi criada no Brasil a primeira sociedade de autores com o objetivo de administrar coletivamente direitos autorais de obras musicais e não-musicais, qual seja, a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), que congregava autores de teatro e compositores musicais.

Posteriormente, os compositores musicais se desligaram da SBAT para formar a ABCA (Associação Brasileira de Compositores e Autores), e esses mesmos compositores em 1942 criaram a UBC (União Brasileira de Compositores), ativa até hoje.

Em 1946, nascia a SBACEM (Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Editores), em virtude de divergências entre editores e autores na UBC. Em 1956, foi constituída a SADEMBRA (Sociedade Arrecadora de Direitos de Execuções Musicais no Brasil). Em seguida, ocorreu a constituição da Coligação das Sociedades de Autores, Compositores e Autores Musicais, face do descontentamento de compositores de São Paulo quanto ao sistema então operante.

Naquele momento essas sociedades concluíram que o melhor seria concentrar seus esforços na criação de uma só entidade de gestão e daí nascia a ideia embrionária da gestão coletiva operada por um Escritório Central.

Assim, a SBTA, a UBC, a SADEMBRA e a SBACEM tomaram a iniciativa de formar um escritório central de arrecadação, por eles controlado, que se chamou SDDA (Serviço de Defesa do Direito Autoral). Contudo, apesar da iniciativa continuaram a aumentar os problemas da arrecadação, em virtude da própria complexidade do mecanismo. (TORRI, 2011, 20).

Além de criar o CNDA, a Lei n.º 5.988/73 determinou, em seu art. 115, a criação pelas associações existentes de um Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) que estaria subordinado ao CNDA, e visava findar com os problemas da arrecadação dos direitos autorais de execução pública das músicas. Assim:

Art. 115. As associações organizarão, dentro do prazo e consoante as normas **estabelecidas** pelo Conselho Nacional de Direito Autoral, **um** Escritório Central de Arrecadação e Distribuição dos direitos relativos à **execução pública**, inclusive através da radiodifusão e da exibição cinematográfica, das composições musicais ou lítero-musicais e de fonogramas.

§ 1º O Escritório Central de Arrecadação e Distribuição que **não tem finalidade de lucro**, rege-se por **estatuto aprovado pelo Conselho Nacional de Direito Autoral**.

§ 2º Bimensalmente o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição encaminhará ao Conselho Nacional de Direito Autoral **relatório** de suas atividades e balancete, observadas as normas que este fixar.

§ 3º Aplicam-se ao Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, no que couber, os artigos 113 e 114. (grifos nossos).

Na forma da Lei, o ECAD foi criado como órgão subordinado ao CNDA cabendo a este, conforme art. 117, III, IV e V:

III - fiscalizar essas associações e o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição a que se refere o art. 115, podendo neles intervir quando descumprirem suas determinações ou disposições legais, ou lesarem, de qualquer modo, os interesses dos associados;

IV - fixar normas para a unificação dos preços e sistemas de cobrança e distribuição de direitos autorais;

V - funcionar, como árbitro, em questões, que versem sobre direitos autorais, entre autores, intérpretes, ou executantes, e suas associações, tanto entre si, quanto entre uns e outras;

Em 1985, no governo de José Sarney, foi criado o Ministério da Cultura (MinC), deixando o CNDA de ser vinculado ao MEC. Foram inúmeros os problemas estruturais sofridos pelo novo Ministério ocorrendo um processo de substituição de seus ministros. José Aparecido de Oliveira fora nomeado e logo substituído por Aluísio Pimenta e, no ano seguinte, em 1986, passou o cargo para Celso Furtado.

Dentro dos órgãos que compunham a Secretaria de Cultura muitos eram de opinião de que mais valia uma secretaria forte que um ministério fraco. Um dos maiores defensores dessa ideia foi Aloísio Magalhães, que havia falecido em 1982. Logo de início o Ministério enfrentou muitos problemas, tanto de ordem financeira como administrativa. Faltava pessoal para cuidar do conjunto de atribuições que cabem a um Ministério, recursos financeiros para a manutenção dos programas existentes e até mesmo espaço físico para a acomodação da nova estrutura. (CALABRE, 2007, 93).

Neste período, em 1986, foi criada a Lei Sarney, primeiro diploma brasileiro de incentivos fiscais para financiamento da cultura, resultando no governo seguinte na Lei Rouanet, do segundo secretário de cultura do governo Collor; Lei ainda vigente. O Estado deixou de financiar diretamente a cultura e passou a propor que os recursos fossem buscados no mercado, entretanto, através da renúncia fiscal. Ou seja, o Estado deixa de arrecadar uma parte de determinados tributos a fim de incentivar a Cultura. Assim, trata-se de dinheiro público, “a nova lei, em um momento de escassez de recursos estatais, funcionou como outro componente no jogo de ambiguidades que caracterizou a chamada Nova República. O Estado aparentemente cresce, mas o mercado ganha poder de decisão” (RUBIM, 2007, 25).

No Governo de Fernando Collor, em 1990, o Ministério da Cultura, recém-criado, foi extinto, sendo transformado em uma secretaria. Collor acabou também com inúmeros órgãos, como por exemplo, a FUNARTE, EMBRAFILME, PRÓ-MEMÓRIA, CONCINE, CNDA, dentre outros. Rubim (2007) classificou a história da política cultural brasileira em três momentos e faz uma brincadeira com as palavras “três tristes tradições: autoritarismo, ausência e instabilidade”. Assim descreve os momentos antes do que classificou como “Novo Ministério da Cultura (Novo MinC)”, momento em que a pasta foi assumida pelo Ministro Gilberto Gil.

A instabilidade não decorre tão somente da mudança quase anual dos responsáveis pela cultura. Collor, no primeiro e tumultuado experimento neoliberal no país, praticamente desmonta a área de cultura no plano federal. (...) O primeiro responsável pelo órgão, Ipojuca Pontes, em um embate feroz contra quase todo o meio cultural, produz um radical programa neoliberal para a cultura no Brasil.

(...)

A combinação entre escassez de recursos estatais e a afinidade desta lógica de financiamento com os imaginários neoliberais então vivenciados no mundo e no país, fez que boa parcela dos criadores e produtores culturais passe a identificar política de financiamento e, pior, políticas culturais tão somente com as leis de incentivo. Outra vez mais a articulação entre democracia e políticas culturais se mostrava problemática. O Estado parecia persistir em sua ausência no campo cultural em tempos de democracia.

Em 1992, o Ministério da Cultura foi recriado no governo de Itamar Franco. E, apesar de algumas instituições, como a FUNARTE, terem sido reabertas, o CNDA se manteve extinto e o ECAD ficou sem a fiscalização que fora determinada na Lei n.º 5.988/73; uma



espécie de requisito para a criação do ECAD, sendo, este, associação representativa subordinada ao CNDA. A partir deste período uma nova política foi confirmada tendo como baliza as leis do mercado, onde o Ministério obteve, cada vez menos, poder de interferência.

A gestão do Ministro Francisco Weffort, sob a presidência de Fernando Henrique Cardoso, foi o momento da consagração desse novo modelo que transferiu para a iniciativa privada, através da lei de incentivo, o poder de decisão sobre o que deveria ou não recursos públicos incentivados. Ao longo da gestão de Weffort, a lei Rouanet se tornou um importante instrumento de marketing cultural das empresas patrocinadoras. A Lei foi sofrendo algumas alterações que foram subvertendo o projeto inicial de conseguir a parceria da iniciativa privada em investimentos na área da cultura. As alterações ampliaram um mecanismo de exceção, o do abatimento de 100% do capital investido pelo patrocinador. Em síntese isso significa que o capital investido pela empresa, que gera um retorno de marketing, é todo constituído por dinheiro público, aquele que seria pago como impostos. O resultado final é a aplicação de recursos que eram públicos a partir de uma lógica do investidor do setor privado. Esta passou a ser a política cultural do ministério na gestão Weffort. (CALABRE, 2007, 95).

A Lei 9.610/98, atual Lei de Direitos Autorais, instituiu o ECAD sem fiscalização conforme art. 99. E, apesar de ser um órgão de natureza privada, tem atribuição para arrecadar e distribuir os direitos relativos à execução pública de obras musicais e lítero-musicais e de fonogramas, inclusive, por meio de radiodifusão e transmissão por qualquer modalidade, assim como a exibição de obras audiovisuais.

Conforme o seu Estatuto<sup>29</sup>, O ECAD é uma associação civil de natureza privada, sem finalidade econômica e sem fins lucrativos, com prazo de duração indeterminado, constituída por associações de direitos de autor e dos que lhes são conexos, dentro de um sistema de gestão coletiva<sup>30</sup> que, “praticará em nome próprio todos os atos necessários à administração e defesa dos direitos de sua competência”. Pode, também, autorizar ou proibir a execução pública de obras musicais, lítero-musicais e de fonogramas, inclusive, por meio da radiodifusão e transmissão por qualquer modalidade, além da exibição de obras audiovisuais, podendo, ainda, “**fixar preços** e efetuar a respectiva arrecadação e distribuição em todo o território nacional”.

O ECAD é integrado por associações efetivas, àquelas que participam, através de seus representantes, da administração e da tomada de decisões, além das associações administradas

---

29

Disponível em <http://www.ecad.org.br> Acesso em 10/12/13.

30

“(…) a gestão coletiva se justifica em razão das dificuldades materiais do titular de obras musicais ou lítero-musicais saber onde, quando e como terceiros estão utilizando suas obras. De fato, sabe-se que as músicas não encontram fronteiras e uma mesma canção pode estar sendo executada simultaneamente em diversas partes do globo terrestre sem o conhecimento de seus titulares.” In TORRI, Veronica. Op. Cit. p. 30.

que não participam da Assembleia Geral e da tomada de decisões, conforme artigos 8º e 9º do seu estatuto:

Art. 8º do estatuto do ECAD: Para ser admitida como administrada pelo ECAD, a associação deverá ser constituída estatutariamente sem fins lucrativos e preencher os seguintes requisitos:

- a) Apresentar prova do registro do Estatuto no cartório competente, bem como da inscrição no Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica – CNPJ.
- b) Apresentar a relação dos membros da sua Diretoria, acompanhada da respectiva ata de eleição, devidamente registrada, e, ainda, a relação dos seus associados e das obras e/ou fonogramas sob sua administração.
- c) Comprovar a titularidade sobre bens intelectuais publicados em quantidade equivalente ou superior a 10% (dez por cento) da média administrada por sociedades componentes do ECAD.
- d) Manter representação permanente em, pelo menos, dois Estados.

Art. 9º do estatuto do ECAD: A associação administrada que venha preencher todos os requisitos do Título I deste Capítulo, poderá solicitar à Assembleia Geral sua integração como associação efetiva no ECAD, desde de que preencha os seguintes requisitos:

- a) Permanecer como administrada por período não inferior a 01 (um) ano, ininterruptamente, contado a partir do primeiro dia do exercício financeiro estabelecido no parágrafo primeiro do artigo 25, deste Estatuto.
- b) Comprovar a titularidade sobre bens intelectuais em quantidade equivalente ou superior a 20% (vinte por cento) da média administrada por associações componentes do ECAD.
- c) Manter representação permanente em, pelo menos, dois Estados, além da sede da sociedade.
- d) Ter quadro social igual ou superior a 20% (vinte por cento) da média de filiados das associações efetivas integrantes do ECAD.

Até dezembro de 2013<sup>31</sup> eram dez associações de direitos autorais que integravam o ECAD com seis efetivas: ABRAMUS, AMAR, SBACEM, SICAM, UBC e SOCIMPRO e quatro administradas: ABRAC, ANACIM, ASSIM e SADEMBRA. A principal diferença entre as administradas e as efetivas é que as primeiras não têm direito a voto nas assembleias gerais.

1. A Associação Brasileira de Música e Artes, **ABRAMUS**, de acordo com seu *website*, foi fundada em 1982 por um grupo de músicos, liderado pelo saxofonista Demétrio Santos Lima, com o objetivo principal de defender os direitos autorais e conexos dos artistas da classe musical. Atualmente a associação conta com uma lista de 36 mil filiados, clientes e parceiros, e também representa outras artes e artistas além da música, como os artistas visuais através da AUTVIS (Associação

---

31

Entrou em vigor dia 13/12/2013 a Lei 12.853/13 que altera o sistema de gestão coletiva no Brasil; Abordaremos tais alterações no decorrer desta pesquisa.

Brasileira dos Direitos de Autores Visuais); dramaturgia, através da ABRAMUS – Teatro & Dança; e audiovisual, por meio da ABRISAN (Associação Brasileira de Registro de Obras Audiovisuais), única agência reconhecida pelo ISAN-IA na América Latina que pode codificar obras através do ISAN (International Standard Audiovisual Number).

Alguns artistas associados: Adriana Calcanhotto, Dominginhos, Fábio Jr., Maria Gadú, Nando Reis, Vanessa da Mata; Algumas editoras e gravadoras associadas: Acit, Caco de Telha (administradora da cantora Ivete Sangalo), Som Livre, Sony Music, Universal Music (Caetano Veloso, Erasmo Carlos, Elton John etc.), Biscoito Fino (Chico Buarque, Maria Bethânia etc.), dentre outras.

De acordo com o art. 2º do Estatuto da ABRAMUS são objetivos da Associação:

- a)** administrar, receber e distribuir os direitos autorais de que sejam titulares os seus associados, decorrentes da apresentação pública ao vivo ou através da radiodifusão, inclusive a sincronização cinematográfica ou audiovisual ou videofonográfica das obras musicais em que eles tenham atuado, observadas as disposições legais, no Brasil e no Exterior;
- b)** representar os seus associados, mediante simples filiação destes na ABRAMUS, para o exercício, defesa e cobrança dos direitos, praticando os atos que para tanto se façam necessários, judicial e/ou extra-judicialmente;
- c)** arrecadar e distribuir direitos de autor e os que lhe são conexos, pertinentes à produção fonográfica, também denominados direitos fonomecânicos, no Brasil e no Exterior;
- d)** arrecadar e distribuir direitos de autor e os que lhe são conexos, relativos à execução de obras musicais, litero-musicais e poéticas, pela internet e outras formas de veiculação assemelhadas, no Brasil e no Exterior;
- e)** representar seus associados, gerindo arrecadando e distribuindo direitos autorais decorrentes da sincronização ou inclusão em suportes materiais televisivos, audiovisuais, fonográficos, videofonográficos, no âmbito das comunicações eletrônicas, na “web” e quaisquer outros espaços virtuais;
- f)** celebrar convênios, contratos e acordos internacionais, para defesa dos interesses autorais de seus titulares, no Exterior, havendo ou não havendo reciprocidade formal;
- g)** defender os interesses dos associados perante os órgãos e entidades públicas, objetivando maior adequação aos seus objetivos dos dispositivos legais e regulamentares, pertinentes ao exercício da sua atividade, a produção musical e a difusão das obras de que trata a letra “a” acima;
- h)** arrecadar e distribuir os direitos autorais decorrentes de obras literárias, teatrais, dramáticas, artísticas e audiovisuais;
- i)** pugnar pela defesa e proteção dos Direitos autorais em qualquer meio ou suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, de acordo com o art. 7º da Lei Federal n.º 9.610 de 19 de fevereiro de 1998, que consolida a legislação sobre a matéria;
- j)** participar de modo constante na vida cultural e social do país, notadamente na luta pelo fortalecimento da dramaturgia nacional;
- k)** prestar assistência social aos associados;

l) exercer as atribuições que lhe forem conferidas;

m) administrar, receber e distribuir os direitos autorais referentes às artes visuais de que sejam titulares os associados desta entidade.

§ 1.º – Os titulares de direitos de autor e dos direitos conexos, a saber, autores, letristas, versionistas, editores, produtores fonográficos, intérpretes, músicos, arranjadores, regentes, titulares estrangeiros devidamente representados pelas associações conveniadas com a ABRAMUS, e demais titulares, serão representados pela Associação, para a prática dos atos previstos neste artigo, na forma do que prelecionam a Lei 9.610/98, o Código Civil Brasileiro, e demais disposições legais aplicáveis à espécie.

§ 2.º - A arrecadação dos direitos autorais dos associados, pertinente à execução pública, na forma da lei, hoje é feita pelo ECAD – Escritório Central de Arrecadação e Distribuição de Direitos Autorais, ao qual esta Associação está filiada.

2. A Associação de Músicos Arranjadores e Regentes-Sociedade Musical Brasileira, **AMAR-SOMBRÁS**, segundo seu *website*, é a única criada e administrada exclusivamente por autores, compositores e criadores musicais, pois é herdeira da SOMBRÁS (movimento pioneiro que, nos anos 70, lutou pela autonomia do Autor e denunciou o controle do sistema autoral brasileiro pelos grandes conglomerados fonográficos).
3. A Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música, **SBACEM**, de acordo com seu *website*, foi fundada em 9 de abril de 1946, e é uma associação civil sem finalidade de lucro e sem distinção de nacionalidade constituída para a defesa moral e material de seus associados e desenvolvimento cultural. Atualmente, a SBACEM possui cerca de 18 mil associados, entre autores, intérpretes, músicos, editores e produtores fonográficos. Entre eles, Fernando e Sorocaba, João Bosco e Vinicius, Alexandre Pires, Michel Teló, Euler Coelho, Samba pra Gente, Marrone, Carlos Colla, Sidney Magal, Cesar Menotti e Fabiano, Alexandre Pires, Padre Zezinho, Padre Fábio de Melo, Marcelo Crivella, Caçulinha e Jorge Mautner.
4. A Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais, **SICAM**, conforme seu *website*, foi criada em 1960, em São Paulo, por um grupo de autores e compositores idealistas que pretendia um novo formato de gestão coletiva de direitos autorais, diverso do sistema então vigente. Tem aproximadamente 38.000 filiados congregando autores, compositores intérpretes, músicos, maestros, arranjadores, editores e produtores fonográficos.

5. A União Brasileira de Compositores, **UBC**, conforme seu *website*, foi fundada em 22 de junho de 1942, e é uma das sociedades que dispõe de maior número de votos na Assembleia Geral do ECAD.

Conforme seu estatuto, o órgão máximo da Associação é a Assembleia Geral. A cada 4 anos a Assembleia elege a Diretoria que é composta por 7 membros: Diretor-Presidente, Diretor-Superintendente, Diretor-Secretário Geral, Diretor-Administrativo Financeiro, Diretor de Comunicação e Assistência Social e dois Diretores-Vogais. Além deste órgão, a Assembleia Geral elege também um Conselho Fiscal constituído por três membros efetivos e três suplentes responsáveis pela aprovação do balanço de contas anual da sociedade.

Em 2011, a Associação disponibilizou o seguinte relatório para seus associados:<sup>32</sup>

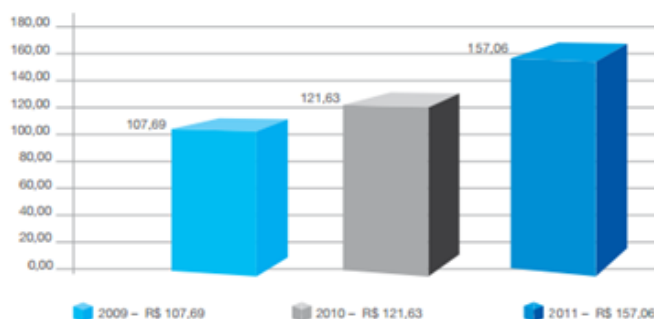
A UBC e todos que estão inseridos no cenário dos direitos autorais enfrentaram muitos problemas políticos, governamentais, processuais e legislativos durante o ano de 2011. O ambiente de trabalho para a comunidade criativa foi bastante tenso e o sistema de gestão coletiva ficou sob ataque constante, não só de grupos que têm interesse em enfraquecer o direito de autor, mas também pelas autoridades públicas.

Apesar do cenário conturbado em que estamos inseridos, encontramos forças para responder a estes constantes ataques com resultados financeiros excepcionalmente positivos, o que seria improvável dentro de um contexto tão negativo. É como se as críticas fossem o combustível necessário para nos tornar cada vez mais eficazes.

O crescimento na distribuição de direitos autorais de execução pública da UBC de 2010 para 2011 foi de 29,13%. O resultado da UBC superou inclusive o crescimento recorde atingido nos números da arrecadação do ECAD – Escritório Central de Arrecadação e Distribuição – que foi de 24,8%.

Certamente um resultado impressionante, consequência de elevados padrões profissionais e da utilização de ferramentas e práticas eficazes de gestão.

Execução pública de obras musicais e fonogramas em território nacional - em milhões de R\$  
Performing rights of musical works and recordings in Brazil - in millions of R\$



**Figura 2:** Curva da execução pública de obras musicais e fonogramas em território nacional, disponibilizado no relatório da UBC de 2011, em milhões de reais.

**Fonte:**

6. A Sociedade Brasileira de Administração e Proteção de Direitos Intelectuais, **SOCINPRO**, foi fundada em 1962 e é composta por cerca de 13 mil associados.
7. A Associação Brasileira de Autores, Compositores, Intérpretes e Músicos, **ABRAC**, foi fundada em 23/09/1999 e é uma das Associações dissidentes da ANACIM.
8. A Associação Nacional de Autores Compositores Intérpretes Música, **ANACIM**, foi fundada em 1980.
9. A Associação de Intérpretes e Músicos, **ASSIM**, segundo seu *website*, foi fundada em 1978, por grandes nomes da dita Música Popular Brasileira (MPB), tais como: Elis Regina, Théo Barros, Oswaldinho do Acordeon, Oswaldinho da Cuíca, André Geraissati, Olmir Stocker (Alemão) Almir Satter, Amilton Godoy, entre outros.
10. A Sociedade Administradora de Direitos de Execução Musical do Brasil, **SADEMBRA**, foi fundada em 1956.

Além destas associações existem as que não integram o quadro associativo do ECAD por não atenderem aos requisitos mínimos do seu Estatuto, sendo que o principal critério para se tornar uma sociedade efetiva no ECAD é o volume (que reflete o valor) da arrecadação. Assim, as associações que mais arrecadam são as que decidem. Entretanto, em 13 de dezembro de 2013 entrou em vigor a Lei 12.853/13, que altera este sistema de gestão coletiva. É o que trataremos no próximo tópico.

## 4.2 A ARRECAÇÃO E A DISTRIBUIÇÃO DOS DIREITOS RELATIVOS À EXECUÇÃO PÚBLICA DAS OBRAS MUSICAIS: DOIS DOS GRANDES PROBLEMAS DO ECAD

Em 2011 foi criada a Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) para investigar supostas irregularidades do ECAD, tais como, o abuso da ordem econômica e prática de cartel no arbitramento de valores de direito autoral e conexos, o modelo de gestão coletiva centralizada de direitos autorais de execução pública no Brasil, a necessidade de aprimoramento da Lei 9.610/98 e as fraudes na arrecadação e distribuição de recursos oriundos do direito autoral.

Em depoimento<sup>33</sup> para a CPI, o maestro Tim Rescala se pronunciou:

**“Mas, afinal, o que é o ECAD? Ou melhor, quem está por trás do ECAD?”**

Das 9 sociedades que o compõe atualmente, apenas seis têm direito a voto nas assembleias. Dentre essas 6, duas são responsáveis, sozinhas, por 80% da arrecadação: UBC e ABRAMUS.

Na arrecadação de 2010, por exemplo, num total de 315 milhões distribuídos, 240 foram para as duas entidades, 120 milhões para cada uma. E por quê? Por que elas têm mais autores? Por que seus repertórios são mais representativos?

Não. Porque nelas estão as editoras multinacionais. Na UBC, cuja metade do repertório é de música estrangeira, estão a EMI e a Sony. Na ABRAMUS estão a Universal/BMG e a Warner.

O ECAD divulga regularmente um ranking dos maiores arrecadadores, mas só inclui autores, como se estes fossem verdadeiramente os que mais arrecadam. Não são. Em 2010, por exemplo, a maior arrecadação foi da Warner, seguida por Universal, EMI e Sony. O primeiro autor só aparece na sexta posição do ranking.

Por que o ECAD não divulga isso? Para não tornar público o que para nós está mais do que claro. O interesse dessas editoras multinacionais é o que prevalece.

Vejamos então o que se passa em uma das duas maiores sociedades, a UBC, que por anos manteve-se como senhora absoluta na assembleia. Desde 1989, a UBC é presidida, indiretamente, por uma multinacional.

De janeiro de 1989 a dezembro de 1994, a presidência foi exercida pela EMI Music Ltda. – Divisão Itaipu, representada por um contador. De janeiro de 1995 a março de 2002, pela Edições Musicais Tapajós Ltda., também editora do grupo EMI, representada pelo mesmo contador. De abril de 2002 a 2006, pela EMI Songs do Brasil Edições Musicais Ltda., representada também pelo mesmo contador.

Em 2006 a presidência passou a ser exercida pelo compositor Fernando Brant. Porém, o contador passou a ser o superintendente, mas sempre representando alguma editora do grupo EMI. De 2006 a 2010, a superintendência foi exercida pela EMI Songs do Brasil Edições Musicais Ltda., representada novamente pelo mesmo contador. E, finalmente, de abril de 2010 a março de 2014, pela Edições Musicais Tapajós Ltda., como sempre, representada por esse mesmo contador. Isso é o que se passa na UBC, mas na Abramus, que duela, literalmente, com a UBC pelo poder na assembleia, não é muito diferente. Basta dizer que o presidente da entidade, que não é contador, mas advogado, é o mesmo há 29 anos, desde sua fundação. Na diretoria estão representantes da ABPD (Associação Brasileira dos Produtores de Discos), da

---

33

Disponível em <http://blogdorandolfe.com.br/ecad-uma-multinacional-por-tim-rescala/>, Acesso em 03/01/13.

Editora Universal, da Sony e da Warner Chapell. Que interesses vão prevalecer? Numa rápida consulta ao site do ECAD, constatamos, estarecidos, que num dos gráficos que o órgão disponibiliza há um aumento muito acentuado do percentual de música estrangeira na distribuição. Em 2005 eram 15,13%. Em 2009 já eram 31%. (...)

Rescala também questionou a distribuição do que é arrecadado:

(...) O ECAD declara que possui 342 mil autores cadastrados e que em 2010 distribuiu R\$ 346,5 milhões para 88 mil autores, ou seja, 254 mil autores não receberam nada. Segundo o ECAD, simplesmente porque a música desses autores não tocou em lugar nenhum. Será que foi por isso mesmo? Observando o regulamento de distribuição, que apresenta alguns critérios absurdos, começamos a vislumbrar uma razão para que tanta gente não receba nada. Um músico da noite que toca suas próprias composições nunca consegue receber seus direitos autorais. Isso porque o Ecad se baseia na realidade de outro segmento para pagar a esse, considerando a proporção de 95% do que toca em rádio e 5% do que toca na TV da rubrica “direitos gerais”, como se isso pudesse se aplicar a tudo.

Obviamente, a música que toca na noite não é necessariamente a que toca no rádio e muito menos a que toca na TV. O que se quer então com essa lógica? Beneficiar sempre os mesmos compositores e, sobretudo, os mesmos editores.

A música mecânica ou ambiente, segunda maior parcela na arrecadação do ECAD, aquela tocada em bares, restaurantes, academias de ginástica, consultórios médicos, assim como a música ao vivo, é apurada por amostragem. Por qual razão? Qual é a dificuldade de se obter do usuário uma lista do que foi tocado? Esse é um segmento que pode muito bem fornecer dados precisos.

Mas o que faz o ECAD? Usa a amostragem, baseando-se novamente nos tais 95% do que toca na rádio e 5% do que toca na TV para fazer a distribuição. Quem se beneficia com isso mais uma vez? Os mesmos compositores e editores. E os outros, que efetivamente foram tocados? São simplesmente ignorados. Há anos o ECAD comemora recordes de arrecadação, mas nem por isso reduz seu percentual societário, que somado ao das sociedades chega a 25%, um dos maiores do mundo. Quem paga direito autoral acha que paga muito. Quem recebe acha que recebe pouco. Só o ECAD, o intermediário entre as duas pontas da cadeia autoral, é que está sempre satisfeito com o atual panorama. (...)

De fato, desde que o Escritório Central deixou de ser fiscalizado pelo extinto CNDA diversas são as denúncias de fraude e processos judiciais tornando-o um dos campeões de demanda nos tribunais. O depoimento na CPI do ECAD do músico Carlos Leoni Rodrigues Siqueira Júnior, mais conhecido com Leoni, é um exemplo da insatisfação de um grupo de músicos, intérpretes, regentes e compositores que reclamam, entre outras coisas, da falta de transparência do Órgão. Do lado oposto, como definiu o jornalista, escritor e editor de livros Renato Rovai<sup>34</sup>, há “uma pequena elite de artistas que lucra com o sistema atual de cobrança de direitos autorais”.

O depoimento<sup>35</sup> do músico Leoni para a CPI do ECAD, que aconteceu no dia 16/08/2011, é de fundamental importância para a compreensão da insatisfação da classe.

34

Disponível em <http://www.sul21.com.br/jornal/2011/03/discussao-sobre-direitos-autorais-coloca-ministra-da-cultura-em-xeque/> Acesso em 20/11/13.

35



(...) Para ter certeza de que falamos a mesma língua em relação ao Direito Autoral, preciso esclarecer alguns pontos que o ECAD deixa propositalmente obscuros.

1) Há uma diferença muito grande entre autores e detentores de Direito Autoral. Na música, além dos compositores, diversos outros atores têm sua cota nos direitos de execução pública. Temos primeiro o próprio ECAD e as Sociedades que ficam com 25% do bruto. Depois, dos 75% restantes, 12,5 % ficam para as Editoras e 25% são divididos para a gravação – produtores musicais (gravadoras), intérpretes e músicos. No final das contas, para os compositores sobram 37,5% – e ainda temos impostos, é claro!

Como as decisões tomadas nas Assembleias das Sociedades e do ECAD são decididas por voto e como esses votos representam exclusivamente a arrecadação – algo que veremos mais adiante -, nós, compositores, mesmo que unidos, nunca teremos maioria para modificar algo que seja importante para os grandes detentores de direitos autorais.

A confusão entre esses agentes é estimulada pelo órgão quando publica suas listas de maiores arrecadadores nos meios de comunicação elencando apenas os compositores. Mas, se fossem honestos, na lista dos 25 mais bem pagos apenas 6 seriam autores, sendo que nenhum estaria entre os 5 primeiros. Gravadoras e editoras compõem essa maioria.

Diversas decisões da Assembléia do ECAD demonstram o favorecimento das grandes corporações. Uma delas é a de reduzir para 1/12 os direitos de quem faz música para imagem. Esses autores não precisam de editoras nem de gravadoras, já que fazem, em sua maioria, um trabalho direto para as emissoras de TV. Mas um terço da arrecadação dos direitos autorais vem daí. Com a diminuição do montante devido a esses compositores sobrou mais para os outros detentores de Direitos. E criou-se um tipo de compositor de segunda classe.

Para complicar ainda mais, há outro tipo de autores de segunda classe que são aqueles representados por Sociedades às quais o ECAD não dá direito de voto na Assembléia. São as sociedades Administradas. As outras são chamadas de Efetivas. Aliás, as administradas não podem nem estar presentes às assembleias. O que fere o parágrafo primeiro do artigo 99 da lei 9610:

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

Das 9 sociedades que integram o ECAD, apenas 6, as Efetivas, têm direito a voto. Se as administradas não votam, seus associados então não são representados pelas suas sociedades e muito menos pelo ECAD.

Então, fica a pergunta: o ECAD pode dizer que representa os autores? Pode usar esse argumento para tentar esvaziar a reforma da Lei do Direito Autoral? Quem o ECAD representa?

2) Outro mito importante de ser analisado é o da Constituição não permitir que o Estado interfira no ECAD por conta do direito da livre associação. Ora, essa é uma associação por demais atípica para se valer desse princípio. Primeiro temos o fato importantíssimo de que o Estado já interveio de forma inequívoca quando criou o sistema ECAD que obrigou todas as sociedades a estarem vinculadas a ele. Que liberdade é essa? E dessa interferência as Sociedades não reclamam.

Além disso, ao direito de associação corresponde um direito de não-associação – que não existe nesse caso. Sem uma sociedade vinculada ao ECAD não há como participar da gestão coletiva de Direitos Autorais.

Mais sério ainda é o fato de uma associação gerir um monopólio que cria obrigações para toda a sociedade. É o ECAD que determina critérios e preços para utilização de música em todo o país, com poder de polícia. Como um monopólio criado por lei pode não ser fiscalizado pelo Estado? É um caso único no arcabouço jurídico brasileiro.

3) O ECAD afirma ser das Sociedades que, por sua vez, seriam dos autores. Portanto se há algo errado na administração do órgão baste que os autores se mobilizem. Já vimos no primeiro item que não somos tão poderosos assim. Mas há outros

pequenos truques que nos impedem de tomar as rédeas do processo. Vejamos os slides de alguns artigos do Estatuto da UBC:

*Artigo 5, parágrafo 5 do Estatuto da UBC:*

*§ 5º – Os autores, compositores e editores que solicitarem ingresso na Associação permanecerão na categoria de Associados Administrados durante no mínimo doze meses, contados a partir da aceitação de sua proposta de filiação, pela Diretoria. Decorrido esse prazo a Diretoria poderá aprovar seu ingresso nas categorias de Associado Efetivo ou de Associado Editor, conforme o caso, dependendo da rentabilidade das obras das quais sejam titulares.*

*Art. 6º – Caberá nas Assembleias Gerais 20 (vinte) votos a cada associado da categoria de Associado Fundador e no mínimo 1 (um) voto a cada associado das categorias de Associado Efetivo e Associado Editor, podendo vir a ser atribuído, a cada associado, até 20 votos nos termos do disposto no Regimento Interno da Sociedade.*

*§ 3º – As demais categorias de associados – administrados citados acima – não terão direito a voto.*

A conclusão é de que só quem arrecada muito tem direito a voto. Ora, quem arrecada muito não quer reclamar. Quem arrecada pouco não tem o direito de fazê-lo.

Por conta disso é que os seus dirigentes se eternizam no poder por décadas.

4) Um dos argumentos do ECAD para combater a criação de um Instituto Brasileiro de Direitos Autorais que, além de fiscalizar, estabelecesse critérios de cobrança e arrecadação é a invocação de que o direito de estabelecer preço para as obras é exclusivo do autor. Mas quem disse que, do jeito que as coisas estão, o autor tem alguma influência nesse processo? É o ECAD e as Sociedades que estabelecem um preço único. Isso gerou recentemente um parecer do CADE condenando o sistema ECAD por formação de cartel.

Não há diferença de preço entre as Sociedades, quanto mais entre as obras individuais. Eu posso querer cobrar menos, ou até não cobrar, mas o ECAD, em muitos casos, vai ignorar minha vontade.

Após o esclarecimento destes diversos tópicos, Leoni aponta os principais problemas do ECAD:

#### **Alguns problemas:**

1) As recentes denúncias de fraude envolvendo o ECAD, das quais sei que quase todos os presentes devem ter tomado conhecimento pelos jornais, revistas e TVs, dão conta de que seu sistema é extremamente frágil, ineficiente e nada confiável, embora o órgão insista em dizer o contrário. Seus cadastros não têm uniformidade, não há critérios para desambiguação de obras homônimas, os registros são frouxos e não exigem nenhuma comprovação além da palavra de quem se declara autor.

2) Tecnologia defasada e cara.

O sistema de amostragem para distribuição da execução em rádios é tão ultrapassado que parece má-fé. Qualquer garoto de 12 anos usa aplicativos capazes de identificar qualquer música que esteja tocando em rádios, bares, TV etc. É claro que elas precisam estar corretamente cadastradas. O ECAD anunciou que já gastou R\$ 20 milhões para se capacitar tecnologicamente. Pelos resultados essa fortuna foi jogada no lixo. A perversidade do sistema de amostragem é que prejudica demais os artistas locais que não fazem parte do universo de mais executados no país.

Mesmo o Ecadnet, site com todas as obras registradas pelas sociedades no Escritório, que deveria ser uma solução tecnológica importante em relação ao cadastro, é tão falho e cheio de erros que nos assusta. Fiz o levantamento de algumas obras famosas minhas da época do Kid Abelha como Lágrimas e Chuva, Educação Sentimental, Como Eu Quero e Fixação e em nenhum dos casos a banda era citada como intérprete. O mesmo para canções da Legião Urbana em músicas como Ainda é Cedo, Há Tempos, Meninos e Meninas, Índios, Quase Sem Querer e Tempo Perdido. Pior ainda é Será, que nem consta entre os autores das diversas obras homônimas o nome do Renato Manfredini, mais conhecido como Renato Russo. Dá

para passar dias descobrindo furos estarrecedores como o amplamente divulgado caso da família Silva.

Se dizendo vítima e não assumindo responsabilidade pelas fraudes o ECAD encobre o fato que as vítimas são os autores que pagam regimento o órgão e suas sociedades (25%) para cuidar de seus interesses, mas esse serviço tem se demonstrado ineficiente.

Tanto critérios de cobrança e distribuição quanto outras informações relevantes são negados ou extremamente dificultados aos compositores.

Há um número absurdo de ações na justiça envolvendo o ECAD e as sociedades, tendo chegado já a sete mil. Este é um sinal, incontroverso, de que algo vai mal com a gestão.

Numa das reportagens recentes sobre as fraudes no órgão, fala-se da divisão de honorários de sucumbência entre o departamento jurídico e os próprios presidentes das sociedades, que atuam também como advogados nas ações, como denunciado pelo jornal O Globo. Na ação entre a TV bandeirantes e o ECAD, recentemente, estes honorários teriam chegado a 7 milhões de reais. Além disso, outros R\$ 400.000,00 teriam sido pagos a um escritório “amigo” do ECAD, sendo que o órgão possui um departamento jurídico. Seria essa a razão para tantas ações na justiça?

A quem interessam então essas ações milionárias? Não seria muito mais saudável e menos custoso que se resolvessem esses litígios através de um poder moderador e arbitral exercido pelo estado?

Além da classe artística musical, donos de Rádios, TVs, motéis, hotéis, consultórios médicos, cinemas, casa de *shows*, teatros, e até bloquinhos de carnaval de rua<sup>36</sup>, reclamam do

---

### 36

“Ó Abre Alas que o Ecad quer cobrar: Em diversas notícias recentemente publicadas nos maiores veículos de mídia no país, representantes do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad) destacaram que pretendem ampliar as cobranças e a percepção de valores pela execução pública musical, dos bloquinhos de carnaval de rua.

Para aqueles menos acostumados com o assunto, por designação legislativa (lei 9.610/98), o Ecad, um órgão privado, angariou um “monopólio” legal para fiscalizar, cobrar, e arrecadar as receitas derivadas da execução pública de obras musicais.

Suspeito de suas atividades monopolistas incidirem em completa inconstitucionalidade, o Escritório passou – quase – ileso pela ação declaratória de inconstitucionalidade (Adin 2054) à época em trâmite perante o Supremo Tribunal Federal, apesar de ter suas atividades tidas como incompatíveis com a constituição por voto do então relator ministro Ilmar Galvão, acompanhado pelo ministro Marco Aurélio. Hoje em dia, em que pesem diversas críticas quanto sua falta de transparência nos repasses de valores aos artistas-intérpretes, bem como alguma aleatoriedade em seus critérios para fixação de valores a serem pagos, continua a enviar seus fiscais na tentativa de controlar aquilo que escutam, cantamos e interpretamos (dentro e fora do carnaval).

Confesso que, junto com outros três gatos pingados que conheço, nunca fui muito chegado às folias coletivas, o espírito eufórico popular concentrado no primeiro trimestre do ano, em regra emanando semblantes felizes pouco compatíveis com a realidade sensível.

No entanto, o carnaval sempre me pareceu servir, socialmente, como válvula de escape para todos os que dele gostam, num dos eventos mais democráticos de nosso país. Nas palavras do sociólogo Zygmunt Bauman, as comunidades de carnaval “dão um alívio temporário às agonias de solitárias lutas cotidianas, à cansativa condição de indivíduos de jure persuadidos ou forçados a puxar a si mesmos pelos próprios cabelos. Comunidades explosivas são eventos que quebram a monotonia da solidão cotidiana, e como todos os eventos de carnaval liberam a pressão e permitem que os foliões suportem melhor a rotina a que devem retornar no momento em que a brincadeira terminar. E, como a filosofia, nas melancólicas meditações de Wittgenstein, “deixam tudo como estava””.

Com uma fantástica proliferação dos blocos de carnavais de rua (no Rio de Janeiro, e pelo resto do Brasil), o Ecad enxergou uma nova possível fonte de renda, e agora envereda por litígios judiciais tentando arrecadar sobre eventos populares, abertos, e gratuitos.

Para piorar a situação dos foliões, o monopolista legal acaba, na prática, por almejar a cobrança de valores pela execução pública de músicas (algumas delas, inclusive) já em domínio público, como o

valor excessivo cobrado e do critério de cobrança. Em 2011 foram arrecadados R\$ 540,5 milhões<sup>37</sup> e em 2012 foram arrecadados R\$ 624,6 milhões e distribuídos R\$ 470,2 milhões,<sup>38</sup> determinado pelo ECAD, que variam de acordo com o estabelecimento em que a música está sendo executada. Em 2012 o escritório central esteve envolvido em 5.155 ações judiciais.

A CPI do ECAD foi concluída em abril de 2012 e, no seu relatório final, nas conclusões e recomendações<sup>39</sup>, foi reconhecido que a criação do Escritório Central, em 1973, representou uma grande conquista para os autores brasileiros. Porém, ao longo dos 40 anos de existência, o ECAD se degenerou passando de um órgão meramente executivo de arrecadação e distribuição para “uma instituição poderosa, que está a desafiar alguns princípios elementares do Estado Democrático de Direito”.

clássico de Chiquinha Gonzaga (“Ó Abre Alas”) falecida em 1935, “Maria Sapatão”, “Cabeleira do Zezé”, e outras tantas integrantes do imaginário coletivo, e de autores desconhecidos ou anônimos.

Essa sede manifestada pelo Ecad, repetida por diversos outros órgãos no exercício de uma função eminentemente social, de colonização do público pelo privado, reflete uma tendência moderna, e pouco desenvolvimentista.

Ainda nas palavras de Bauman, “essa tarefa costumava ser a defesa da autonomia privada contra as tropas avançadas da ‘esfera pública’: soçobrando sob o domínio opressivo do Estado onipotente e impessoal e de seus muitos tentáculos burocráticos ou réplicas em escala menor. Hoje a tarefa é defender o evanescente domínio público”.

Num acórdão interessantíssimo do Tribunal de Justiça do Ceará (des. Maria Celeste Aragão, AI 40239-05.2003.8.06.0000/0), num contexto – também - proprietário, decidiu-se que eventuais titularidades dominiais não serviriam para oprimir, restringir, ou lucrar sob aquilo que representava a expressão cultural de um povo.

“Não é razoável limitar-se, para a solução do enredo, à simples literalidade da legislação ordinária, pois o suposto direito individual à propriedade das marcas embate-se com o direito à proteção do patrimônio cultural imaterial do povo de Uruburetama”.

Receosos de incidirem na malha fina do Ecad, provavelmente no futuro os bloquinhos carnavalescos terão de murmurar alguma sinfonia de Beethoven, na esperança de que o órgão não suscite haver infração a alguma interpretação de artistas vivos sob a obra em domínio público.

Para nós, fica a cristalina mensagem do Escritório Central: “Paguem, ou calem-se”. Disponível em [http://www.jgn.com.br/pdfs/edicao\\_16-03-2011123632.pdf](http://www.jgn.com.br/pdfs/edicao_16-03-2011123632.pdf), acesso em 03/01/13.

37

Conforme relatório final da CPI do ECAD, p. 1023.

38

BRASIL. Senado Federal. Parecer da CCJ sobre o PLS 129. <http://legis.senado.gov.br/mateweb/arquivos/mate-pdf/131537.pdf> Acesso em: 14/07/2013.

39

Vide trechos:

“Por se tratar a gestão coletiva de monopólio legal, o Estado brasileiro tem o poder-dever de regular a atividade de fixação de preço, arrecadação e distribuição de direitos autorais. Essa é uma atividade precípua do Poder Legislativo, como depositário direto da soberania popular. A regulação desse monopólio legal deve visar abrir a caixa preta do Ecad e assegurar transparência nos métodos da entidade.”

(...)

“É preciso desmontar o cartel Ecad. O Ecad exerce monopólio legal apenas para arrecadação e distribuição de direitos autorais; a lei não lhe conferiu o monopólio da fixação de preço no campo dos direitos autorais de música. Aplica-se, portanto, a Constituição da República, que assegura a livre iniciativa. Os preços a serem pagos pela fruição da produção artística devem ser fixados pelos titulares de direitos autorais e suas associações, individualmente, em regime de plena liberdade.”

Conforme foi relatado, o ECAD foi criado em 1973 e subordinado à fiscalização do Estado através do CNDA, extinto no Governo Collor, deixando, assim, o Escritório sem controle estatal, o que divergia do objetivo de sua criação. No entanto, foi proposta pela CPI a recriação do CNDA, além da criação da Secretaria de Direitos Autorais – SNDA, vinculados ao Ministério da Justiça, com competência para regular, mediar conflitos e fiscalizar a gestão coletiva de direitos autorais, o que realinharia a finalidade do ECAD. As propostas, conforme o relatório, podem ser organizadas em cinco frentes<sup>40</sup>. São elas:

- a) TRANSPARÊNCIA: o projeto de lei cria obrigações claras de transparência para gestão coletiva, por se tratar de atividade que afeta número difuso de pessoas, tanto na sociedade quanto no segmento de artistas, produtores e titulares de direitos.
- b) EFICIÊNCIA: o projeto estabelece a eficiência como princípio, tanto técnico quanto econômico. Artistas terão direito a serem informados sobre seus direitos e créditos. Além disso, as regras de concorrência previstas na Constituição Federal aplicam-se à gestão coletiva.
- c) MODERNIZAÇÃO: o projeto reorganiza a gestão coletiva, racionalizando a estrutura das associações que a compõem. As associações passam a ser divididas por direitos específicos. Estabelece também o princípio da modernização tecnológica em favor do artista e dos titulares de direitos autorais.
- d) REGULAÇÃO: o projeto mantém a existência de um único Escritório Central; em contrapartida, este fica subordinado ao Ministério da Justiça, que funcionará como instância reguladora e supervisora.
- e) FISCALIZAÇÃO: o projeto atribui ao Ministério da Justiça a prerrogativa de fiscalizar a gestão coletiva, selecionando e homologando as entidades por ela responsáveis e prevenindo abusos, inclusive quanto ao arbitramento de preços.

O ECAD possui unidades próprias nas principais capitais do Brasil e representantes terceirizados (agências autônomas credenciadas) para atuação nas cidades do interior e nas capitais que não cobertas pelas unidades. Os funcionários e credenciados do ECAD realizam visitas aos usuários de música realizando cadastramento, cobrança de direitos autorais pela execução pública das obras que a lei a designa e esclarecendo eventuais dúvidas.

Conforme o art. 28 da LDA, somente o autor tem o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica, além de, conforme art. 29 da LDA<sup>41</sup>, autorizar

---

40

Vide: <http://www.senado.gov.br/atividade/materia/getPDF.asp?t=106951&tp=1>.

41

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

I - a reprodução parcial ou integral;

II - a edição;

III - a adaptação, o arranjo musical e quaisquer outras transformações;

IV - a tradução para qualquer idioma;

V - a inclusão em fonograma ou produção audiovisual;

VI - a distribuição, quando não intrínseca ao contrato firmado pelo autor com terceiros para uso ou exploração da obra;

ou proibir sua utilização por terceiros. Entretanto, no caso de execução pública de músicas, a autorização para utilização é fornecida pelo Escritório Central, que atua como representante legal dos titulares mediante pagamento prévio da retribuição autoral.

Como mencionado são grandes os questionamentos acerca da arrecadação, de como se determina o valor a ser pago pelo direito autoral e da distribuição do montante arrecadado. De acordo com o Regulamento de Distribuição<sup>42</sup> 75% dos valores arrecadados são repassados para os titulares filiados, 18% para o ECAD e 7% para as associações, sendo que a distribuição aos titulares pode ser feita de forma direta (*shows*, circo, cinema, micaretas etc.)<sup>43</sup>, indireta (rádio, televisão etc.)<sup>44</sup> ou indireta especial (carneval, festa junina e músico acompanhante).

VII - a distribuição para oferta de obras ou produções mediante cabo, fibra ótica, satélite, ondas ou qualquer outro sistema que permita ao usuário realizar a seleção da obra ou produção para percebê-la em um tempo e lugar previamente determinados por quem formula a demanda, e nos casos em que o acesso às obras ou produções se faça por qualquer sistema que importe em pagamento pelo usuário;

VIII - a utilização, direta ou indireta, da obra literária, artística ou científica, mediante:

- a) representação, recitação ou declamação;
  - b) execução musical;
  - c) emprego de alto-falante ou de sistemas análogos;
  - d) radiodifusão sonora ou televisiva;
  - e) captação de transmissão de radiodifusão em locais de frequência coletiva;
  - f) sonorização ambiental;
  - g) a exibição audiovisual, cinematográfica ou por processo assemelhado;
  - h) emprego de satélites artificiais;
  - i) emprego de sistemas óticos, fios telefônicos ou não, cabos de qualquer tipo e meios de comunicação similares que venham a ser adotados;
  - j) exposição de obras de artes plásticas e figurativas;
- IX - a inclusão em base de dados, o armazenamento em computador, a microfilmagem e as demais formas de arquivamento do gênero;
- X - quaisquer outras modalidades de utilização existentes ou que venham a ser inventadas.

42

Vide: [http://www.abramus.org.br/wp-content/uploads/2011/09/regulamento\\_dist.pdf](http://www.abramus.org.br/wp-content/uploads/2011/09/regulamento_dist.pdf).

43

Conforme o Regulamento de Distribuição:

Art. 16: A distribuição direta será feita sempre que técnica e economicamente possível, mediante o pagamento do valor arrecadado, descontados os percentuais devidos ao Ecad e às associações, com base nas obras efetivamente executadas e identificadas.

Art. 17: A distribuição direta será realizada nas seguintes utilizações:

- a) Espetáculos musicais;
- b) Espetáculos circenses;
- c) Espetáculos de natureza diversa (teatro, balé, variedade e outros assemelhados);
- d) Espetáculos carnavalescos;
- e) Festejos regionais;
- f) Exibições cinematográficas.

44

Conforme o regulamento de Distribuição:

Art. 20: A distribuição indireta será feita pelo critério de amostragem estatística de utilização das obras e dos fonogramas nacionais e estrangeiros protegidos.

Parágrafo único: O Ecad manterá, por seus próprios meios, ou através de contrato com terceiros, sistemas de amostragem com a finalidade de constatar o uso presumido de obras e fonogramas em todo o território nacional.

Quando a música executada for mecânica (com uso de fonograma), dois terços da verba líquida arrecadada são repassados para os titulares de direito do autor e um terço para os titulares conexos, pois se utiliza, além da música em si, o trabalho intelectual de outras pessoas (intérpretes, músicos acompanhantes, produtores fonográficos etc.). Ao passo que, ao vivo, 100% da verba líquida arrecadada é repassada para o titular autoral, pois de acordo com entendimento do ECAD os outros participantes já recebem remuneração com o pagamento do cachê.

O ECAD entende que toda pessoa física ou jurídica que utilize música, publicamente, deve solicitar uma autorização prévia ao ECAD e realizar o pagamento da retribuição autoral. Fazem parte da lista: bares, restaurantes, lanchonetes e similares, festas, batizados, aniversários, casamentos, formaturas e similares, cinemas, supermercados, *shopping centers*, lojas de departamento, condomínios comerciais, desfiles e bailes de carnaval, trios elétricos e micaretas, lojas comerciais, consultórios, clínicas, salões de beleza, escritórios e afins, hotéis e motéis, academia de ginástica, dança e similares, discotecas, boates, danceterias, forrós e similares, casas de *show* e espetáculos, festas juninas, teatros, emissoras de rádio e televisão de sinal aberto, *shows*, eventos, internet.

Os direitos autorais pela execução pública de música são devidos, no entendimento do ECAD, em situações como estas exemplificadas anteriormente, entretanto, existem critérios que devem ser utilizados para a distribuição direta, indireta e indireta especial. Na distribuição direta não há amostragem, a periodicidade é mensal. É considerada, para o cálculo do pagamento, a verba líquida arrecadada. Na distribuição indireta, a os valores arrecadados são trimestrais, feita através de um sistema de amostragem (são as arrecadações de rádio AM/FM, televisão de sinal aberto, exceto as grandes redes de TV, fechado e usuários gerais). Por fim, a distribuição indireta especial é também feita por amostragem, por gravação ou por envio de roteiro musical das apresentações, a depender do evento, se carnaval ou festejos juninos.

Os critérios de distribuição dos valores utilizados na distribuição direta variam conforme o tipo de execução musical da seguinte forma: a) por amostragem gravada por empresas terceirizadas, por amostragem gravada através de sistema automatizado, ou pela utilização das informações contidas em planilhas enviadas ao ECAD para rádios AM/FM; b) por planilhas de programação que podem apresentar a minutagem de toda a programação para televisão aberta; c) por planilhas de programação divididas por grupos de canais (grupos musicais, de variedade, audiovisual etc.) em que se atribui um percentual de importância da

---

música para televisão por assinatura; e d) por amostragem proveniente das emissoras de rádio AM/FM ou captações originárias das emissoras de televisão para os chamados usuários gerais, que são os estabelecimentos que utilizam sonorização ambiental ou música ao vivo (clubes, bares, motéis, hotéis, restaurantes, lojas etc.).

Desta maneira, os critérios de arrecadação por amostragem não levam em conta a utilização de cada obra individualmente, nem autoria, titularidade de direitos conexos, entre outros. São “critérios desiguais, ora com base em um percentual sobre o faturamento, ora com base na área física sonorizada, ora com base na frequência em que as obras musicais e lítero-musicais são executadas publicamente” (TORRI, 2011, 55).

Diante de tantos critérios de distribuição de valores arrecadados referente aos direitos autorais pela execução pública de obras musicais, como, no sistema de distribuição direta, o autor (diga-se o titular, o empresário) fiscaliza se as informações fornecidas pelos produtores, rádios ou televisões estão corretas? E no sistema de distribuição indireta, como o titular pode ter certeza da amostragem feita pelo ECAD ponderando que apenas ele pode arrecadar e distribuir se não tem fiscalização externa?

Todas estas questões e problemas apresentados ao longo deste trabalho demonstram o quão frágil é o sistema brasileiro de direitos autorais e de gestão coletiva, muito embora, a exploração econômica de obras musicais e seu controle sejam mais eficientes quando exercidas através deste sistema de gestão, pois as utilizações de músicas são múltiplas, simultâneas e dispersas. Assim, a gestão coletiva beneficia tanto o titular do direito quanto os usuários de obras musicais.

Um órgão de arrecadação e distribuição nos parece uma opção adequada de gestão de direitos autorais. Porém, não como órgão exclusivo que detém monopólio, de fato, sobre a arrecadação e a distribuição de direitos autorais sobre a execução pública de obras musicais, lítero-musicais e fonograma (incluído, aqui, aqueles de radiodifusão e de exibição cinematográfica, conforme foi instituído pela Lei 9.610/98 e que modifica totalmente o espírito conceitual de sua criação). Sim, como órgão que, verdadeiramente, represente os interesses dos autores e esteja subordinado ao poder público, de modo a garantir maior segurança jurídica nas relações entre titulares e usuários refletindo a absoluta transparência de suas rotinas.



#### 4.3 UMA NOVA LEGISLAÇÃO PARA A GESTÃO DE DIREITOS AUTORAIS

A CPI do ECAD, presidida pelo Senador Randolfe Rodrigues e com relatoria do Senador Lindbergh Farias, resultou no Projeto de Lei do Senado (PLS) n.º 129/12 e foi remetido para a Comissão de Constituição, Justiça e Cidadania, sob a relatoria do Senador Humberto Costa. O PLS n.º 129/12 dispunha sobre a Gestão Coletiva de Direitos Autorais e estabeleceu condições para o exercício das prerrogativas do Escritório Central, cujo objetivo era a arrecadação e a distribuição dos direitos à execução pública de obras musicais, líteromusicais e fonogramas.

O projeto foi composto por 15 artigos com as seguintes matérias de forma resumida:

Art. 1º: pretendia separar o tema “gestão coletiva de direitos autorais” do corpo da Lei 9.610/98;

Art. 2º: autorizava os autores e os titulares de direitos conexos a se associarem sem intuito de lucro, para o exercício e defesa de seus direitos;

§1º, §2º e 4º: atribuía ao Ministério da Justiça, por um órgão a ser criado, a seleção e habilitação de uma única associação responsável pela gestão coletiva por cada segmento de direito, isto é, de execução pública de música, de cinema, livros, teatro etc. Por sua vez, as associações por segmento elegeriam um único escritório central, cujas funções seriam de arrecadação e distribuição dos direitos relativos à execução pública das obras;

§3º, §5º, §7º, 8§º e 9º: tratavam de assuntos que já constam na lei em vigor, tais como: representação das associações com sede no exterior, atuação dos fiscais, vedação de finalidade de lucro do escritório central, recebimento exclusivamente via depósito bancário, dentre outros;

§6º: previa a inabilitação de fiscal faltoso;

§10º: determinava que a parcela destinada aos autores e demais titulares não poderia ser inferior a 75% do arrecadado pelo escritório central;

§11º: determinava que os créditos não identificados deveriam permanecer retidos pelo período mínimo de cinco anos, para depois ser distribuídos aos titulares de direitos autorais;

Art. 3º: determinava que com a filiação, as associações se tornavam mandatárias de seus associados para a prática de todos os atos necessários à defesa judicial ou extrajudicial de seus direitos autorais;

Art. 4º: sujeitava as associações e o escritório central às regras concorrenciais contidas na Lei n.º 8.884/94;

Art. 5º: estabelecia regras para a concessão da habilitação para o exercício da atividade de arrecadação e distribuição a ser feita pelas associações;

Art. 6º e art. 7º: estabelecia como seria a publicidade e a transparência das informações prestadas pelas associações de gestão coletiva e o seu escritório central;

Art. 8º: determinava que qualquer associado tinha a faculdade de requisitar a realização de auditoria independente sobre as contas prestadas pela respectiva associação;

Art. 9º: estabelecia responsabilidade solidária dos dirigentes, gestores, gerentes e superintendente das associações e do escritório central;

Art. 10º: tratava da responsabilidade pela continuidade da arrecadação e da gestão coletiva de direitos;

Art. 11º: determinava que as emissoras de rádio e televisão deveriam disponibilizar planilhas com a relação completa das obras musicais executadas no trimestre anterior;

Art. 12º: assegurava que as associações de gestão coletiva de direitos autorais que estivessem, desde 1º de janeiro de 2012, legalmente constituídas e arrecadando e distribuindo os direitos autorais de obras e fonogramas seriam consideradas habilitadas para exercício de suas atividades, até a conclusão do processo de seleção e habilitação promovido pelo Ministério da Justiça;

Art. 13º: determinava que as associações que reunissem titulares de direitos sobre as obras audiovisuais e o escritório central deveriam unificar a arrecadação dos direitos relativos à exibição e à execução pública;

Art. 14º: revogava os arts. 97 a 100 da LDA, e demais disposições em contrário;

Art. 15º: determinava que a lei resultante deste projeto entraria em vigor em noventa dias após sua publicação;

Um grupo formado por artistas, produtores e advogados ligados à atividade musical e criado há 10 anos, o GAP – Grupo de Ação Parlamentar Pró-música, que tem integrantes

como Ivan Lins, Fernanda Abreu, Roberto Frejat, Leoni, Sérgio Ricardo, Jorge Vercilo, Lenine, Leo Jayme, Dudu Falcão, Claudio Lins, Tim Rescala, Mu Carvalho, Alberto Rosenblit, dentre outros, contribuiu muito para a instalação da CPI do ECAD. Recentemente, outro grupo ligado às questões musicais foi criado e se juntou ao GAP.

O novo grupo foi batizado de “Procure Saber” e é formado por artistas que são os maiores arrecadadores de direito autoral no Brasil, inclusive muitos deles tinham um posicionamento contrário ao GAP. São eles: Roberto Carlos, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Roberta Miranda, Erasmo Carlos, Djavan, Carlinhos Brown, Isabella Taviani, Nando Reis, Alexandre Pires, Paula Lavigne, Preta Gil, Rogério Flausino, Arnaldo Antunes, Zezé Di Camargo, Luciano, Paula Fernandes, Ivete Sangalo, Alceu Valença, Alcione, Ana Carolina, Chitãozinho, Xororó, Fafá de Belém, Herbert Vianna, Jorge Aragão, Lenine, Marisa Monte, Maria Gadu, Paulinho Moska, Otto, Sandy, Rita Lee, dentre outros.

No dia 03 de julho de 2013, o colegiado do CCJ aprovou o PLS 129/12 e o encaminhou, no mesmo dia, em regime de urgência, ao plenário do Senado. O Senado ficou repleto de artistas integrantes do GAP e do Procure Saber, além de alguns artistas contrários ao PLS 129/12, o grupo “Vivo de música”, também, Danilo Caymmi, Sandra de Sá, Fernando Brant, Ronaldo Bastos, Michael Sullivan, Lobão, dentre outros.



**Figura 3:** Artistas do “GAP” e “Procure Saber” reunidos com a Ministra da Cultura Marta Suplicy.  
**Fonte:** Grupo Procure Saber – divulgação internet.



**Figura 4:** Artistas do “GAP” e “Procure Saber” reunidos com a Presidente Dilma Rousseff.  
**Fonte:** Grupo Procure Saber – divulgação internet.



**Figura 5:** Grupo de artistas contra o PLS 129/12, com exceção do Cantor Jair Rodrigues.  
**Fonte:** Grupo Procure Saber – divulgação internet.

De acordo com o parecer da CCJ sobre o PLS/129, o projeto foi declarado constitucional tanto em seus requisitos formais, quanto materiais. Também foi aprovado quanto aos quesitos de juridicidade e técnica legislativa. Entretanto, no mérito, a CCJ apresentou uma Emenda Substitutiva com profundas modificações ao texto original do PLS n.129/12 apresentada pela CPI do ECAD.

Segundo o referido parecer<sup>45</sup>, a revogada Lei n.º 5.898/73 instituiu o monopólio legal do ECAD para arrecadar e distribuir o aproveitamento econômico das obras autorais e

45

BRASIL. Senado Federal. Parecer da CCJ sobre o PLS 129. <http://legis.senado.gov.br/mateweb/arquivos/mate-pdf/131537.pdf> Acesso em 14/07/2013.

também do Conselho Nacional de Direitos Autorais (CNDA), extinto em 1990. O sistema jurídico de direito autoral sofreu reforma em 1998, mas a nova lei manteve o monopólio legal do ECAD para arrecadação e distribuição sem recriar a instância de fiscalização. Assim, conforme o parecer, “ao instituir um monopólio a lei tem o **poder-dever** de regular a forma como ele será exercido. É exatamente isso o que procuramos fazer”.

O parecer ainda justifica que o Substitutivo está baseado no equilíbrio dos direitos e garantias constitucionais. De um lado, o direito de livre associação (CRFB, art. 5º, XVII) e, de outro, os direitos dos autores, entre eles, o de fiscalizar o aproveitamento econômico de suas obras (CRFB, art. 5º, incisos XXVII e XXVIII) e os direitos dos usuários (CRFB, art. 5º, XXXII).

O Substitutivo da CCJ apresentou inúmeras mudanças ao projeto original resultante da CPI do ECAD. Dentre elas, a vinculação do órgão fiscalizador ao Ministério da Cultura, ao invés do Ministério da Justiça, além do percentual repassado aos autores. Conforme o parecer do CCJ estas são as principais mudanças:

- a) Mantém-se as associações atualmente existentes, as quais seguem investidas no direito de cobrar e distribuir os mesmos direitos nos quais elas atuam hoje.
- b) Como a atividade de gestão coletiva é de interesse geral, perfazendo verdadeiro caráter público (neste exato sentido já se manifestou o STF – RE 201.819, rel. min. Gilmar Mendes, julgamento em 11-10-2005, Segunda Turma, DJE de 27-10-2006), as associações precisam se habilitar junto ao Ministério da Cultura, exibindo toda a documentação necessária para comprovar a viabilidade de uma administração eficaz e transparente dos direitos e ainda significativa representatividade de obras e titulares cadastrados.
- c) As associações já existentes consideram-se habilitadas, mas, em prazo a ser estabelecido, cumprirão todos os requisitos legais de transparência e eficiência.
- d) Habilitação só pode ser anulada mediante decisão que observe o contraditório e a ampla defesa, e levará em consideração a gravidade e a relevância das irregularidades, a boa-fé e a reincidência do infrator, e somente se efetivará após advertência, concedendo-se prazo razoável para correção dos problemas.
- e) Associações devem formar um ente arrecadador que centralize a arrecadação e a distribuição a elas dos valores cobrados, além de administrar o cadastro geral.
- f) O ente arrecadador pode ser o próprio Ecad, desde que ele, no prazo a ser estabelecido, cumpra as exigências de transparência e eficiência estabelecidos nesta Lei.
- g) Novas associações podem buscar habilitação junto ao Ministério da Cultura para tomar parte da atividade econômica de cobrança, e, caso tenham pertinência e cumpram as mesmas exigências, também serão integradas ao ente arrecadador unificado.
- h) Haverá um cadastro unificado de obras, que será administrado de forma a prevenir o falseamento de dados e promover a desambiguação de títulos similares de obras, dando-se publicidade aos dados que são de interesse público, mas

preservando-se as informações de cunho somente individual como valores distribuídos a titular.

i) As associações disponibilizarão sistema de informação para comunicação, pelo usuário, da totalidade das obras e fonogramas utilizados, bem como para acompanhamento, pelos titulares, dos valores arrecadados e distribuídos.

j) Às associações cabe estabelecer preços pela execução das obras e fonogramas, observada a boa-fé e os usos locais, mas sendo claro que a cobrança será proporcional ao grau de utilização das obras e fonogramas, considerando as particularidades de cada segmento, conforme regulamento da lei, a ser editado.

k) A taxa de administração do ente arrecadador e das associações deverá ser proporcional ao custo efetivo da operação, observando-se percentual mínimo de oitenta e cinco por cento para distribuição aos titulares de direitos.

l) As entidades de gestão coletiva serão regidas de modo isonômico e por meio de regras democráticas de governança; todas as associações que integram o ente arrecadador terão direito a voto, com o mesmo peso, sem discriminações.

m) Os dirigentes das associações terão mandato fixo, permitida uma recondução, e atuarão diretamente na gestão, por meio de voto pessoal, sem representação.

n) Votar e ser votado nas associações são prerrogativas dos titulares originários de direitos de autor ou conexos, bem como a investidura em cargo de direção.

o) Créditos e valores não identificados deverão permanecer retidos e à disposição dos titulares por até 5 anos, sendo distribuídos à medida da sua identificação. Caso não sejam identificados, deverão ser distribuídos proporcionalmente a todos os autores, sendo vedada a destinação para outro fim.

p) Serão estabelecidas penalidades para os dirigentes de entidades de gestão coletiva que atuem com dolo ou culpa, bem como para os usuários que descumpram suas obrigações de informar a utilização de obras e fonogramas.

q) No caso de fiscais que recebem numerário do usuário, além do seu afastamento e outras sanções, tal fato será comunicado ao Ministério Público.

r) As entidades de gestão coletiva estão sujeitas, quando for cabível, às regras concorrenciais definidas na lei que trata das infrações contra ordem econômica.

s) Os litígios entre usuários e titulares de direitos autorais ou seus mandatários, em relação aos critérios de cobrança, formas de oferecimento de repertório e valores de arrecadação, e entre titulares e suas associações, em relação aos valores e critérios de distribuição, poderão ser objeto da atuação do Ministério da Cultura para a resolução de conflitos por meio de mediação ou arbitragem. Tais procedimentos são facultativos às partes e não prejudicam a apreciação do Judiciário e do Sistema Brasileiro de Defesa da Concorrência, quando cabível.

t) O projeto prevê regras claras para **prestação de contas**, valendo-se das novas tecnologias de informação e comunicação. O autor poderá acompanhar a gestão do seu direito autoral diretamente pela internet.

u) O projeto cria uma espécie de **carta de direitos para os associados**. As associações ficam obrigadas a serem transparentes e responsáveis perante os seus associados, tendo de fornecer uma série de informações e concederem uma série de direitos aos associados.

v) O projeto cria obrigações claras para os usuários. Os usuários de repertório de associação de gestão coletiva serão obrigados a entregar e tornar público aos interessados relação completa das obras e fonogramas que utilizou.

Em entrevista no dia 12 de julho de 2013, para o jornal Folha de São Paulo<sup>46</sup>, a Ministra da Cultura, Marta Suplicy, afirmou que, junto com a Presidenta Dilma Roussef, cogitou criar um instituto de direito autoral para a fiscalização de todas as áreas e não apenas para a música. Entretanto, ponderou que não iriam dar conta, neste momento, adiando o estudo e que, por enquanto, estão concentradas na criação de um instituto para fiscalizar o Ecad, habilitação de novas associações e arbitragem.

Por conta do PLS/129, que resultou no PL 5.901/13, a classe artística ficou profundamente dividida. O grupo que não concordava com as mudanças do projeto de lei, batizado de “Vivo de Música”, alega um discurso intelectualmente questionável e, outros, por desconhecimento, indicam que é inconstitucional a interferência do Estado em empresas privadas. No entanto, esquecem que o ECAD não é uma simples associação privada. O ECAD é uma associação de associações instituída por Lei, em 1973, cuja atribuição era a arrecadação e a distribuição, de forma exclusiva, dos direitos autorais das execuções públicas de música.

O ECAD foi criado para exercer um monopólio legal, na época, com fiscalização pública, em que os autores e titulares ainda são obrigados a se submeter ao sistema. O “Vivo de Música” é formado por autores e outros titulares mais conservadores, muitos deles pertencentes aos quadros das associações ou até mesmo ao ECAD. O compositor Ronaldo Bastos<sup>47</sup>, declaradamente defensor do ECAD, publicou em sua página pessoal, na internet, no dia 06 de julho de 2013:

COVARDIA E PREPOTÊNCIA. Resumo da ópera: a Globo quer o lucro.

Como dizia meu amigo Emilio Santiago, o problema de algumas pessoas é a falta de amor.

Confesso que esperava mais isenção de Ancelmo Gois e respeito à veracidade da notícia por parte do jornal que eu assino. Na quinta-feira à tarde eu enviei uma mensagem via e-mail (reproduzido abaixo) pedindo que ele retratasse uma notícia que foi publicada seguidamente na sua coluna sobre a participação de Milton Nascimento num tal de G8, em campanha para fazer passar, sem debate no Parlamento, uma lei que afeta milhares de trabalhadores da música. A minha reclamação era um eco de várias tentativas de desmentir essa notícia por parte de outras pessoas, inclusive a assessoria de Milton Nascimento. Eu não esperava que o

---

46

MAGENTA, Matheus. **Mudanças no Ecad provocam racha na classe artística**. Disponível em [www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/07/1309604-mudancas-no-ecad-provocam-racha-na-classe-artistica.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/07/1309604-mudancas-no-ecad-provocam-racha-na-classe-artistica.shtml) Acesso em 15/07/2013.

47

BASTOS, Ronaldo. **COVARDIA E PREPOTÊNCIA. Resumo da ópera: a Globo quer o lucro**. Disponível em <https://www.facebook.com/ronaldo.bastos.14?fref=ts> Acesso em 10/07/2013.

jornalista e o jornal, de quem NÃO sou amigo no Facebook, invadissem a minha privacidade. A Globo, que vez por outra também defende direitos, transformou a sua questão com o ECAD numa guerra, da mesma maneira que transformou a sua guerra com Leonel Brizola num prejuízo incalculável para os cidadãos do Rio de Janeiro. Eu sou da paz. Sempre me considere um amigo de pessoas e empresas que defendem direitos. Faltou respeito ao publicar o que está acessível somente para meus amigos, assim como faltou respeito ao publicar os nomes de colegas e amigos queridos que eu não havia mencionado no meu texto. Eu posso não ser um bandleader mas procuro ser elegante e todos os meus camaradinhos (pelo menos os que merecem respeito) me respeitam. Vivo de fazer canções há mais de 40 anos. Minhas canções fazem parte da vida de muitas gerações. Ancelmo já deve te cantarolado mais de uma. Todos os dias me ocupo em traduzir em versos esse Brasil que eu amo e que me inspira até hoje. Sempre lutei por um mundo mais justo, não mereço golpe baixo. Minha luta é para que novos artistas possam viver do nobre ofício de fazer canções. Eu não estou só. Antes de mim, essa luta começou com Chiquinha Gonzaga, envolveu gerações de compositores que vai de Ary Barroso e Dorival Caymmi a Paulinho da Viola e Joyce. Se você está mesmo procurando saber, a maioria esmagadora da minha classe repudia a interferência indevida de políticos e grupos aventureiros. Em boa hora: a imagem mais importante desse dia funesto foi a de Jair Rodrigues, um dos maiores artistas brasileiros, solitariamente no Senado com uma faixa na mão pedindo o debate, na contramão das fotos bizarras que registraram o grupo que estava sendo recebido com pompa e circunstância por políticos que estão sendo duramente questionados nas ruas. A História vai julgar a todos. Felizmente, ainda temos liberdade de expressão e muitos veículos de comunicação. E, como eu disse uma vez para o meu amigo e parceiro Tom Jobim num momento em que ele passava por uma situação desagradável, similar à que eu estou vivendo agora, o jornal de hoje embrulha o peixe na manhã seguinte. O que eu exijo é o mesmo que as pessoas estão pedindo nas ruas: RESPEITO!

Rio de Janeiro, sábado, 6 de julho de 2013.  
Ronaldo Bastos

O ECAD e o compositor Ronaldo Bastos publicaram inúmeras fotos do cantor Jair Rodrigues (Figura 5), além de textos que lhe atribuíam uma posição contrária ao PLS 129/12, no Senado. Entretanto, assim que soube deste fato, o cantor concedeu uma entrevista se posicionando<sup>48</sup>:

**O Ecad afirma que há muitos artistas contrários a aprovação imediata do PLS 129, o que acabou acontecendo na quarta-feira no Senado. Na lista de artistas contrários estão Lobão, Michael Sullivan e você.**

Jair Rodrigues - Eu vou te dizer uma coisa com toda sinceridade. Eu não represento o Ecad e nem o Ecad me representa. Eles não tinham que dizer que eu estava do lado deles. Eu faço parte da Socinpro (Associação Brasileira de Administração e Proteção dos Direitos Intelectuais). Não sou contra o PLS, eu só queria mais esclarecimentos. Só isso. A Socinpro paga meus direitos de execução, somente isso.

**Por que o senhor foi a Brasília ontem?**

Fui através da Socinpro, eles me convidaram para ir lá, estar presente. Então foi isso que eu fiz. Agora eu chego aqui e vejo isso de fotos. Também não assinei nada.

**Foi na votação (do relatório do projeto de lei na CCJ)?**



Sim, quando o senador fez a votação. Inclusive até aplaudi na hora da votação que o senador esclareceu. Era o que a gente queria. Liberou todo mundo, eu vim embora e tchau.

### **E assim que ele esclareceu, você aprovou o resultado da votação?**

Gostei do resultado. Falei: legal, tal. Agora vem essa coisa que eu sou contra a PLS 129. Não sou contra a PLS 129 coisa nenhuma. Estou dizendo aqui para você com toda a sinceridade: não vou dar esclarecimento para ninguém. A primeira e última está sendo para você, viu nego?

Ronaldo Bastos publicou, também, o seguinte texto de autoria de Fernando Brant<sup>49</sup>, diretor da UBC, que cita Caetano Veloso:

O GOLPE QUE CHAMAM DE DIÁLOGO.  
(porque não estávamos no Senado).

Trocando mensagens por e-mail, **Caetano Veloso** me convidou para me reunir com a turma que, segundo ele, estava estudando muito direito autoral e tinha ideias diferentes das minhas. Sempre fui do diálogo e aceitei seu convite, apesar de não acreditar que ideias boas pudessem partir de pessoas influenciadas pela senhora **Vanisa Santiago**.

Não frequento redes sociais, mas, por terceiros, tinha conhecimento de alguns da turma, nada que se pudesse levar muito a sério. Afinal, baseavam-se nas loucuras do **Randolfe, o deslumbrado**.

No dia 17 de junho peguei um avião em Belo Horizonte e fui com a Marisa Gandelman ao tal encontro. Lá chegando, cheia a sala, ao cumprimentar o Caetano ele me convidou, com ar alegre, a me sentar a seu lado. A dona do pedaço, não a da casa, **a empresária dele**, me deslocou para o fundo, em um banco. No momento não vi maldade alguma em seu gesto mas, no desenrolar dos acontecimentos, percebi o significado do cenário que a dona dele preparara para mim, o Danilo Caymmi, Walter Franco e Bigonha. Não sei se a impressão que eu formei é a mesma deles. Mas falo por mim.

Quiseram que eu falasse. Disse-lhe que se o que queriam era fiscalização ao ECAD eu a aceitaria incondicionalmente, desde que não ferisse a Constituição. Afinal são duas as cláusulas pétreas sobre o assunto. A primeira proíbe a interferência do Estado no funcionamento das associações. A segunda, ao estabelecer que ao autor pertence o direito exclusivo de utilizar sua obra, declara que o preço dessa utilização só cabe a ele. Aí também não cabe interferência estatal. E acrescentei que a verdadeira e mais eficiente fiscalização deveria ser feita pelos autores e artistas, os donos do ECAD.

Mas logo que vi que eles não querem se mover para consertar o que julgam errado, é só reclamar e chamar a tutela do Estado. A partir dessas minhas palavras o chumbo veio grosso. Senti-me, e a posição em que me colocaram na sala acentuou essa impressão, como alvo de tiros do quadro “O Fuzilamento” de Goya. A empresária me fulminava sem dizer meu nome, só gritava “esse aí” só fala em Constituição. Comecei a perceber que talvez a metade dos presentes, tendo seus objetivos, consideram ser a Constituição, não a bíblia do cidadão e da cidadania, mas um obstáculo menor a ser destruído, desvalorizado, varrido da vida do País.

O Antônio Carlos Bigonha, jurista e músico, os interpelou sobre a insensatez que é abrir mão de um direito pessoal, conquistado, privado, e entregá-lo ao Estado. Pedras sobre ele, “você é músico?”. Ele é e ela não, como se sabe. Tentei explicar que o peso do voto dos autores nas eleições da UBC é de 95%. Não fui ouvido ou não prestavam atenção ao que eu dizia. Disse que todas as informações de cada

autor, tudo o que ele quiser saber, está à disposição dos nossos associados, “on line”, através de senha pessoal. Alguém escutou e assimilou? Ninguém.

Danilo Caymmi questionou o fato de se entregarem às mãos estatais no momento em que, em todo o país, os brasileiros se levantam contra a incompetência dos governos quando aos temas essenciais como educação, saúde, segurança e transporte. Nem o que é sua obrigação primária o Estado faz.

Depois de ouvir muita sandice e perceber que o que seria um diálogo era, na realidade, a imposição autoritária das ideias antidemocráticas da maioria, resolvi ficar quieto. Eu me decepcionei com as intervenções agressivas de alguns companheiros de profissão. Outros foram civilizados, **Marisa Monte e Fernanda Abreu** foram exemplos. Resolvi não mais me pronunciar, ouvi calado as explanações maliciosas e mentirosas de alguns. Queria que aquele pesadelo terminasse e lamentei não acreditar em certas coisas: uma banho de sal grosso me faria muito bem no enfrentamento da fuzilaria que se dizia diálogo. No final, quando confirmaram que não conheciam o novo texto que substituiria o do **Lindbergh/Randolfe/Creative Common** (um anteprojeto horrível e inconstitucional) ficou combinado um novo encontro para quando eles o tivessem em mãos. Eu não sabia que o golpe já estava em curso.

Alegaram desconhecer as mudanças no PLS na virada de 17 para o dia 18. No dia seguinte, a empresária do Caetano, o do Roberto Carlos e gente ligada ao sistema Globo já estavam no Senado, em Brasília, conspirando. Conseguiram piorar o que julgávamos impossível de ser piorado. Contra a assinatura e manifesto de mais de 1200 autores, músicos e artistas, que se expressaram publicamente contra as decisões do CADE, transplantaram-nas para o anteprojeto. E acrescentaram um artigo para livrar a Globo de possível derrota no STJ (Superior Tribunal de Justiça) quanto ao pagamento dos direitos autorais musicais.

O golpe continuou, com a estratégia de, através de urgência urgentíssima, aprovar o monstro, em um só dia, na comissão e no plenário do Senado. Não sei se o que fizeram com o Senador Aloysio Nunes, que apenas sugeria um tempo para melhor debate da questão, foi fascismo ou autoritarismo, os dois são semelhantes. Foram, os nossos colegas, ditatoriais, opressores. Que o poder não caia em suas mãos, Deus nos livre.

Os artistas presentes ao Senado, que não vivem de direitos autorais mas de shows, desprezaram os quase duzentos mil brasileiros que vivem de direitos autorais de execução pública. Irresponsavelmente, trabalharam para os que usam música e não querem pagar o que devem. Os googles e telefônicas que se negam a reconhecer nossos direitos inscritos na Constituição e na Declaração Universal dos Direitos Humanos.

Laboraram para destruir o braço que arrecada e distribui direitos musicais para todos. Se ampararam no “constitucionalista”(?) senador Humberto Costa, que desafiou ao declarar constitucional o que salta aos olhos que não o é. Apoiaram-se num medíocre antropólogo do MINC que, descobri, quer destruir os autores para assim ter material de trabalho: nos estudar. Desprezaram a voz dos colegas, várias centenas, tão artistas e tão autores como eles, tão importantes como eles (a lista é pública, está no documento “Vivo de Música”), que abominam as ideias do CADE e seus burocratas que nada conhecem da estrutura dos direitos de execução pública no Brasil e no mundo. Aliás, quem redigiu o monstro que passou pelo Senado quis legislar sobre o que não conhece.

Por último, **os artistas que estavam no Senado participando do golpe**, representantes deles mesmos e dos interesses dos seus empresários afrontaram os brasileiros que estão nas ruas, em movimento constante, ao abraçarem e enlaçarem personagens que a praça pública está condenando. Ficaram devendo a discussão prévia prometida e que não houve. Mas essa foi apenas uma batalha. O jogo não terminou.

Fernando Brant. (grifos nossos).

Caetano Veloso, em resposta à carta de Fernando Brant, publicou, no dia 14 de julho de 2013, apenas um parágrafo em sua coluna semanal do Jornal O Globo<sup>50</sup>:

No caso Ecad, só digo que Fernando Brant, na reunião, sentou-se com conforto, ao lado da advogada que foi com ele, em posição central, com visão ampla de todos os que estavam na sala. Inverdade o que ele diz quanto a isso no texto que espalhou. Eu já disse isso a ele. Tendo agora a crer que a ida de minha turma a Brasília afina mais com o clamor das ruas do que contrasta com ele. Mas não quero tratar aqui de coisas complicadas. Só quero pensar em Paulo Gustavo, Niterói, Tom e o cinema que faz rir.

Já sua empresária, Paula Lavigne<sup>51</sup>, publicou, no dia 14 de julho de 2013, um texto mais detalhado:

Por que a transparência incomoda tanto?

Aos 13 anos, eu já fazia teatro e ouvia falar de SBAT (Sociedade Brasileira de Autores) e Ecad (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição) cobrando uma porcentagem da bilheteria. Aos 16 anos, fui emancipada para poder abrir, com Caetano, a editora e produtora Uns Produções, para que ele, enfim, pudesse ser, de verdade, dono do seu repertório e administrar o que é dele.

Sou mãe de dois de seus filhos e assumi, há muitos anos, a responsabilidade de cuidar desse patrimônio, que, sob todos os aspectos, é precioso. Não sou autora, mas respiro direito autoral como rotina, porque devo manter Caetano informado de assuntos de seu interesse, também nessa área.

Aliás, nenhum artista deveria se manter alheio a um sistema que, afinal de contas, é bancado por eles, do início ao fim. São eles que criam e são eles que pagam a conta. Nas minhas atividades como produtora, inclusive de cinema, sempre aparecem problemas com a cobrança de direitos autorais, que ninguém explica direito, porque ninguém sabe bem como funciona a gestão coletiva no Brasil.

Talvez por isso, muitos dos autores e artistas que trabalham comigo preferem ser sócios de entidades estrangeiras. Eles entendem melhor o que elas explicam, mesmo não sendo em português. Há um sentimento generalizado de que as coisas aqui precisam melhorar, de que existem muitas injustiças a serem corrigidas e isso é o que está unindo a classe: a necessidade de informação.

Eles querem saber o que é feito com a porcentagem de 24,5% que fica para o Ecad e as sociedades, uma das taxas mais altas que os autores pagam no mundo. Como se chega a esse número, em quem essa verba é gasta e de que forma? Alguém conhece a folha de pagamento dessas entidades? Quanto ganham os altos funcionários do Ecad, pagos pelos criadores? Os autores não têm a menor ideia.

Por que o sistema brasileiro não segue o exemplo das sociedades europeias, que cobram o custo efetivo de cada atividade e não ultrapassam a média de 15 a 16%? Por que o Ecad sempre prefere brigar no Judiciário? Seria por causa dos honorários de sucumbência que recebem seus advogados? Muitas perguntas ficam sem respostas.

Os autores e seus representantes também se queixam de que, se não fosse a imprensa não chegariam a saber de alguns acontecimentos no mínimo suspeitos. O caso Milton Coitinho, envolvendo um motorista de ônibus de Bagé que teve seus

---

50

VELOSO, Caetano. **Escapismo**. Disponível em [oglobo.globo.com/cultura/escapismo-9025465](http://oglobo.globo.com/cultura/escapismo-9025465) Acesso em 14/07/2013.

51

LAVIGNE, Paula. **Por que a transparência incomoda tanto?** Disponível em [www1.folha.uol.com.br/opiniao/2013/07/1310769-paula-lavigne-por-que-a-transparencia-incomoda-tanto.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/opiniao/2013/07/1310769-paula-lavigne-por-que-a-transparencia-incomoda-tanto.shtml) Acesso em 15/07/2013.

documentos falsificados e utilizados para cadastrar trilhas sonoras de filmes brasileiros, só foi conhecido porque vazou para a imprensa.

Como chega a ocorrer uma fraude grosseira como essa? Por que os autores só ficam sabendo de fatos assim pelos jornais? Muitos nem sabem que as duas sociedades que mandam no Ecad são comandadas por editoras e gravadoras multinacionais. Em uma delas, duas pertencem à Sony; em outra, duas pertencem à Universal. Outras, ainda, são editoras de autores que, por alguma razão, preferem ser eleitos como representantes de suas editoras e não como autores.

Em quase 30 anos de atuação nesse segmento, jamais fui convidada a participar de eleições ou de decisões que afetam os autores, administrando um dos maiores catálogos do Brasil. Em nenhum país do mundo isso aconteceria, só aqui.

A CPI do Senado, em seu relatório final, relatou questões muito preocupantes, que todos ignoravam. Diante disso, como se esperava que a classe reagisse? A resposta é simples: da forma que a imprensa registrou.

Autores e seus representantes resolveram se mobilizar, unir diferentes tribos e gerações, somar forças e atuar em favor de todos. Afinal, o que me impede de defender o patrimônio autoral arduamente construído por Caetano? É o meu ofício, eu ganho para isso.

Procure saber! PAULA LAVIGNE

Este texto provocou a seguinte resposta de Ronaldo Bastos<sup>52</sup>, no dia 15 de julho de 2013, publicado nas redes sociais, às 23h00:

Queremos saber, senhora Paula Lavigne!

1 - Por que sua turma está querendo que o Governo, esse mesmo que está sendo escorraçado nas ruas por improbidade e incompetência na gerência de coisas públicas, como saúde, educação, segurança, moradia e excesso de gastos com obras faraônicas de Copa do Mundo, teria moral para gerenciar o Direito Autoral de milhares de artistas brasileiros?

2 - Por que essa turma, liderada pela senhora, a maior parte com contratos ou estreitas relações com a TV Globo (Roberto Carlos, Caetano Veloso, Carlinhos Brown, Fernanda Abreu etc.), inclusive a senhora, sócia da Globo Filmes em diversos projetos, nunca mencionou em seus atos a disputa que o ECAD tem contra a TV Globo, cujo valor ultrapassa 1 bilhão de reais?

3 - Por que essa turma que cobra transparência do ECAD e da Gestão Coletiva dos Direitos Autorais nunca participou da gestão coletiva dos direitos autorais, nunca participou das reuniões das Associações, nunca participou das eleições destas mesmas associações. Se são tão famosos, seguramente ganhariam as eleições. Imagina se alguém iria negar voto a um Roberto Carlos, Caetano Veloso?

4 - Por que essa turma não fundou ou não funda uma Associação de Gestão Coletiva? Se são tantos e tão famosos, em menos de um ano essa associação seria a maior do Brasil e, conseqüentemente, teria o maior peso nas decisões do ECAD.

5 - Se a gestão é coletiva, quem tem que gerir é a coletividade, inclusive a senhora Paula Lavigne. Agora, para gerir com responsabilidade, tem que cobrar dos usuários. A senhora sabe muito bem que o maior usuário de Direito Autoral do Brasil (pessoa jurídica), é a TV Globo. E essa sua turma tem isenção de cobrar da TV Globo? Basta olhar a foto de quem estava no Senado para que cada um faça suas devidas considerações.

6 - No mais, seus argumentos sobre composição o controle do ECAD por editoras musicais, controladas por multinacionais, ora, minha senhora, procure outro guru. Esse seu, um trilheiro, que tinha um ação contra o ECAD no valor de 70 milhões (ação individual), já caiu em desuso.

6.1 - Procure saber as ações particulares que esse seu guru tem e perdeu contra o ECAD (<http://www.senado.gov.br/comissoes/documentos/SSCEPI/DOC%20ECAD%200040.pdf> )

7 - Para finalizar, o grupo de questionamento do ECAD, liderado pela Senhora, com apoio do Ministério da Cultura da Marta Suplicy (o mesmo do Juca Ferreira, o mesmo do Gilberto Gil), que perseguiram a gestão coletiva de direito autoral durante anos reuniu-se varias vezes, em sua casa, com ampla divulgação do jornal O GLOBO para discutir o ECAD,. Mas por que em nenhum momento vocês não procuraram o ECAD para discutir diretamente? Por que será? Queriam ocupar espaço no noticiário contra o ECAD, mas não discutir com a entidade, de fato? Se tivessem tido esse cuidado, saberiam que a palavra Transparência é imprópria, bastando ler os relatórios do ECAD, abertos para TODAS AS ASSOCIAÇÕES que o compõem, sem distinção.

8 - Para finalizar, procure outro guru, que o seu, como já informamos, é um compositor de trilhas sonoras de óperas bufas, com meias verdades e informações falsas, mentor de várias CPIs e patrocinador de várias ações na justiça (todas perdidas) contra o ECAD. As entidades no exterior não cobram 15% ou 16% de taxa de administração de todo direito autoral, o que acontece é que no Brasil o Direito Autoral e o Direito Conexos é arrecadado e distribuído pela mesma entidade, o que torna a operação mais rápida e BARATA. PROCURE SABER!

9 - Saibam que o golpe que vocês perpetraram contra os artistas musicais brasileiros, em nome de grandes usuários, não ficará sem resposta.

Os defensores do ECAD costumam usar, em seus textos e discursos, um estilo impositivo com a impressão de que querem intimidar o seu interlocutor ou demonstrar profunda indignação. Usam sempre o argumento de vítimas dos grandes conglomerados da comunicação, como as rádios, as TVs à cabo, as TVs abertas, em especial, a Rede Globo de Comunicação e indicam, como exemplo, a lide entre o ECAD e a referida emissora, cuja cifra, conforme o Escritório, ultrapassa milhões.

O fato é que, conforme os autos do processo, a Globo questiona, na justiça, a base e a forma de cálculo que a Associação determinou para a apuração dos direitos autorais de execução pública das obras veiculadas pela empresa. No item um, o grupo pró-Ecad questiona a legitimidade do governo para fiscalizar uma Associação privada que recebeu um privilégio legal; a exclusividade da arrecadação e distribuição de direitos. Porém, ou por desconhecimento ou por desonestidade intelectual, não foi feita a distinção entre o conceito formal e material de governo, de modo que, como foi exposto anteriormente, o Brasil ficasse sem coerção. Isso seria uma anarquia.

No item quatro, se questiona o porquê do grupo “Procure Saber” não criar uma associação a fim de ter mais peso na votação. Ora, esta característica é, justamente, uma das pautas das mudanças, pois hoje apenas duas Associações têm a concentração dos votos; a UBC (que tem como presidente Fernando Brant), e a ABRAMUS, ambas vinculadas a Universal, Sony e EMI. No item seis, se afirma que a empresária de Caetano Veloso tem um “guru” e sugere-se um *link*, com arquivos da CPI, onde se demonstraria que o citado “guru” é o Professor Dr. Bruno Lewicki<sup>53</sup>, pesquisador de direitos autorais, vinculado à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Expressões deselegantes são utilizadas para fazer referência ao professor: “procure outro guru, que o seu, como já informamos, é um compositor de trilhas sonoras de óperas bufas”. E, por fim, terminam o texto com uma ameaça aos que, segundo o autor, “perpetraram um golpe aos artistas musicais brasileiros”. Entretanto, Caetano Veloso<sup>54</sup>, em 21 de abril de 2013, tentou, em vão, uma solução amigável:

A carta assinada por muitíssimos compositores, músicos e cantores, em tom de defesa do ECAD contra uma suposta manobra sinistra para destruí-lo não contou com minha assinatura e eu ia escrever e-mails para, pelo menos, Fernando Brant, Ronaldo Bastos e Abel Silva, mas a estreia do Abraço em Sampa, logo em seguida à estreia carioca no Circo Voador e a uma apresentação em Fortaleza não me deixaram cabeça nem energia para nada. Quando eu ia escrever, a carta ainda não tinha as assinaturas que exhibe hoje. Eu ia explicar minha pausa para ponderação. Como o assunto é notório, faço-o aqui. Há um projeto de lei no Senado esperando para ser votado em urgência. O Ministério da Cultura tem uma proposta que é bastante próxima da que é feita no PLS129. Falei brevemente com a Ministra em São Paulo; ouvi demoradamente, já no Rio, um assessor seu que me pareceu muito claro. Conversei com Leoni, Tim Rescala, Gil, Emicida, li os artigos de Ivan Lins e Sérgio Ricardo. Os manifestos dos defensores da manutenção do modus operandi atual do ECAD são pouco ou nada técnicos – e são alarmistas: querem acabar com o ECAD e deixar tudo voltar ao caos que era antes, tal como Ipojuca Pontes fez com a Embrafilme. “O ECAD e o Direito do Autor: mexeu nisso, tudo desaba”, diz Abel. Tendo a pensar que é hora de arrefecer os ânimos e tentar pôr Leoni e Bastos pensando juntos, para ver se aproveitamos a oportunidade de andar com o tema. Nem o Ministério nem o PL129 propõem a extinção do ECAD. Ambos enfatizam a necessidade de supervisão (o PLS129 propunha que feita pelo Ministério da Justiça; o Minc tomaria a tarefa para si). Não creio que Abel ou Fernando estejam protegendo vantagens indevidas; tampouco creio que Tim Rescala e Ivan Lins estejam lutando pelo poder das emissoras de TV. Suponho que seja hora de amadurecer a conversa. Nunca fui bom nisso de contas, administração, leis. Mas tenho vocação para o centro e, eu que já pedi que Silas Malafaia intermediasse um diálogo entre quem não admite que o assassino de Lennon seja louvado como o enviado da Santíssima Trindade e o pastor que propôs isso, acho que posso pedir que Sérgio Ricardo e Fernando Brant se entendam. Não é “se mexer, desaba”; é “se não pode mexer, não anda”.

53

Disponível em <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4779067H1>  
Acesso em 15/07/2013.

54

VELOSO, Caetano. **Se não pode mexer, não anda**. Disponível em <http://www.oesquema.com.br/trabalhosujo/tag/o-globo> Acesso em 16/07/2013.

E, ao perceber que os seus “chamados ao diálogo se tornaram irrealistas”, Caetano Veloso justificou seu apoio com o seguinte texto<sup>55</sup>:

Decidi aderir à campanha de apoio ao PLS129 porque, engolfado pelo entusiasmo de tantos colegas, percebi que a situação amadurecera muito em muito pouco tempo.

Os compositores e cantores que vieram a Brasília para apoiar o PLS 129 estavam muito cheios de vida. De Roberto Carlos a Emicida, de Nando Reis a Gaby Amarantos, de Rogério Flausino a Carlinhos Brown, todos pareciam dotados de uma grande energia, o que para mim era surpreendente. Suponho que é porque eu próprio tenha estado tanto tempo remoendo dúvidas e buscando uma concórdia entre os colegas que sentem a necessidade de questionar o Ecad e os que atuam nas sociedades arrecadadoras a que ele serve de guarda-chuva. Dias antes, no Rio, Lenine me disse que minha dúvida é que o tinha motivado a agir na direção da aprovação do PLS. Ontem, na sala da presidência do Senado, ele, utilizando a melodia do refrão da irresistível canção de Roberto, liderava o coro: “Esse Ecad sou eu”.

Decidi aderir à campanha porque, engolfado pelo entusiasmo de tantos colegas, percebi que a situação amadurecera muito em muito pouco tempo: insatisfações acumuladas chegaram a um ponto que meus chamados ao diálogo se tornaram irrealistas. Cheguei a conseguir ouvir as duas partes discutindo. Mas a essa altura já estava mais dedicado a entender os motivos dos questionamentos do que a deplorar a discórdia entre amigos criadores. Temos no Brasil uma entidade que, tendo sido criada por lei, detém o monopólio da arrecadação e distribuição de direitos. Essa entidade foi criada juntamente com o Conselho Nacional de Direito Autoral, que a fiscalizava. Este foi extinto (sob Collor) e nada veio ocupar o seu lugar. Ou seja: há um monopólio sem regulação. Daí, zero transparência. O grande pleito dos autores não é receber mais, é poder saber por que recebem o que recebem — e, mais sério, por que tantos colegas seus não recebem nada. Para mim, esse tema ressurgiu quando, ao receber um manifesto intitulado “Vivo de música” — em que compositores eram convidados a assinar um texto em defesa cega do Ecad, contra a condenação, de parte do Conselho Administrativo de Defesa Econômica, por formação de cartel — senti, sem conversar com ninguém sobre o assunto, que devia esperar, pensar mais, enfim, não assinar automaticamente. Não foi uma intuição sobrenatural. Foi instantânea lembrança de várias conversas mantidas ao longo dos anos. Nesse clima, recebi um e-mail de Fernando Salem com apenas uma pergunta: “Você entende isso?” e a cópia de um artigo de Sérgio Ricardo, dizendo que a suspeita de que a condenação do Ecad pelo Cade fosse do interesse de grandes grupos de mídia não poderia impedi-lo de reafirmar as queixas que ele próprio tinha contra o órgão de arrecadação. E indicava a leitura de um texto de Ivan Lins, em que este dava conta de quanto desaprovava o Ecad em seus modos de operar. Fiquei de orelha em pé.

A ministra Marta pediu ao senador Randolfe (que eu já conhecia da campanha do Freixo e que foi estimulado pelo grupo Fora do Eixo) que contactasse Paula Lavigne. O senador foi a ela com membros do Gap (Leoni, Fernanda Abreu, Tim Rescala, Frejat e outros). Depois recebi Marta no meu camarim em Sampa. Todas as conversas que se seguiram foram muito racionais por parte deles e muito inquietantes para mim: havia colegas nos dois lados. Eu desejava que os dois grupos dialogassem antes de eu me posicionar. E foi isso que escrevi aqui na coluna. O mero fato de eu dizer que não tinha assinado o manifesto e de sugerir tal diálogo fez com que, de um lado, a turma do Gap marcasse encontros para explicar que se

55

VELOSO, Caetano. **Ritmo**. Disponível em [http://caetanoveloso.com.br/blog\\_post.php?\\_post\\_id=1500](http://caetanoveloso.com.br/blog_post.php?_post_id=1500) Acesso em 16/07/2013.

tratava de exigir transparência, e, de outro, a turma do Ecad me enviasse e-mails alertando contra o perigo de “estatização” e de “caos”.

Quando fui ao Senado (em cujo plenário ninguém faz silêncio, o que me causou mal-estar) e acompanhei meus amigos num encontro com a presidente Dilma, eu já estava seguro de que não havia risco de “estatização”: os artistas definirão a estrutura do órgão, e a presidente concorda que este tem de ser composto por maioria de autores.

Houve reuniões na casa de Gil e de Paula Lavigne. Chico Buarque, que tinha assinado o manifesto do Ecad, foi a três delas. Pensei que ele fosse ser meu companheiro de dúvidas e exigências intermináveis. Mas ele chegou em casa e pediu que seu nome fosse retirado do manifesto. Daí em diante só vi crescer a vontade de mudança. Djavan mostrou tanto entusiasmo que queria que fôssemos à Cinelândia e fizéssemos um show-protesto. As manifestações de rua ainda não tinham começado. Lenine acha que tem tudo a ver. Há quem tema o contrário. Penso no ritmo das coisas no tempo. Os Racionais MCs tiveram seus créditos retidos pelo Ecad. É hora de mudar.

Eu teria mesmo de vir a Brasília: tenho show marcado aqui hoje. Meu destino eu não traço.

Assim, a última versão do PLS/129, apresentada pelo parecer da CCJ, foi aprovada no Senado, encaminhada para votação na Câmara dos Deputados e transformada no Projeto de Lei n.º 5.901/13. No dia 09 de julho de 2013, o Plenário da Câmara aprovou o PL 5.901/13 com uma emenda de autoria do deputado Nilson Leitão. Esta emenda isenta as entidades filantrópicas de utilidade pública ou beneficentes do pagamento de direitos autorais.

O projeto de lei voltou para o Senado para nova votação, mas desta vez, apenas com o que foi alterado na Câmara. No dia 10 de julho de 2013, o projeto foi aprovado no Senado sem a emenda que fora incluída na Câmara, e seguiu para sanção ou veto da Presidente.

No dia 14 de agosto de 2013 foi sancionada, pela Presidente Dilma, a Lei n.º 12.853/13 resultante do PL 5.901/13, promulgando-a sem nenhuma alteração. A Lei entrou em vigor 120 dias após a publicação, dia 13 de dezembro de 2013, e alterou os arts. 5º, 68, 97, 98, 99 e 100, acrescentando os arts. 98-A, 98-B, 98-C, 99-A, 99-B, 100-A, 100-B e 109-A e revogando o art. 94 da Lei n.º 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, para dispor sobre a gestão coletiva de direitos autorais.

No entanto, o ECAD, através das associações que o compõem, ajuizou uma Ação Direta de Inconstitucionalidade (ADI) no Supremo Tribunal Federal (STF), com a numeração 5062. A ADI 5062 requer que a Lei 12.853/13 seja julgada inconstitucional, pois, de acordo com as associações, seus dispositivos são incompatíveis com os princípios constitucionais que garantem a livre iniciativa, a propriedade privada, a liberdade de associação, o direito à intimidade, a proporcionalidade, o devido processo legal e a separação entre os poderes. A ADI 5062 está prevista para ser julgada, ainda, no primeiro semestre de 2014.



A nova Lei que alterou a Lei 9.610/98 ainda precisa ser regulamentada e o Ministério da Cultura, conforme o art. 7º, constituirá uma comissão permanente para aperfeiçoamento da gestão coletiva. Esta comissão deverá ser inaugurada no primeiro semestre de 2014.

Apesar de tímidas, as mudanças propostas pelo projeto são um avanço. O mais importante é que o Estado criará um órgão público de fiscalização do ECAD. Estávamos funcionando há 23 anos em uma situação inédita no mundo, em que uma associação privada que trata de direitos de uma coletividade recebeu um monopólio legal para arrecadar e distribuir direitos autorais de execução pública de músicas, mas não era fiscalizada.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi possível verificar, ao longo do trabalho, que a Propriedade Intelectual, ou Direitos Intelectuais, é o conjunto de normas de valores patrimoniais. Portanto, não naturais, mas que, por consequência, protege as criações do intelecto e tem como objetivo primário premiar o espírito humano produtivo.

Trata-se de um ramo do direito muito internacionalizado, sobretudo, por sua importância como instrumento de promoção das comunicações entre culturas, de difusão do conhecimento e de desenvolvimento tecnológico, fatores determinantes para o crescimento econômico do país. O termo Propriedade Intelectual não é o mais apropriado, pois não se presume pleno, exclusivo e natural. Tais direitos nascem da lei e estão sujeitos a limitações. A proteção dos direitos autorais, na seara patrimonial, é muito mais direcionada ao investimento do que à criação intelectual. Assim, não há que se dizer de direito natural.

Os Direitos Autorais têm duas dimensões de proteção: a patrimonial (exploração econômica) e a moral (direito de paternidade, de manter a integridade da obra, entre outros). A obra protegida por Direitos Autorais pode ser um reflexo da personalidade do seu autor, caracterizando, assim, os direitos morais, mas não chega a ser uma emanção de sua própria dignidade como pessoa humana, pois uma coisa é a obra, um objeto inanimado, e outra é o autor, um ser humano, além disso, nenhum direito é absoluto.

Não há hierarquia entre as duas dimensões do direito de autor, inclusive, podem ser exercidos por titulares diferentes, apesar de os Direitos Morais sobrevivem ao tempo e à própria proteção patrimonial. Isto significa que, mesmo quando não existir mais a parcela econômica, a moral existirá e poderá ser reivindicada pelos sucessores do autor.

A Lei n.º 5.988/73, primeira Lei brasileira de direitos autorais, instituiu o CONSELHO NACIONAL DE DIREITOS AUTORAIS (CNDA) e determinou a criação, pelas associações musicais, de um Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) que estaria subordinado ao CNDA. Em 1990, no governo de Fernando Collor, o CNDA foi extinto e o ECAD ficou sem a fiscalização que fora determinada no ato de sua criação.

O ECAD é composto, atualmente, por dez associações de direitos autorais, das quais seis são efetivas: ABRAMUS, AMAR, SBACEM, SICAM, UBC e SOCIMPRO e quatro administradas: ABRAC, ANACIM, ASSIM e SADEMBRA.

Desde que o Escritório Central deixou de ser fiscalizado pelo extinto CNDA foram feitas diversas denúncias de fraude e processos judiciais, tornando o Escritório um dos campeões de demanda nos tribunais. Em 2011 foi criada uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) para investigar supostas irregularidades do ECAD, tais como, o abuso da ordem econômica e prática de cartel no arbitramento de valores de direito autoral e conexos, o modelo de gestão coletiva centralizada de direitos autorais de execução pública no Brasil, a necessidade de aprimoramento da Lei 9.610/98, além de fraudes na arrecadação e distribuição de recursos oriundos do direito autoral.

A CPI do ECAD, concluída em abril de 2012, no seu relatório final, entre as conclusões e recomendações, há, como principal tópico, que o órgão deve ter fiscalização e controle do Poder Público, tendo como proposta a recriação do CNDA, além da criação da Secretaria de Direitos Autorais – SNDA, vinculados ao Ministério da Justiça com competência para regular, mediar conflitos e fiscalizar a gestão coletiva de direitos autorais. Isso realinharia a finalidade do ECAD. Este relatório resultou no Projeto de Lei do Senado (PLS) n.º 129/12 que, por sua vez, resultou no Projeto de Lei (PL) n.º 5.901/13, após ser reformulado pela Comissão de Constituição e Justiça do Senado.

No dia 14 de agosto de 2013 foi promulgada, pela Presidente da República, a Lei n.º 12.853/13 que entrou em vigor dia 13 de dezembro de 2013. Esta lei reforma a Lei de Direitos Autorais, Lei n.º 9.610/98 e, dentre as diversas alterações, o ECAD volta a ser fiscalizado pelo Estado.

O sistema brasileiro de direitos autorais e de gestão coletiva é muito frágil e pouco transparente, embora ficasse demonstrado que a exploração econômica de obras musicais e seu controle são mais eficientes quando exercidas através deste sistema de gestão, pois as utilizações de músicas são múltiplas, simultâneas e dispersas. Assim, um escritório central de arrecadação e distribuição se mostra uma boa opção de gestão. Porém, não como um órgão exclusivo, que detém monopólio, de fato, sobre a arrecadação e a distribuição de direitos autorais sobre a execução pública de obras musicais e que sirva aos interesses de empresários que alimentam a indústria da música, mas, sim, como órgão que verdadeiramente representa os interesses dos criadores, que seja inclusivo, transparente, que haja diálogo e seja subordinado ao poder público. Deste modo é possível garantir maior segurança jurídica nas relações entre titulares, usuários e a sociedade.

Este trabalho, por fim, buscou contribuir com a análise de um importante momento sobre a questão dos direitos autorais no Brasil, quando vislumbramos a possibilidade de uma

relação mais equânime entre autores, entidades de arrecadação e a sociedade. Considerando a magnitude do tema e a futura regulamentação da Lei 12.853/13, julgamos ser possível o desdobramentos desta pesquisa em novos expedientes de investigação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALVAREZ, Sônia; PRADOS, Rosália. DISCURSOS MIDIÁTICOS E CULTURA CONTEMPORÂNEA. 2011. Disponível em <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/silel2011/2927.pdf>, Acesso em 05/09/2013.

ANTUNES, Arnaldo, FROMMER, Marcelo, BRITTO, Sérgio. **Comida**. In: MONTE, Marisa. EMI - ODEON BRASIL, 1988. (CD).

ARAÚJO, Luiz Alberto David; NUNES JUNIOR, Vidal Serrano. **Curso de direito constitucional**. 11ª.ed. São Paulo: Saraiva, 2007.

ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito Autoral**. Rio de Janeiro: Renovar, 1997.

BANDEIRA, M. G.. **A ECONOMIA DA MÚSICA ONLINE: PROPRIEDADE E COMPARTILHAMENTO DA INFORMAÇÃO NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA**. Disponível em <http://www.rp-bahia.com.br/biblioteca/pdf/MessiasBandeira.pdf> Acesso em 19/12/2013.

BARBALHO, Alexandre. **Políticas Culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença**. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas e BARBALHO, Alexandre. Políticas Culturais no Brasil. Coleção CULT. Salvador. EDUFBA, 2007.

BARBOSA, Denis. **A marca de alto renome e a marca notoriamente conhecida**. Disponível em <http://www.nbb.com.br/pub/propriedade20.pdf>, Acesso em 02/11/2012.

BARBOSA, Denis Borges. **Tratado da Propriedade Intelectual**. Vol. I. Rio de Janeiro: Lúmen Júris, 2010.

BARBOSA, Pedro Marcos Nunes. **A usucapião nos privilégios de invenção: a apropriabilidade originária pelo uso reiterado**. Dissertação (mestrado). Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Direito, 2011.

BARBOSA, Pedro. **Ó Abre Alas que o ECAD quer Cobrar**. Jornal Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, ano II, edição nº 309, 16 de março de 2011, disponível em [http://www.jgn.com.br/pdfs/edicao\\_16-03-2011123632.pdf](http://www.jgn.com.br/pdfs/edicao_16-03-2011123632.pdf), Acesso em 20/11/12.

BITTAR, Carlos Alberto. **O Direito de Autor nos Meios Modernos de Comunicação**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1989.

BRANT, Fernando. **O GOLPE QUE CHAMAM DE DIÁLOGO. (porque não estávamos no Senado)**. Disponível em <https://www.facebook.com/ronaldo.bastos.14?fref=ts> Acesso em 10/07/2013.

BRASIL. **Comissão Parlamentar de Inquérito destinada a investigar supostas irregularidades praticadas pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição – ECAD**. Disponível em <http://www.senado.gov.br/atividade/materia/getPDF.asp?t=106951&tp=1> Acesso em 20/11/12.

BRASIL, Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal, 2012.

BRASIL. **GRUPO INTERMINISTERIAL DE PROPRIEDADE INTELECTUAL (GIPI)**. Disponível em [http://www.desenvolvimento.gov.br/arquivos/dwn\\_1253887906.pdf](http://www.desenvolvimento.gov.br/arquivos/dwn_1253887906.pdf), Acesso em 21/10/2012.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Consulta pública para modernização da lei de direito autoral**. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/consultadireitoautoral/>> Acesso em 30/03/11.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Direitos Autorais, Acesso à Cultura" e Novas Tecnologias: Desafios em Evolução à Diversidade Cultural**. Rio de Janeiro, 2006.

BRASIL. Ministério da Cultura. Direito autoral. **Coleção cadernos de políticas culturais**; v. 1. Brasília: Ministério da Cultura, 2006.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Seminário de cineclubes**. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2009/04/01/seminario-de-cineclubes/>> Acesso em 02/05/11.

BRASIL. Senado Federal. Parecer da CCJ sobre o PLS 129. <http://legis.senado.gov.br/mateweb/arquivos/mate-pdf/131537.pdf> Acesso em 14/07/2013.

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas**. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA – ENECULT, n.3, 2007, Salvador, Bahia.

CERQUEIRA, João da Gama. **Tratado da Propriedade Industrial**. Vol. II, 2ª. ed. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1982.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania cultural: o direito à cultura**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário**. 2. Ed. São Paulo: Iluminuras, 2012.

COMISSÃO DE REARTICULAÇÃO DO CINECLUBISMO CAPIXABA E ABDC DO ES. **Considerações acerca da ação movida pelas distribuidoras lumiére e europa filmes, contra o projeto do programa de extensão da pró-reitoria de extensão da UFES denominado cine falcatrua**. Disponível em: <[http://pcrc.utopia.com.br/tiki-list\\_file\\_gallery.php?sort\\_mode=size\\_asc&galleryId=6](http://pcrc.utopia.com.br/tiki-list_file_gallery.php?sort_mode=size_asc&galleryId=6)> Acesso em 02/05/11.

COUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Tradução: Viviane Ribeiro. 2. Ed. Bauru: EDUSC, 2002.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. **Direitos Culturais como Direitos Fundamentais no Ordenamento Jurídico Brasileiro**. Brasília: Brasília Jurídica, 2000.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. **Políticas Culturais em Revista**. 2010. Disponível em [www.politicasculturaisemrevista.ufba.br](http://www.politicasculturaisemrevista.ufba.br), Acesso em 25/11/11.

DIAS, Tatiana de Mello; CABRAL, Rafaela. **Quem tem medo da mudança?** Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/link/tag/ana-de-hollanda/>> Acesso em 01/04/11.

DIAS, Tiago. **Eu não represento o Ecad e o Ecad não me representa**. Disponível em [musica.uol.com.br/noticias/redacao/2013/07/04/eu-nao-represento-o-ecad-e-o-ecad-nao-me-representa-diz-jair-rodrigues-sobre-pls-129.htm](http://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2013/07/04/eu-nao-represento-o-ecad-e-o-ecad-nao-me-representa-diz-jair-rodrigues-sobre-pls-129.htm) Acesso em 13/07/2013.

ECAD. **ESTATUTO DO ECAD**. Disponível em <http://www.ecad.org.br> Acesso em 23/12/12.

FREIRE FILHO, João. Mídia, consumo cultural e estilo de vida na pós-modernidade. ECO-PÓS, vol. 6, n° 1, p. 72-97, 2003b.

FURLANETTO, Beatriz. Múltiplas Identidades na Pós-Modernidade - Uma Polifonia em Construção. In: II SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO DA ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ. 2008. Curitiba. Anais. Curitiba: Embap, 2008. p. 236-247.

GALVÃO, Helder. **Conflitos com Ecad justificam agência reguladora**. Disponível em <http://www.conjur.com.br/2012-jun-15/numerosos-conflitos-ecad-justificam-criacao-agencia-reguladora>. Acesso em 03/01/13.

GAMA, Guilherme Calmon Nogueira da. **Propriedade Intelectual: questões polêmicas.** In Revista da Escola da magistratura regional Federal, Tribunal Regional Federal da 2ª região. Edição especial de propriedade Intelectual. Rio de Janeiro, 2011.

GIL, Gilberto. Uma nova política cultural para o Brasil. **Revista Rio de Janeiro**, n.15, jan.-abr. 2005. Rio de Janeiro.

GRASSMUCK, Volker. **A Copyright Exception for Monetizing File-Sharing. A proposal for balancing user freedom and author remuneration in the Brazilian copyright law reform.** Disponível em <http://www.gpopai.usp.br/boletim/article/uma-excecao-ao-direito-autoral> Acesso em 15/03/2014.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). **Identidade e diferença** – a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

HERMET, Guy. **Cultura e desenvolvimento.** Petrópolis: Vozes, 2002.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001.

JUNIOR, Leoni. **Depoimento de LEONI para a CPI do ECAD.** Disponível em <http://gritabr.wordpress.com/2011/08/19/depoimento-de-leoni-para-a-cpi-do-ecad-16082011/> Acesso em 20/12/12.

KRETSCHMER, Martin. **Introduction: The History of Copyright History.** Disponível em [http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=2063778](http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2063778) Acesso em 19/03/2014.

LAVIGNE, Paula. **Por que a transparência incomoda tanto?** Disponível em [www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2013/07/1310769-paula-lavigne-por-que-a-transparencia-incomoda-tanto.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2013/07/1310769-paula-lavigne-por-que-a-transparencia-incomoda-tanto.shtml) Acesso em 15/07/2013.

LESSIG, Lawrence. **Cultura Livre. Como a mídia usa a tecnologia e a lei para barrar a criação cultural e controlar a criatividade.** Disponível em <http://baixa.cultura.org/biblioteca/3-livros/3-2-cultura-livre-lawrence-lessig/> Acesso em 15/03/2014.

LIMA, Luiz Costa. In: MOLES et al. **Teoria da Cultura de massa.** Introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

LIMA, Tatiana Rodrigues. **O balanço do bit: mediações da música na era digital.** Tese de doutorado. 2013.



LIPOVETSKY, Gilles. **A felicidade paradoxal: ensaio sobre uma sociedade de hiperconsumo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MAGENTA, Matheus. **Mudanças no Ecad provocam racha na classe artística**. Disponível em [www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/07/1309604-mudancas-no-ecad-provocam-racha-na-classe-artistica.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/07/1309604-mudancas-no-ecad-provocam-racha-na-classe-artistica.shtml) Acesso em 15/07/2013.

MIGUEZ, Paulo. **ALGUNS ASPECTOS DO PROCESSO DE CONSTITUIÇÃO DO CAMPO DE ESTUDOS EM ECONOMIA DA CULTURA**. In: IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2008, Salvador: CULT - Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura / UFBA, 2008.

MIGUEZ, Paulo. **Economia criativa: uma discussão preliminar**. In: Nussbaumer, Gisele Marchiori. (Org.). Teorias e Políticas da Cultura: visões multidisciplinares. 1ed. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 95-113.

MORAES, Rodrigo. **Os Direitos Morais do Autor: Repersonalizando o Direito Autoral**. Rio de Janeiro: Lúmen Juris, 2008.

OLIVEIRA, Mariana Trindade. **A possibilidade de descriminalização da pirataria face ao direito de propriedade do autor e direito de acesso à cultura**. Disponível em: <<http://www.arcos.org.br/artigos/a-possibilidade-de-descriminalizacao-da-pirataria-face-ao-direito-de-propriedade-do-autor-e-direito-de-acesso-a-cultura/>> Acesso em 08/04/11.

PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sergio. **Direitos autorais**. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

PEREIRA, Wesley Robert. **Histórico da OMC: construção e evolução do sistema multilateral de comércio**. Disponível em: <[http://www.pucminas.br/imagedb/conjuntura/CES\\_ARQ\\_DESCR20050927090630.pdf?PHPSESSID=1a6f75b339c894845fd56f84eb74ede8](http://www.pucminas.br/imagedb/conjuntura/CES_ARQ_DESCR20050927090630.pdf?PHPSESSID=1a6f75b339c894845fd56f84eb74ede8)> Acesso em 30/03/11.

PICCINO, Evaldo. **UM BREVE HISTÓRICO DOS SUPORTES SONOROS ANALÓGICOS**. Surgimento, evolução e os principais elementos de impacto tecnológico. Disponível em [http://www.sonora.iar.unicamp.br/sonora1/artigos\\_pdf/02SuportesAnalogicos.pdf](http://www.sonora.iar.unicamp.br/sonora1/artigos_pdf/02SuportesAnalogicos.pdf) Acesso em 14/04/2013.

PRESTES, Felipe. **Discussão sobre direitos autorais coloca ministra da Cultura em xeque**. Disponível em <http://www.sul21.com.br/jornal/2011/03/discussao-sobre-direitos-autorais-coloca-ministra-da-cultura-em-xeque/> Acesso em 20/11/12.

RESCALA, Tim. **[Ecad, uma multinacional?](http://blogdo.randolfe.com.br/ecad-uma-multinacional-por-tim-rescala/)** Disponível em <http://blogdo.randolfe.com.br/ecad-uma-multinacional-por-tim-rescala/> Acesso em 03/01/13.

BASTOS, Ronaldo. **COVARDIA E PREPOTÊNCIA. Resumo da ópera: a Globo quer o lucro.** Disponível em <https://www.facebook.com/ronaldo.bastos.14?fref=ts> Acessado em 10/07/2013.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas Culturais no Brasil: Tristes tradições, enormes desafios.** Salvador, 2007.

\_\_\_\_\_. **Dilemas para uma política cultural na contemporaneidade.** Salvador, 2001.

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo.** Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências.** Revista Crítica de Ciências Sociais, Lisboa, n. 63, p. 237-280, out. 2002. Disponível em <[http://www.boaventuradesouzasantos.pt/media/pdfs/Sociologia\\_das\\_ausencias\\_RCCS63.PDF](http://www.boaventuradesouzasantos.pt/media/pdfs/Sociologia_das_ausencias_RCCS63.PDF)> Acesso em 03/11/2012.

SILVA, Edna Lúcia da; MENEZES, Estera Muszkat. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação.** 4º ed. rev. atual. Florianópolis: UFSC, 2005.

SILVA, Tomaz Tadeu. A Produção Social da Identidade e da Diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). Identidade e diferença – a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

SOUZA. Allan Rocha de. **A função social dos direitos autorais.** Campos: Editora da Faculdade de Direito de Campos, 2006.

SOUZA. Allan Rocha de. **A proteção do audiovisual e o cineclubismo: o caso do cine falcatrua.** Disponível em: <[http://www.conpedi.org.br/manaus/arquivos/anais/salvador/allan\\_rocha\\_de\\_souza-1.pdf](http://www.conpedi.org.br/manaus/arquivos/anais/salvador/allan_rocha_de_souza-1.pdf)> Acesso em: 02/05/11.

VELOSO. Caetano. **Escapismo.** Disponível em [oglobo.globo.com/cultura/escapismo-9025465](http://oglobo.globo.com/cultura/escapismo-9025465) Acessado em 14/07/2013.

VELOSO, Caetano. **Fora da Ordem.** Caetano Veloso [Compositor]. In: \_\_\_\_\_. Circuladô. Rio de Janeiro: Poligram, 1991. Faixa.

VELOSO, Caetano. **Ritmo.** Disponível em [http://caetanoveloso.com.br/blog\\_post.php?post\\_id=1500](http://caetanoveloso.com.br/blog_post.php?post_id=1500) Acesso em 16/07/2013.

VELOSO, Caetano. **Sampa**. In: Muito Dentro da Estrela Azulada. Phonogram, 1978. 6349382.

VELOSO, Caetano. **Se não pode mexer, não anda**. Disponível em <http://www.oesquema.com.br/trabalhosujo/tag/o-globo> Acesso em 16/07/2013.

TORRI, Veronica. **Gestão Coletiva de Direitos Autorais e a Defesa da Concorrência**. Rio de Janeiro: Lúmen Juris, 2011.

WACHOWICZ, Marcos. **Direito Autoral**. Disponível em <http://www.direitoautoral.ufsc.br/gedai/download/1/> Acesso em 13/11/12.

WOODWARD, K. Identidade e Diferença: Uma Introdução Teórica e Conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). **Identidade e diferença** – a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.