

UNIVERSIDADE DE TAUBATÉ

Luísa Consolino Silva

**PUBLICAÇÃO DE FÃ-VÍDEOS NO TWITTER: hipótese de
violação ou exceção de direito autoral**

TAUBATÉ

2021

LUÍSA CONSOLINO SILVA

PUBLICAÇÃO DE FÃ-VÍDEOS NO TWITTER: hipótese de violação ou exceção de direito autoral

Trabalho de Graduação em Direito, apresentado ao Departamento de Ciências Jurídicas da Universidade de Taubaté, como parte dos requisitos para colação de grau e obtenção do título de Bacharel em Direito.

Orientadora: Prof.^a MSc Alessandra Alvissus de Melo Salles Ultchak

TAUBATÉ

2021

Grupo Especial de Tratamento da Informação - GETI
Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBi
Universidade de Taubaté - UNITAU

S586p Silva, Luísa Consolino
Publicação de fã-vídeos no *Twitter* : hipótese de violação ou exceção
de direito autoral / Luísa Consolino Silva. -- 2021.
62f. : il.

Monografia (graduação) - Universidade de Taubaté, Departamento
de Ciências Jurídicas, 2021.

Orientação: Profa. Ma. Alessandra Alvissus de Melo Salles Ultchak,
Departamento de Ciências Jurídicas.

1. Direito autoral. 2. Obras musicais. 3. *Fair use*. 4. *Twitter* (Rede
social on-line). 5. Fãs - Vídeo. I. Universidade de Taubaté. Departamento
de Ciências Jurídicas. Curso de Direito. II. Título.

CDU - 347.78.01

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Regina Márcia Cuba – CRB 8ª/7416

LUÍSA CONSOLINO SILVA

PUBLICAÇÃO DE FÃ-VÍDEOS NO TWITTER: hipótese de violação ou exceção de direito autoral

Trabalho de Graduação em Direito, apresentado ao Departamento de Ciências Jurídicas da Universidade de Taubaté, como parte dos requisitos para colação de grau e obtenção do título de Bacharel em Direito.

Orientadora: Prof.^a MSc Alessandra Alvissus de Melo Salles Ultchak

Trabalho de Graduação defendido e aprovado em ____/____/____ pela Comissão Julgadora:

Prof.^a MSc Alessandra Alvissus de Melo Salles Ultchak, Universidade de Taubaté.

Prof. _____, Universidade de Taubaté.

DEDICATÓRIA

A minha mãe, que me deu todo o apoio e suporte para que esse trabalho pudesse ser desenvolvido.

A todos aqueles que amam incondicionalmente sem esperar nada em troca.

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a MSc Alessandra Alvissus de Melo Salles Ultchak, pela orientação, apoio e confiança.

A todos que direta ou indiretamente fizeram parte de minha formação, o meu muito obrigado.

To all the fans, I love you, and I thank you with all my heart. You did it all, and you changed everything. And finally... to the boys, I love you so much, and I couldn't be prouder of everything we achieved together. Here's to ten.

Harry Styles

RESUMO

O Direito Autoral é o ramo do direito que regula as relações jurídicas decorrentes da criação de obras intelectuais protegidas. A principal premissa dos direitos autorais é conferir ao autor o direito exclusivo de utilizar a sua obra. Assim, qualquer uso por terceiros fica condicionado à sua autorização. Porém, é prática recorrente na rede social Twitter que fãs, a fim de homenagear seus ídolos, publiquem vídeos, com inclusão de músicas protegidas por direitos autorais. Por se tratar de um uso desautorizado, representantes dos artistas, por meio de controle tecnológico, comunicam a rede social acerca do uso indevido, que em resposta, exclui o conteúdo de sua plataforma. O objetivo do presente estudo foi avaliar se a utilização de música nessa espécie de vídeos e nessas circunstâncias constitui violação de direitos ou se caracteriza hipótese de exceção, isto é, em que o uso é autorizado pela legislação. Para tanto, foi realizada revisão bibliográfica, a fim de estabelecer o regime jurídico dos direitos autorais no Brasil. Também foi avaliada a Política de Direitos Autorais do Twitter, e colhida opiniões de profissionais que atuam no ramo, especialmente no que concerne à música. Do ponto de vista da legislação brasileira, bem como das regras adotadas pela rede social, a música utilizada em fã-vídeos não caracteriza violação de direito autoral, em razão da pequena quantidade do uso da obra, a sua finalidade como meio de expressão e por não acarretar prejuízo econômico aos interessados. Contudo, os direitos de liberdade de expressão e acesso à cultura dos usuários deve ser compatibilizado com a remuneração do artista, cabendo às entidades que representam seus direitos atuarem nesse sentido.

Palavras-chave: Direito Autoral. Música. Fair use. Twitter. Fã-vídeo.

ABSTRACT

Copyright is the branch of law that regulates the legal relationships arising from the creation of protected intellectual works. The main premise of copyright is to grant the author the exclusive right to use his work. Thus, any use by third parties is conditional on his authorization. However, it is a recurrent practice on the social network Twitter that fans, to honor their idols, post videos including songs protected by copyright. Because it is an unauthorized use, representatives of the artists, through technological control, communicate the social network about the misuse, which, in response, deletes the content from its platform. The objective of the present study was to evaluate the use of music in this type of videos and whether, under these circumstances, it constitutes a violation of rights or if it characterizes an exception case, i.e., whereby the use is authorized by law. For this purpose, a literature review was conducted to establish the legal regime of copyright in Brazil. Twitter's Copyright Policy was also evaluated and collected opinions from professionals who work in the field, especially in the music market. From the point of view of the Brazilian legislation, as well as the rules adopted by the social network, the music used in fan videos does not characterize copyright infringement, considering the small amount of use of the work, its purpose as a mean of expression and for not causing economic loss to the interested parties. However, the users' rights of freedom of expression and access to culture must be made compatible with the artist's remuneration, and it is up to the entities that represent their rights to act in this direction.

Keywords: Copyright. Music. Fair use. Twitter. Fan video.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	ASPECTOS DO DIREITO AUTORAL.....	12
2.1	Noções históricas.....	12
2.2	Conceito e natureza jurídica.....	16
2.3	Direitos morais e patrimoniais de autor.....	18
2.4	Objeto de proteção.....	23
2.5	Direitos autorais: direitos de autor e direitos conexos.....	25
3	NEGÓCIOS JURÍDICOS ENVOLVENDO DIREITOS AUTORAIS	28
3.1	Contratos típicos de direitos autorais.....	28
3.2	ECAD e Associações de gestão coletiva.....	33
3.3	Limitações aos direitos autorais.....	37
4	VÍDEOS FEITOS POR FÃS E SEUS REFLEXOS JURÍDICOS	40
4.1	A proteção dos direitos autorais na internet.....	40
4.2	Vídeos feitos por fãs e política de uso do Twitter	41
4.3	Entrevista com especialistas.....	50
5	CONCLUSÃO	54
	REFERÊNCIAS	57

1 INTRODUÇÃO

A proteção eficaz dos direitos autorais pelos ententes estatais e pelos organismos internacionais é fator determinante no desenvolvimento cultural. A garantia de que o autor terá sua obra protegida, com o devido reconhecimento e remuneração, estimula a produção de bens culturais.

Com o avanço das tecnologias, especialmente da internet, as trocas de informações ocorrem de maneira massificada e instantânea. É nesse cenário que surgem diversos desafios no âmbito de direitos autorais: a distribuição de obras intelectuais nos meios virtuais é realizada diariamente sem a autorização do autor e, conseqüentemente, sem a contraprestação econômica de seu trabalho.

É bem verdade que a Constituição Federal, bem como a Lei de Direitos Autorais conferiu o direito de exclusividade ao autor sobre a sua criação. Assim, a utilização da obra é exclusiva de seu autor, sendo que qualquer interessado em utilizá-la necessitará da respectiva autorização. Contudo, outros direitos fundamentais igualmente protegidos pelo ordenamento jurídico brasileiro, como a liberdade de expressão e o acesso à cultura, confrontam com essa premissa. Por esta razão, tendo em vista a prevalência do interesse público sobre o privado, a própria Lei de Direitos Autorais estabeleceu hipóteses em que a obra intelectual pode ser utilizada de forma livre sem que isso constitua uma violação de direitos autorais.

Questiona-se, portanto, vídeos postados por fãs na rede social Twitter caracteriza violação de direitos autorais ou se corresponde a hipótese de exceção prevista na lei? Tal indagação surgiu após observar-se que muitos fãs utilizam a referida plataforma para interagir com seus ídolos, acompanhar seu trabalho, bem como interagir com outros fãs. Dentre as práticas dessa comunidade na rede social, encontra-se a publicação de fã-vídeos, isto é, vídeos feitos em homenagem a pessoa, filme ou seriado idolatrado. Estão incluídos nesses vídeos, em regra, músicas protegidas por direitos autorais sem a correspondente autorização. Como consequência, a plataforma exclui esses conteúdos em resposta às reclamações dos titulares dos direitos.

A fim de responder a esta problemática, buscou-se no primeiro capítulo fazer uma introdução da sistemática dos direitos autorais no Brasil. Trouçou-se uma linha histórica do desenvolvimento desse ramo do direito, como também foi apresentada a

sua conceituação e natureza jurídica. Apresentou-se as duas vertentes que compõem o direito autoral brasileiro: os direitos morais e patrimoniais do autor. Também foi delimitado quais obras são protegidas pela legislação. Por fim, com o intuito de entender as relações de mercado envolvendo a música, diferenciou-se os direitos de autor dos direitos conexos.

No segundo capítulo, foi demonstrado como se dão, segundo o ordenamento jurídico brasileiro, os negócios envolvendo direitos autorais. Como já adiantado, a premissa do direito autoral é o direito de exclusividade do autor sobre obra. Assim, foi apresentado contratos típicos desse ramo do direito, em que o autor concede formalmente a autorização para o uso da sua obra por terceiros. Nesse capítulo também apresentamos outras entidades diretamente relacionadas a administração dos direitos autorais no mercado musical: o Escritório de Arrecadação de Distribuição (ECAD) e as associações de gestão coletiva. Por último, discorremos sobre hipóteses já mencionadas de uso livre, que dispensam a autorização do titular do direito. Trata-se de verdadeiros limites ao direito autoral: o interesse privado está limitado a outras questões de interesse público.

No terceiro e último capítulo, fez-se uma breve explanação acerca da proteção dos direitos autorais na internet. Em seguida, a problemática dos vídeos feitos por fãs no Twitter foi apresentada, como também foi realizado um estudo acerca das políticas de uso da rede social, especialmente no que concerne a manipulação de direitos autorais na plataforma. Finalizando o capítulo, foram realizadas entrevistas com profissionais atuantes no mercado da música e de direitos autorais, buscando resposta para problemática apresentada com base nas suas experiências profissionais.

Utilizou-se essencialmente a metodologia de pesquisa bibliográfica, por meio de uma revisão da literatura de obras sobre direitos autorais, como também empregado o método de coleta de dados, mediante realização de entrevistas com profissionais do ramo.

2 ASPECTOS DO DIREITO AUTORAL

2.1 Noções Históricas

O mundo como conhecemos atualmente é caracterizado pela troca constante de conteúdos e informações em razão do desenvolvimento das tecnologias de comunicação. Nesse cenário, a produção e divulgação de obras intelectuais nas suas diversas formas de expressão é realizada com facilidade e rapidez. Evidente, portanto, a importância da legislação sobre direito autoral, que ao proteger o autor, fomenta a produção e difusão de obras originais (AFONSO, 2009, p. 1-2).

Atualmente é conferido aos autores de obras intelectuais um considerável conjunto de direitos, porém nem sempre foi assim. Os primeiros relatos de direito de autor se deram na Antiguidade, especificamente na Grécia Antiga e em Roma, momento em que os autores reivindicavam o reconhecimento da titularidade das alocuções e escritos (COSTA NETTO, 2018, p. 95). Além disso, os autores romanos comercializavam seus manuscritos fazendo dessa prática a sua fonte de lucro. Assim, embora não houvesse legislação específica sobre o tema, é possível observar que o direito de autor sempre existiu, seja pelo reconhecimento da paternidade da obra, seja pela noção de propriedade sobre os resultados do trabalho intelectual (AFONSO, 2009, p. 2).

A invenção da tipografia por Gutenberg e o desenvolvimento da imprensa no século XV possibilitou que a distribuição das obras se desse de maneira mais ampla. Porém, para ter sua obra publicada, os autores necessitavam de um intermediário disposto a fazer o investimento inicial – surgiam, assim, os percursos da indústria editorial. A esses intermediários foi garantido o direito de exclusividade para reprodução e distribuição das obras, sendo aplicadas sanções àqueles que desrespeitassem essa garantia, como apreensão das cópias plagiadas e pagamento de indenização. Nesse cenário, nasciam os primeiros direitos decorrentes da exploração econômica da obra, entretanto, eram destinados aos editores, e não aos autores (COSTA NETTO, 2018, p. 103)

Tal situação somente se inverteu em 1710, quando foi aprovada na Inglaterra a lei denominada como “Estatuto da Rainha Ana”. Esta foi a primeira legislação

moderna sobre direito de autor (AFONSO, 2009 p. 4). Institui-se por meio dela o sistema do *copyright*, segundo o qual os autores detinham o direito exclusivo de imprimir e dispor das cópias de seus livros. Nos ensina Leonardo Machado Pontes (apud COSTA NETTO, 2018, p. 104) que a promulgação do referido diploma teve influência pessoal do filósofo inglês John Locke, o qual defendeu “o direito dos autores de controlar seus próprios trabalhos por meio do direito de propriedade”.

Esta lei, também denominada como *Copyright Act*, conferia aos autores de livros o direito exclusivo de publicar sua obra por 14 anos, contados da publicação, que seriam prorrogados por igual período se o autor ainda estivesse vivo (COSTA NETTO, 2018, p. 105). Apesar de inovadora, a lei se mostrou ineficaz, conforme explica Afonso (2009, p. 4): “com efeito, não bastava outorgar ao autor o direito de imprimir e distribuir sua obra. A lei nada dizia sobre as representações públicas, as versões dramáticas ou as traduções”.

Seguindo os passos da legislação inglesa, outros países na Europa também passaram por mudanças, revogando os privilégios concedidos aos editores, e instituindo leis que garantissem ao autor o direito exclusivo de imprimir a sua obra. Na Espanha, esse processo se deu em 1763, e na França apenas em 1777 (COSTA NETTO, 2018, p. 105).

Nos Estados Unidos, já se consolidava um sistema jurídico sobre direito de autor. A Lei de 17 de março de 1789 do estado de Massachusetts, destinada a proteção dos direitos dos autores, dispunha que “Não existe forma alguma de propriedade que pertença de maneira tão singular ao indivíduo como a que resulta do trabalho de seu intelecto”. A Constituição dos Estados Unidos por seu turno facultou ao Congresso a competência para “fomentar o progresso da ciência e das atividades artísticas úteis, garantindo para isto aos autores e inventores o domínio exclusivo de seus respectivos escritos e descobrimentos durante períodos determinados” (AFONSO, 2009, p. 5). Observa-se, portanto, que o país norte-americano já reconhecia quando da promulgação da sua Constituição, a importância da proteção dos direitos do autor para garantir o progresso da produção cultural e científica.

Em 1790 foi sancionada a primeira lei federal norte-americana sobre direito de autor em cumprimento a disposição constitucional, e conferiu proteção aos livros, mapas e cartas marítimas (AFONSO, 2009, p. 5).

No começo do século XIX, vários Estados, incluindo alguns países da América Latina, já haviam adotado em seu ordenamento jurídico leis sobre direito de autor.

Conforme ensina Afonso, o desenvolvimento das relações internacionais, dos intercâmbios culturais e da tradução de obras para outros idiomas, fez com que se percebesse que proteger as obras de origem nacional no território nacional não era mais o suficiente. Surgiu, assim, a necessidade de resguardar “as obras de origem nacional além do território nacional e aos autores estrangeiros dentro das fronteiras nacionais”. A primeira solução empregada foi a inclusão de disposições especiais de reciprocidade nas leis nacionais, de modo que, se um país se comprometesse em proteger as obras nacionais de outro, esse também faria o mesmo (AFONSO, 2009, p. 6).

A fim de buscar a proteção do direito do autor no âmbito internacional, diversos Estados se reuniram em 1886, em Berna, na Suíça, e assinaram o Convênio de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas (AFONSO, 2009, p. 6). A convenção estabeleceu “padrões mínimos de proteção a serem concedidos aos autores de obras literárias, artísticas e científicas” (BRANCO; PARANAGUÁ, 2009, n.p.). Após a realização de diversas revisões, atualmente o texto em vigor é o correspondente à última realizada em 1971, e conta com a adesão de 187 países, incluindo o Brasil (COSTA NETTO, 2018, p. 110-112).

No âmbito internacional, para a proteção do direito de autor, ainda existem a Convenção Universal, realizada em 1952 em Genebra, que adota o sistema do *copyright*, e a Convenção de Roma, de 1961, que trata dos direitos conexos aos de autor (COSTA NETTO, 2018, p. 111-112).

O Brasil, por outro lado, teve um desenvolvimento tardio da legislação destinada a proteção ao autor, o que está diretamente relacionado a sua história política, conforme explica Afonso (2009, p. 7):

A história brasileira registra que, durante todo o período colonial, Portugal, enquanto metrópole, proibia a utilização da imprensa em qualquer nível, assim como toda e qualquer manifestação cultural porventura produzida na colônia, o que, em primeira instância, justifica o desinteresse pelo assunto nesse período.

Mesmo após declaração da independência em 1822, a primeira manifestação de proteção autoral só se deu em 1827, quando foi promulgada a Lei Imperial que criou os primeiros cursos jurídicos nas cidades de Olinda (PE) e São Paulo (SP), e garantiu aos professores acadêmicos daquelas instituições o privilégio exclusivo das suas obras pelo prazo de dez anos (COSTA NETTO, 2018, p. 117).

Posteriormente, o Código Penal de 1830 consignou a punição àqueles que promovessem a reprodução não autorizada de uma obra, o que foi mantido na lei penal de 1890. No plano constitucional, o tema foi tratado pela primeira vez na Constituição de 1891, que institui o direito exclusivo dos autores sobre a reprodução de suas obras literárias e artísticas, o qual seria estendido aos herdeiros pelo tempo que a lei determinasse (AFONSO, 2009, p. 7). Desde então, com exceção da Carta de 1937, diante do seu caráter restritivo, todas as Constituições brasileiras trataram sobre a proteção dos direitos de autor (COSTA NETTO, 2018, p. 126).

A primeira lei brasileira tratando especificamente da matéria de direitos autorais foi a de nº 496 de 1898, conhecida como Lei Medeiros e Albuquerque, em homenagem ao autor do relatório do projeto que lhe deu origem. Conforme explica Afonso (2009, p.7), a referida lei estabeleceu “importantes e modernos dispositivos, muitos dos quais se encontram presentes em nossa legislação atual”.

Esta lei foi revogada pela entrada em vigor do Código Civil de 1916. O diploma civil

classificou o direito de autor como bem móvel, fixou o prazo prescricional da ação civil por ofensa a direitos autorais em cinco anos e regulou alguns aspectos da matéria nos capítulos ‘Da propriedade literária, artística e científica’, ‘Da edição’ e ‘Da representação dramática’ (BRANCO; PARANAGUÁ, 2009, n.p.).

Até o ano de 1973 entraram em vigor vários textos de leis e decretos como forma de acompanhar e dar solução aos conflitos que surgiam com o desenvolvimento dos meios de comunicação e de reprodução de sons e imagens. Nesse ano, então, foi promulgada a Lei nº 5.988, visando compilar essa matéria em um diploma legal único (AFONSO, 2009 p. 8).

Em 1988, com a promulgação da Constituição vigente, o direito de autor foi previsto no título destinado aos direitos e garantias fundamentais, e assim, consagrado no patamar de cláusula pétrea (COSTA NETTO, 2018, p 126). A proteção autoral está expressamente consignada no artigo 5º, incisos XXVII e XXVIII:

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

XXVIII - são assegurados, nos termos da lei:

- a) a proteção às participações individuais em obras coletivas e à reprodução da imagem e voz humanas, inclusive nas atividades desportivas;
- b) o direito de fiscalização do aproveitamento econômico das obras que criarem ou de que participarem aos criadores, aos intérpretes e às respectivas representações sindicais e associativas (BRASIL, 1998).

Desse modo, a Constituição da República (CR) garantiu no inciso XXVII aos autores o direito de exclusividade sob suas obras, e conseqüentemente, estabeleceu que qualquer uso por terceiros depende de sua autorização. Tendo em vista as diversas transações envolvendo obras intelectuais, o legislador constituinte conferiu aos autores o direito de fiscalizarem o aproveitamento econômico das obras musicais que criarem (artigo 5º, inciso XXVII, alínea *b*, da CR) (QUEIROZ, 2013, p. 45-46).

Além dos incisos mencionados, Costa Netto (2018, p. 127) destaca outros também previstos no artigo 5º que convivem e complementam os direitos autorais:

- a liberdade de manifestação do pensamento (inciso IV);
- conjugado com o direito de resposta e indenização por dano material, moral e à imagem (inciso V);
- a liberdade de expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença (inciso IX);
- a inviolabilidade da intimidade, a vida privada, a honra e a imagem das pessoas, assegurado o direito de indenização pelo dano material ou moral decorrente de sua violação (inciso X);
- o direito de propriedade (inciso XXII), e o atendimento desta à sua função social (inciso XXIII), e a conseqüente possibilidade de desapropriação indenizável (inciso XXIV) (BRASIL, 1988).

O autor também salienta a norma positiva no artigo 215 da Constituição, a qual impõe ao Estado o dever de garantir a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, além de apoiar e incentivar a valorização e a difusão das manifestações culturais (COSTA NETTO, 2018, p. 128).

Diante da nova ordem constitucional, e a constante evolução tecnológica, surgiu a necessidade de atualização legislativa sobre o tema. Nesse contexto, foi promulgada, em 1998, a Lei nº 9.610, conhecida como Lei de Direitos Autorais (LDA), a qual é responsável por regular a matéria até os dias atuais. Tendo em vista a sua especialidade, o novo Código Civil de 2002 deixou de abordar o tema, reservando-se a regulamentar os direitos da personalidade, como o direito ao nome e à imagem da pessoa (COSTA NETTO, 2018, p. 128-131).

2.2 Conceito e natureza jurídica

De uma maneira sucinta, o Direito Autoral pode ser conceituado como “o conjunto de direitos destinados a regular as relações jurídicas decorrentes da criação de obras intelectuais protegidas” (BRAGA; ELTZ; GIACOMELLI, 2018, p. 17).

No mesmo sentido, Carlos Alberto Bittar (2019, p. 25) ensina que “o Direito de Autor ou Direito Autoral é o ramo do Direito Privado que regula as relações jurídicas, advindas da criação e da utilização econômica de obras intelectuais estéticas e compreendidas na literatura, nas artes e nas ciências”.

No campo prático, o Direito Autoral refere-se “às leis que têm por objetivo garantir ao autor um reconhecimento moral e uma participação financeira em troca da utilização da obra que ele criou” (AFONSO, 2009, p. 10).

Portanto, o Direito Autoral é o ramo do direito destinado a regular as relações do criador com os frutos de seu intelecto (BITTAR, 2019, p. 25).

Como se pôde observar da contextualização histórica traçada anteriormente, o direito de autor reclama um sistema específico sobre o tema, em detrimento da legislação civil comum, tendo em vista sua relevância. Acrescenta-se a isso, as particularidades da matéria, uma vez que o direito autoral visa a proteção das relações pessoais do autor com sua obra, como também da sua exploração econômica (BITTAR, 2019, p. 27).

Nesse sentido, quanto a sua natureza jurídica, a doutrina entende que o direito de autor é *sui generis*, isto é, um ramo especial e peculiar em relação as demais espécies de direitos, em razão da sua dupla proteção (BITTAR, 2019, p. 27).

Esse entendimento, contudo, é fruto de uma evolução histórica sobre o tema. Conforme explica Bittar (2019, p. 21), inicialmente esse ramo do direito foi entendido como Direito de Propriedade Imaterial. Posteriormente, com a construção da teoria dos direitos da personalidade e o reconhecimento dos direitos morais do autor, inseriu-se no ramo dos direitos pessoais.

O jurista Henry Jessen, citado por Costa Netto (2018, p. 134), assinala as seguintes teorias como sendo as principais para explicar a natureza jurídica do direito autoral:

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

O sistema brasileiro adota a teoria dualista, segundo a qual a obra intelectual confere ao seu autor dois direitos de natureza diferente (COSTA NETTO, 2018, 138). O Capítulo II da Lei de Direitos Autorais é intitulado como “Dos Direitos Morais do Autor”, enquanto o Capítulo III trata “Dos Direitos Patrimoniais do Autor e de sua Duração”.

Carlos Fernando Mathias de Souza, destaca ainda que além do aspecto de direito pessoal (direitos morais), e do aspecto de direito real (direitos patrimoniais), para o seu pleno exercício, é necessário socorrer-se ao direito obrigacional (SOUZA, 1999, apud SANTOS, 2009, p. 29). As relações jurídicas envolvendo direito de autor serão tratadas em tópico específico adiante.

A discussão da natureza jurídica do direito de autor é fator fundamental para a diferenciação entre os dois principais sistemas de proteção autoral: o *copyright* e o *droit d'auteur* (ou direito de autor). O primeiro teve origem no Estatuto da Rainha Ana, em 1710, sendo adotado por países de tradição jurídica baseada na *common law*. O segundo, originou-se a partir dos decretos da Revolução Francesa, sendo adotado pela Europa continental e países latinos (COSTA NETTO, 2018, p. 107).

Quanto ao seu conteúdo, Helenara Braga Avancini (2004 apud AFONSO, 2009, p. 31) os diferencia:

O sistema de Copyright é utilizado em países cuja tradição jurídica é a da *common law*, tais como os Estados Unidos, o Canadá, a Inglaterra, a Austrália, entre outros, que em matéria de direito de autor estão mais direcionados à atividade de exploração das obras e à comercialização destas; já o sistema de direito de autor está inserido dentro de uma concepção jurídica romano-germânica, sendo adotada pelos países que acompanham esta opção legislativa que, ao contrário do sistema do Copyright, confere uma proteção mais individualista centrada na figura do autor da obra.

A autora ainda elucida que no sistema do *copyright* não é incomum a omissão da lei em relação aos direitos morais, de modo que cabe aos tribunais avaliar cada caso na hipótese de violação, geralmente socorrendo-se dentro das normas relativas aos direitos da personalidade. Quando há alguma previsão legal sobre o tema são garantidos apenas aqueles direitos morais básicos estabelecidos pela Convenção de Berna, como os de paternidade do autor e integridade da obra, sendo admitido a possibilidade de renúncia desses direitos (AFONSO, 2009, p. 32).

2.3 Direitos morais e patrimoniais de autor

Uma vez entendido o caráter dúplice do direito autoral, passa-se a analisar a abrangência de cada um desses aspectos. O primeiro deles, os direitos morais, tem “origem no reconhecimento de que a obra é um prolongamento da personalidade de seu criador” (AFONSO, 2009, p. 35).

Rodrigo Moraes (apud COSTA NETTO, 2018, p. 231) conceitua o direito moral de autor como:

a pluralidade de prerrogativas extrapatrimoniais que visam a salvaguardar tanto a personalidade do autor quanto a obra intelectual em si mesma, por ser essa uma projeção do espírito de quem a criou. Em outras palavras, definiu-se como uma série de direitos de ordem não patrimonial que visem a proteger criador e criação. Esta constitui um reflexo da personalidade daquele, e, conseqüentemente, uma emanção de sua própria dignidade como pessoa humana.

Afonso (2009, p. 38) leciona que o tema dos direitos morais só foi introduzido na Convenção de Berna (1886) quando da sua revisão em Roma, em 1928. Segundo o autor, a sua inserção na Convenção se deu em razão da existência de previsão dos direitos morais em numerosas legislações nacionais.

O art. 24 da Lei n. 9.610/98 relaciona, de modo exemplificativo, quais são eles (BITTAR, 2019, p. 67):

I - o de reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra;
 II - o de ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra;
 III - o de conservar a obra inédita;
 IV - o de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-la, como autor, em sua reputação ou honra;
 V - o de modificar a obra, antes ou depois de utilizada;
 VI - o de retirar de circulação a obra ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando a circulação ou utilização implicarem afronta à sua reputação e imagem;
 VII - o de ter acesso a exemplar único e raro da obra, quando se encontre legitimamente em poder de outrem, para o fim de, por meio de processo fotográfico ou assemelhado, ou audiovisual, preservar sua memória, de forma que cause o menor inconveniente possível a seu detentor, que, em todo caso, será indenizado de qualquer dano ou prejuízo que lhe seja causado (BRASIL, 1998).

Esse dispositivo confere ao autor as seguintes prerrogativas: a) *direito de inédito*: consiste na faculdade do autor em divulgar sua obra, ou mantê-la inédita; b) *direito à paternidade*: garante ao autor o direito de ter seu nome vinculado a obra; c) *direito de modificação*: compete ao autor modificar sua obra a qualquer tempo, remanescendo o dever de indenizar terceiros que vierem a sofrer prejuízos; d) *direito de arrependimento*: ao autor é garantido a faculdade de retirar sua obra de circulação,

reservado os direitos de terceiros, sendo cabível indenização ao explorador da obra autorizada (AFONSO, 2009, p. 37).

São características dos direitos morais de autor, segundo o art. 27 da LDA, a inalienabilidade e irrenunciabilidade. Tendo em vista que se trata de ramo dos direitos da personalidade, embora a lei não mencione, assim como esses últimos, os direitos morais de autor também são imprescritíveis e impenhoráveis (BRANCO; PARANAGUÁ, 2009, n.p.). A doutrina também entende o caráter absoluto desses direitos, posto que são oponíveis erga omnes (AFONSO, 2009, p. 36).

Além disso, esses direitos também podem ser entendidos como perpétuos (BITTAR, 2019, p. 66). Nesse sentido, o § 1º do artigo 24 da LDA estabelece que após a morte do autor, aos seus sucessores serão transmitidos os direitos consignados nos incisos I a VI do mesmo dispositivo. Já o § 2º do artigo mencionado, atribui ao Estado a defesa da integridade e autoria da obra caída em domínio público (COSTA NETTO, 2018, p. 236).

Branco e Paranaguá (2009, n.p.) explicam que, por se tratar de direitos da personalidade, os direitos morais de autor são intransmissíveis, de modo que a legislação autoral incorre em falha técnica ao prescrever a “transmissão” desses direitos. Segundo os autores, aos sucessores compete apenas a proteção desses direitos nas hipóteses elencadas.

Os direitos patrimoniais de autor, por outro lado, se referem a utilização econômica da obra. Desse modo, o autor pode utilizar sua obra com a finalidade de obter uma recompensa financeira pelo seu trabalho. Esses direitos estão intrinsecamente relacionados com a comunicação da obra ao público. Assim, cada vez que a obra for divulgada à coletividade representa um uso de direito patrimonial. (BITTAR, 2019, p. 69-70).

Nos ensinamentos de Bittar (2019, p. 68), os direitos patrimoniais conferem aos autores a faculdade de “usar, ou autorizar, a utilização da obra, no todo ou em parte; dispor desse direito a qualquer título; transmitir os direitos a outrem, total ou parcialmente, entre vivos ou por sucessão”. A LDA estabeleceu em seu artigo 3º que os direitos autorais possuem caráter de bem móvel, exatamente para efeito de disposição (BITTAR, 2019, p. 68).

Diferentemente dos direitos morais, os direitos patrimoniais são entendidos como disponíveis, por esta razão são alienáveis, penhoráveis e prescritíveis (BITTAR, 2019, p. 68). Além disso, em oposição a perpetuidade dos direitos morais, os direitos

patrimoniais são temporários, isso porque o artigo 41 da LDA garante a sua proteção durante a vida do autor mais 70 anos, contados a partir de 1º de janeiro do ano posterior ao da sua morte. Após este prazo, a obra cai em domínio público, podendo ser utilizada livremente, independentemente de autorização (BRANCO; PARANAGUÁ, 2009, n.p.). Ressalta-se, como já mencionado, ainda que em domínio público, compete ao Estado a defesa da integridade e autoria da obra.

Em casos específicos a contagem do prazo pode variar. Quando se tratar de obra realizada em coautoria e for indivisível, o prazo previsto de 70 anos será contado a partir da morte do último dos coautores sobreviventes (art. 42, da LDA). Já na obra anônima ou pseudônima, o prazo de 70 anos será contado de 1º de janeiro do ano seguinte ao da primeira publicação (art. 43, da LDA). Se, contudo, o autor se tornar conhecido antes que este prazo tenha transcorrido, será contado na forma da regra geral (art. 43, parágrafo único, da LDA) (BRASIL, 1998).

Por fim, o artigo 44 da lei autoral estabelece que o prazo de proteção aos direitos patrimoniais sobre obras audiovisuais e fotográficas será de 70 anos, a contar de 1º de janeiro do ano subsequente ao de sua divulgação (BRASIL, 1998).

Além do decurso do prazo de proteção, levam a queda da obra em domínio público a ausência de sucessores do autor e as obras de autores desconhecidos, ressalvada a proteção legal aos conhecimentos étnicos e tradicionais (art. 45, da LDA) (BRASIL, 1998).

Quanto ao prazo de proteção após o falecimento do autor, destaca Branco e Paranaguá (2009, n.p.) que a Convenção de Berna estipula que além do período em vida do autor, a obra permanece tutelada pelo prazo de 50 anos depois da sua morte. Tendo em vista que a Convenção estabelece direitos mínimos que devem ser observados por seus signatários, o legislador brasileiro não poderia estabelecer prazo de proteção inferior de 50 anos após o falecimento do autor da obra.

Nos Estados Unidos, inicialmente se protegia a obra por 14 anos contados da morte do autor. Posteriormente esse prazo se estendeu para 70 anos. Contudo, em 1988, a Disney, que estava prestes a perder os direitos sobre o Mickey Mouse, juntamente com outros grupos de mídia, pressionaram o congresso norte-americano para prorrogar o referido prazo. Foi aprovada então uma lei que concedeu mais 20 anos de proteção. Atualmente, em alguns casos, o prazo pode ser de até 95 anos (BRANCO; PARANAGUÁ, 2009, n.p.).

O art. 29 da atual lei autoral relaciona um conjunto de atos de exploração econômica das obras. O inciso X do mesmo dispositivo deixa claro o caráter exemplificativo dessa relação, incluindo sob sua proteção “quaisquer outras modalidades de utilização existentes ou que venham a ser inventadas”. Evidentemente, que durante o período de proteção, qualquer utilização da obra depende de autorização prévia e expressa do autor (art. 29, da LDA) (BRASIL, 1998).

Para Afonso (2009, p. 40-43) são três as principais formas de exploração econômica da obra. A primeira se trata da reprodução, que consiste na produção de um ou mais exemplares de uma obra, no todo ou em parte, em qualquer forma material. A comunicação pública por sua vez refere-se a todo ato pelo qual uma pluralidade de pessoas possa ter acesso ao todo ou parte dela, por meios que não consistem na distribuição de exemplares. São exemplos de comunicação pública a exposição de obras artísticas, a projeção ou exibição pública de obras audiovisuais, a representação ou execuções públicas.

Por último, o autor pode auferir benefícios econômicos em razão da transformação da sua obra, pois a ele é facultado a autorização de criação de obras derivadas da sua, mediante adaptações, traduções, arranjos musicais, compilações e antologias, entre outros (AFONSO, 2009, p. 44).

Cada uma dessas utilizações é independente entre si, o que significa dizer que cada uso econômico pode ser negociado separadamente. Desse modo, a autorização concedida pelo autor para uma modalidade não se estende às demais. É o que dispõe o artigo 31 da LDA (BRASIL, 1998). Didaticamente explica Branco e Paranaguá (2009, n.p.):

Por isso, quando o titular dos direitos sobre os livros de Harry Potter autoriza a sua adaptação para o cinema, não autoriza implicitamente nenhum outro uso possível da obra. Se a autorização é para a adaptação cinematográfica, esta não vale para adaptação para programa de televisão, nem peça de teatro, nem tradução para outro idioma, a menos que essas autorizações também estejam expressamente indicadas.

Corroborando esse entendimento o artigo 4º da LDA (BRASIL, 1998), que prevê que negócios jurídicos sobre direitos autorais devem ser interpretados restritivamente.

Diante do exposto, resta evidenciado que a utilização da obra sem a respectiva autorização do autor implica em violação aos seus direitos, punível civil e criminalmente, conforme previsão dos artigos 184 e 186 do Código Penal brasileiro (COSTA NETTO, 2018, p. 249).

Ainda atinente às possíveis negociações de direitos patrimoniais de autor, necessário se faz a diferenciação entre autoria e titularidade. Autor é aquele que criou a obra literária, artística ou científica. Tendo em vista que a elaboração da obra depende exclusivamente de uma atividade intelectual, somente pode ser considerado autor a pessoa física. Assim dispõe o artigo 11 da LDA: “autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica” (AFONSO, 2009, p. 30).

Evidentemente, num primeiro momento, o autor detém para si todos os direitos sobre a obra (morais e patrimoniais), a partir da sua criação. É a chamada titularidade originária. Contudo, pode o autor, como vimos, dispor da sua obra a fim de auferir benefícios econômicos. Ao terceiro adquirente dos direitos patrimoniais sobre a obra é conferida a titularidade derivada. Reforça-se que ao novo titular não é garantido nenhum direito moral, em razão do seu caráter irrenunciável e inalienável (AFONSO, 2009, p. 31-33).

Além da disposição entre vivos, a titularidade pode transmitida em virtude da morte do autor, através de sua sucessão hereditária ou testamentária. Nessa hipótese, como já apontado, são transmitidos não só os direitos patrimoniais como alguns dos direitos morais. A titularidade derivada também será possível em decorrência de presunção legal, como o exercício dos direitos patrimoniais da obra coletiva que é conferido ao seu organizador (AFONSO, 2009, p. 34).

Por fim, a proteção dos direitos de autor independe de registro, por expressa previsão do art. 18 da LDA (BRASIL, 1998). Assim, “a simples materialização da criação intelectual faz incidir, em favor do autor criador, os direitos e as garantias estabelecidas em lei” (BRAGA; ELTZ; GIACOMELLI, 2018, p. 20).

2.4 Objeto de proteção

Embora o Direito Autoral tenha por objetivo conferir prerrogativas ao autor, de ordem moral e patrimonial, é evidente que o exercício desses direitos não seria possível se não fosse pela existência da obra. Portanto, o direito do autor decorre da criação literária, artística ou científica. Por esta razão, diz-se que o objeto da legislação autoral é a obra intelectual, conferindo, assim, direitos ao seu criador, para garantir a sua defesa (AFONSO, 2009, p. 12).

De acordo com artigo 7º da LDA (BRASIL, 1998) 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”. A partir da leitura desse dispositivo, a doutrina aponta que são três os requisitos para que as obras intelectuais sejam protegidas pela legislação: decorrer da atividade de criação intelectual humana, ser revestida de originalidade e que esteja exteriorizada em um corpo físico, tangível ou intangível (BRAGA; ELTZ; GIACOMELLI, 2018, p. 18).

No tocante a originalidade, o que se exige não é a novidade absoluta, mas sim, que a obra seja dotada de características próprias suficientes para se distinguir de outra preexistente (BITTAR, 2019, p. 45).

O 7º artigo ainda enumera em seus incisos as formas de exteriorização das criações do espírito que são amparadas pela legislação, entre as quais estão livros, folhetos, conferências, obras dramáticas, coreográficas, audiovisuais, fotográficas, desenhos e ilustrações, adaptações e traduções, entre outras. Trata-se, contudo, de rol exemplificativo. Nos dizeres de Afonso (2009, p. 15), seria impossível esgotar todas as manifestações do espírito, tendo em vista que

o talento do homem parece ter possibilidades ilimitadas, como demonstram as recentes modalidades na produção das obras criativas, como os programas de computador e todas as manifestações calcadas nas novas tecnologias da comunicação.

Além disso, a LDA traz em no artigo 5º, inciso VIII, algumas classificações da obra intelectual (BRASIL, 1998):

- a) em co-autoria - quando é criada em comum, por dois ou mais autores;
- b) anônima - quando não se indica o nome do autor, por sua vontade ou por ser desconhecido;
- c) pseudônima - quando o autor se oculta sob nome suposto;
- d) inédita - a que não haja sido objeto de publicação;
- e) póstuma - a que se publique após a morte do autor;
- f) originária - a criação primígena;
- g) derivada - a que, constituindo criação intelectual nova, resulta da transformação de obra originária;
- h) coletiva - a criada por iniciativa, organização e responsabilidade de uma pessoa física ou jurídica, que a publica sob seu nome ou marca e que é constituída pela participação de diferentes autores, cujas contribuições se fundem numa criação autônoma;
- i) audiovisual - a que resulta da fixação de imagens com ou sem som, que tenha a finalidade de criar, por meio de sua reprodução, a impressão de movimento, independentemente dos processos de sua captação, do suporte usado inicial ou posteriormente para fixá-lo, bem como dos meios utilizados para sua veiculação;

Entretanto, não é toda e qualquer obra que é passível de proteção, ainda que atenda aos requisitos mencionados. Por razões ligadas a interesses coletivos, seja por sua natureza, origem ou destino, nas hipóteses previstas no artigo 8º da LDA, afastou-se a incidência do direito de autor, como nos textos de leis, regulamentos,

decisões judiciais; nos formulários; nas notícias de jornais e de periódicos; nas informações de uso comum, tais como calendários, agendas, cadastros ou legendas; entre outros (BITTAR, 2019, p. 42).

2.5 Direitos autorais: direitos de autor e direitos conexos

Nos ensinamentos de Afonso (2009, p. 11), a expressão “direitos autorais” (no plural) faz referência aos *direitos de autor propriamente ditos* e aos *direitos conexos aos de autor*. Tal conclusão é obtida a partir da leitura do art. 1º, da Lei de Direitos Autorais (BRASIL, 1998): “esta Lei regula os direitos autorais, entendendo-se sob esta denominação os direitos de autor e os que lhes são conexos”.

Tratamos até agora acerca dos direitos do autor, ou seja, das prerrogativas que são conferidas ao criador da obra intelectual, tanto de ordem moral, quanto de ordem patrimonial. Ocorre que a Lei de Direitos Autorais também confere proteção àqueles que, embora não participem da elaboração da obra – e por isso não são autores –, agregam algum valor a ela (BRAGA; ELTZ; GIACOMELLI, 2018, p. 31).

Para os autores Braga, Eltz e Giacomelli (2018, p. 30), a palavra “conexo” tem significado de “algo originado de outro, que decorre de algo anterior”. Complementam os autores que, são direitos conexos aos de autor pois se originam a partir desse último. É o caso, por exemplo, do cantor, que dá vida a música, mas que depende da composição (letra e melodia) do autor (BRAGA; ELTZ; GIACOMELLI, 2018, p. 30).

A preocupação com a proteção dos direitos conexos, assim como os direitos de autor, se deu em razão do desenvolvimento da tecnologia. Nesse sentido:

Antes dessa evolução tecnológica, a apresentação de uma peça teatral, por exemplo, esgotava-se ao final do ato. Isso fazia o intérprete receber a remuneração por cada espetáculo executado, pois não havia outra forma de o público acessar essa representação artística que não fosse presencialmente.

Na medida em que foram surgindo equipamentos que permitiam gravar a apresentação e reproduzi-la para outras pessoas que não compareciam ao teatro, iniciou-se a discussão a respeito do direito de o intérprete ser remunerado por essas reproduções supervenientes sem que estivesse literalmente atuando (BRAGA; ELTZ; GIACOMELLI, 2018, p. 28).

Nesse contexto, em 1961, foi celebrada a Convenção de Roma, que visa proteger os *artistas intérpretes ou executantes*, como também outros interessados, quais sejam os *produtores de fonogramas* e os *organismos de radiodifusão*. A referida Convenção conta atualmente com 93 países contratantes, incluindo o Brasil (BRAGA; ELTZ; GIACOMELLI, 2018, p. 29).

A Lei de Direitos Autorais trata sobre o tema nos artigos 89 a 96, devendo ser aplicado aos titulares de direitos conexos as normas relativas ao direito de autor, no que for cabível (art. 89, da LDA) (BRASIL, 1998). A partir dessa disposição, destacam os autores Braga, Eltz e Giacomelli (2018, p. 32) que, por não haver regulação específica a respeito dos critérios necessários para proteger os direitos conexos, aplica-se a eles a mesma regra dos direitos de autor, isto é, da não obrigatoriedade de registro para que seus titulares gozem da proteção legal, conforme estabelece o artigo 18 da mesma lei.

Contudo, a Lei de Direitos Autorais é contundente ao prever que os direitos conexos não podem interferir nas garantias asseguradas aos autores de obras literárias, artísticas ou científicas (art. 89, parágrafo único) (BRAGA; ELTZ; GIACOMELLI, 2018, p. 33).

Com relação aos titulares de direitos conexos, a legislação brasileira adotou os mesmos definidos na Convenção de Roma, isto é, os artistas intérpretes ou executantes; os produtores de fonogramas; e as organizações de radiodifusão. (BRAGA; ELTZ; GIACOMELLI, 2018, p. 31).

A LDA define em seu artigo 5º, inciso XIII, artistas intérpretes ou executantes como “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” (BRASIL, 1998).

A conexão entre os artistas intérpretes ou executantes e a obra criada pelo autor se dá em razão das características únicas que o artista emprega, conferindo vida nova à obra originalmente criada (AFONSO, 2009, p. 70). Braga, Eltz e Giacomelli (2018, p. 31) citam o exemplo das composições musicais que só adquirem notoriedade no mercado por meio da execução da obra por intermédio de um cantor já consagrado no mercado fonográfico.

A Lei de Direitos Autorais também define produtor como “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” (art. 5º, inciso XI, da LDA). E fonograma corresponde a “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” (art. 5º, inciso IX, da LDA) (BRASIL, 1998).

Por fim, radiodifusão é conceituada como

“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” (art. 5º, inciso XII, da LDA) (BRASIL, 1998).

Diante das definições apresentadas, resta evidente que o produtor de fonograma e os organismos de radiodifusão não atuam de forma criativa, gerando críticas na doutrina acerca da proteção conferida pela lei autoral. Contudo, conforme explica Braga, Eltz e Giacomelli (2018, p. 35), esses agentes possuem atuação fundamental em difundir as obras autorais, utilizando a tecnologia para torná-la conhecida do grande público, potencializando assim os benefícios econômicos.

As prerrogativas conferidas aos artistas intérpretes ou executantes, aos produtores fonográficos, e às empresas de radiodifusão, estão previstas nos artigos 90, 93 e 95 da LDA, respectivamente (BRASIL, 1998). Em suma, se consubstanciam na possibilidade de autorizar ou proibir a utilização de fonogramas ou videofonogramas em que participarem (os primeiros) ou forem titulares (os últimos), de forma gratuita ou onerosa (COSTA NETTO, 2018, p. 316).

Além do controle do uso econômico dos seus direitos, a Lei de Direitos Autorais concedeu aos artistas os direitos morais de integridade e paternidade das suas interpretações. Desse modo, fica garantida a impossibilidade de modificação da sua interpretação, bem como a obrigatoriedade da sua identificação como intérprete ou executante (BRAGA; ELTZ; GIACOMELLI, 2018, p. 37).

Como já mencionado, o produtor fonográfico e a empresa de radiodifusão exercem atividade mais técnica e econômica do que criativa, sem o caráter pessoal que possui a interpretação ou a execução do artista. Desse modo, a eles somente foram garantidos direitos de ordem patrimonial (BRAGA; ELTZ; GIACOMELLI, 2018, p. 38).

Quanto ao prazo de proteção desses direitos, a LDA garantiu, em seu artigo 96, o período de 70 anos, a ser computado a partir do dia 1º de janeiro do ano subsequente à fixação para os fonogramas; à transmissão para as emissões de empresas de radiodifusão; à execução e representação pública para os demais casos (BRAGA; ELTZ; GIACOMELLI, 2018, p. 32). Reitera-se, conforme já observado em outras oportunidades, que esse prazo diz respeito ao aspecto patrimonial, tendo em vista o caráter perpétuo dos direitos morais.

3 NEGÓCIOS JURÍDICOS ENVOLVENDO DIREITOS AUTORAIS

3.1 Contratos típicos de direitos autorais

3.1.1 Noções introdutórias

Como abordado anteriormente, o direito autoral se divide em duas vertentes: uma de direito moral e outra de direito patrimonial. A primeira visa proteger a personalidade do autor, enquanto a segunda garante ao criador a exclusividade do uso da sua obra. Dessa forma, qualquer terceiro interessado em utilizar a obra intelectual dependerá da autorização do seu autor. Nesse sentido, dispõe a Constituição da República, em seu artigo 5º inciso XXVII, e a Lei de Direitos Autorais nos artigos 28, 29, 31, dentre outros (COSTA NETTO, 2019, p. 389).

Do mesmo modo, o autor, no exercício de seu direito de exclusividade, pode realizar negócios jurídicos envolvendo a sua obra, a fim de aumentar o seu alcance econômico. Por esta razão, a LDA prevê termos específicos para celebração de contratos envolvendo direitos autorais. Embora devam prevalecer as estipulações da LDA em razão do seu caráter especial, é plenamente possível a aplicação dos princípios e regras gerais dos contratos previstos no Código Civil (QUEIROZ, 2013, p. 47).

Queiroz (2013, p. 48-51) explica que, diferentemente do Código Civil, a Lei de Direitos Autorais não delimitou os contratos típicos dessa natureza de forma clara e detalhada. Assim, é necessário se socorrer às regras basilares da legislação civil para solucionar possíveis conflitos, tais como a função social dos contratos (artigo 41, do Código Civil) e da onerosidade excessiva (artigo 478, do Código Civil).

Afonso (2009, p. 63) citando a autora Ivana Có Crivelli (2004), ainda destaca a necessidade do preenchimento dos requisitos essenciais aos negócios jurídicos previstos no Código Civil. Nos termos do artigo 104 do Código Civil, para que uma contratação seja considerada válida é necessário (a) agente capaz; (b) objeto lícito, possível, determinado ou determinável; (c) forma prescrita ou não defesa em lei (BRASIL, 2002).

No que tange as regras estipuladas na LDA, destaca-se inicialmente que a referida lei estabeleceu expressamente em seu artigo 4º que os negócios jurídicos

sobre os direitos autorais devem ser interpretados de maneira restritiva. Além disso, no artigo 49, o qual estipula regras gerais de contratação, ficou consignado as seguintes regras (BRASIL, 1998):

Art. 49. Os direitos de autor poderão ser total ou parcialmente transferidos a terceiros, por ele ou por seus sucessores, a título universal ou singular, pessoalmente ou por meio de representantes com poderes especiais, por meio de licenciamento, concessão, cessão ou por outros meios admitidos em Direito, obedecidas as seguintes limitações:

(...)

V - a cessão só se operará para modalidades de utilização já existentes à data do contrato;

VI - não havendo especificações quanto à modalidade de utilização, o contrato será interpretado restritivamente, entendendo-se como limitada apenas a uma que seja aquela indispensável ao cumprimento da finalidade do contrato.

No mesmo sentido, estabelece o artigo 31 da referida lei:

Art. 31. As diversas modalidades de utilização de obras literárias, artísticas ou científicas ou de fonogramas são independentes entre si, e a autorização concedida pelo autor, ou pelo produtor, respectivamente, não se estende a quaisquer das demais. (BRASIL, 1998).

Logo, somente será válido aquilo que estiver expressamente descrito no contrato, não sendo possível interpretação extensiva que restrinja os direitos do autor da obra. Assim, a cessão quanto ao direito de reprodução não confere ao cessionário o direito de comunicação ao público. Do mesmo modo, ao surgir uma nova modalidade de exploração da obra após a cessão dos direitos autorais, essa pertencerá exclusivamente ao autor, que poderá, no âmbito de sua discricionariedade, cedê-la ou não (AFONSO, 2009, p. 61).

Portanto, o instrumento contratual deverá estabelecer especificamente quais os direitos objeto da negociação, as condições de seu exercício, o prazo de duração e o preço da cessão, se ela for a título oneroso (AFONSO, 2009, p. 60).

Finalizando essa parte introdutória, é importante retomar que os direitos morais de autor são inalienáveis. Nesse sentido, dispõe o artigo 49, inciso I, da LDA (BRASIL, 1998) que “a transmissão total compreende todos os direitos de autor, salvo os de natureza moral e os expressamente excluídos por lei”.

Por esta razão, Bittar (2019, p. 108) afirma que o direito moral é o limite das negociações realizadas nesse ramo. Assim o cessionário dos direitos autorais permanece obrigado a identificar a autoria da obra, como também não pode modificá-la sem o consentimento do seu criador.

Plínio Cabral (1999, apud QUEIROZ, 2013, p. 54) explica que essa regra tem por objetivo a proteção máxima do autor:

O cessionário adquire o direito de explorar a obra economicamente, de forma absoluta e definitiva. Mas, nem por isso, ele se investe nos direitos e na condição do próprio autor que continua na posse de suas prerrogativas morais. Pode, por exemplo, arrepender-se da obra e até retirá-la de circulação ou emendá-la. Trata-se, realmente, de um negócio *sui generis*. O objetivo da legislação autoral em todo o mundo é 'proteger o autor' na formulação dos contratos, especialmente no caso da cessão definitiva de seus direitos, pois com esse ato, ele abdica de um patrimônio.

3.1.2 Contratos em espécie

Inicialmente, destaca-se que, diferentemente do que ocorre no Código Civil, a LDA não define de forma exaustiva os possíveis negócios jurídicos de serem firmados (QUEIROZ, 2013, p.51). Com efeito, o artigo 49 da LDA (BRASIL, 1998), somente prevê três espécies de transferência dos direitos autorais:

Art. 49. Os direitos de autor poderão ser total ou parcialmente transferidos a terceiros, por ele ou por seus sucessores, a título universal ou singular, pessoalmente ou por meio de representantes com poderes especiais, **por meio de licenciamento, concessão, cessão** ou por outros meios admitidos em Direito, obedecidas as seguintes limitações. (grifo nosso)

Embora a lei mencione o licenciamento, a concessão e a cessão como modalidade de transferência dos direitos de autor, os artigos seguintes somente delimitaram as regras atinentes ao contrato de edição e de cessão (COSTA NETTO, 2019, p. 389).

O licenciamento e a concessão são meios pelo qual o autor autoriza a utilização de sua obra por terceiro, sem, contudo, se despojar de sua titularidade (QUEIROZ, 2013, p. 77/78). Queiroz (2013, p. 52) e Costa Netto (2019, p. 390) criticam o texto legislativo uma vez que define o licenciamento e a concessão como modalidades de transferência de direito autoral. Isso porque a transferência implica necessariamente a substituição do titular do direito, como ocorre na cessão, enquanto as demais modalidades tratam de simples autorização ou licença.

Denis Borges Barbosa (apud QUEIROZ, 2013, p. 53) diferencia de forma didática os institutos da cessão e da licença:

Na prática comercial e na legislação em vigor, licença e cessão são coisas diversas. Licença é a autorização concedida para a exploração do direito (como no caso de locação de bens físicos), enquanto a cessão é negócio jurídico que afeta o direito em si (como a venda de um apartamento).

Não havendo estipulação expressa quanto ao período da licença, o prazo máximo será de cinco anos, conforme previsão do artigo 49, inciso III, da Lei de Direitos Autorais.

Os negócios de cessão (ou transferência) dos direitos de autor estão regulados principalmente nos artigos 49 e 50 da Lei de Direitos Autorais (COSTA NETTO, 2019, p. 393-394). A cessão importa na transferência definitiva dos direitos sobre a obra, e pode ocorrer de forma total ou parcial, pelo autor ou por seus sucessores, pessoalmente ou por meio de representantes com poderes especiais (artigo 49, da LDA). A lei exige a forma escrita para sua confecção, bem como presume o seu caráter oneroso (artigo 49, inciso II, e artigo 50 da LDA).

Quanto a natureza jurídica, Eduardo Vieira Manso (1989, apud COSTA NETTO, 2019, p. 406) define o contrato de cessão como “bilateral, consensual, presumivelmente oneroso para ambas as partes, comutativo ou aleatório, podendo ser de execução diferida, instantânea ou continuada”. No que tange ao caráter comutativo ou aleatório do negócio em análise, assim explica o autor:

Porém, tanto pode ser comutativo, como aleatório. Será comutativo quando a remuneração autoral for paga à forfait, como se fosse um verdadeiro preço fixo e irreeajustável, supondo-se que o seu valor corresponda à exata vantagem que o cessionário obterá com a exploração da obra, em tese. Na verdade, tal modalidade de pagamento não corresponde ao valor da cessão, não somente porque não se trata, mesmo de um preço, como porque não é ele fixado com base em cálculo que preveja uma efetiva equivalência entre esse preço e a vantagem alcançada pelo cessionário com a exploração da obra. (...) O contrato de cessão será aleatório quando a remuneração autoral for proporcional ao resultado da exploração econômica da obra.

Nos ensina Bittar (2019, p. 112) que, para a cessão valer contra terceiros, deve o contrato ser averbado à margem do registro efetuado em uma das entidades especificadas, conforme a natureza da obra (artigo 50, § 1º, e artigo 19, da LDA).

Nos artigos 53 e seguintes, a LDA dispôs acerca do contrato de edição. Nessa modalidade, o autor autoriza o editor a publicar e divulgar a obra, em caráter de exclusividade, pelo prazo e nas condições pactuadas. Para Queiroz (2013, p. 53), a edição é “nitidamente uma licença exclusiva na qual o compositor dá ao editor uma autorização para explorar economicamente suas obras, em troca do dever do editor de divulgá-las e empreendê-las”.

Segundo o autor, a finalidade dessa relação jurídica é conferir ao autor mão de obra especializada para cuidar da divulgação e empreendimento de suas obras. Assim, o editor faz a divulgação da obra, obtendo os resultados econômicos da exploração e repassando ao autor a remuneração estipulada.

A edição abrange todas as espécies de obras, nas mais diversas formas de multiplicação, como na edição gráfica, fonográfica, fotográfica, rotográfica, videofonográfica e outras (BITTAR, 2019, p. 110).

A edição se diferencia da cessão na medida que na edição o editor representa o titular (originário) dos direitos patrimoniais de autor, e exerce em seu nome esses direitos perante terceiros, enquanto na cessão, o cessionário torna-se o próprio titular (derivado) dos direitos patrimoniais de autor, exercendo-os, assim, em próprio nome (COSTA NETTO, 2019, p. 402).

Quanto aos direitos e deveres do autor no contrato de edição, elenca Bittar (2019, p. 111):

a) receber a remuneração; b) fazer exame da escrituração na parte que lhe corresponder, para inteirar-se do estado da edição; c) fazer emendas e alterações em edições sucessivas, cabendo indenização ao editor se lhe impuser gastos extraordinários (art. 66); d) intimar judicialmente o editor, com direito a outra, para publicação da obra em certo prazo, se esgotada a última edição, com responsabilização por danos (art. 65); e) não dispor da obra enquanto não se esgotar a edição a que tiver direito o editor (art. 63); f) entregar a obra para a reprodução e a divulgação; g) fazer a revisão e devolvê-la no prazo.

Segundo o autor mencionado, ao editor compete (BITTAR, 2019, p. 111):

a) reproduzir, publicar e explorar com exclusividade a obra (art. 53); b) escolher os caracteres gráficos e os componentes externos da obra; c) fixar o preço de venda, sem elevá-lo a ponto de embaraçar a circulação da obra (art. 60); d) informar o autor do estado da edição e facultar-lhe o exame de escrituração (art. 59); e) opor-se, nas edições sucessivas da obra, a alterações que lhe prejudiquem os interesses, ofendam a reputação ou aumentem a responsabilidade (art. 66, parágrafo único); f) encarregar outrem de proceder a alterações da obra em novas edições, se, em virtude de sua natureza, for necessária essa providência (art. 67).

No tocante a natureza jurídica, Vieira Manso (1989, apud QUEIROZ, p. 79) explica que os contratos de edição “além de ser consensual, bilateral e virtualmente oneroso, é celebrado *intuito personae*, isto é, os direitos e obrigações que as partes outorgam-se mutuamente não podem ser transferidos a terceiros, sem autorização da outra parte, sob pena de sua plena resilição”.

Além dos contratos de licença, cessão e edição, outra modalidade contratual bastante comum de direitos autorais é o de obra futura (BITTAR, 2019, p. 110). Segundo Bittar (2019, p. 112), por meio deste contrato, o autor se obriga a ceder ao editor a sua produção futura, total ou parcialmente, ocorrendo em especial na área musical.

O contrato de obras futuras não está expressamente regulamentado na LDA, sendo brevemente mencionado no artigo 51 do mesmo diploma no que toca ao seu prazo (QUEIROZ, 2013, p. 84):

Art. 51. A cessão dos direitos de autor sobre obras futuras abrangerá, no máximo, o período de cinco anos.

Parágrafo único. O prazo será reduzido a cinco anos sempre que indeterminado ou superior, diminuindo-se, na devida proporção, o preço estipulado.

Conforme consignado no início deste capítulo, a Lei de Direitos Autorais não trata exaustivamente acerca das espécies contratuais nesse ramo. A presente dissertação teve por objetivo traçar as principais disposições da LDA acerca do tema, sem, contudo, esgotar as possibilidades de contratação envolvendo direitos autorais.

3.2 Atores no mercado musical

O objetivo central deste trabalho de conclusão é tratar especificamente acerca da utilização da obra musical na internet, conforme será detalhado no Capítulo 4. Por esta razão, esta seção está destinada a apresentar importantes agentes que atuam nos negócios jurídicos dentro do mercado musical.

Inicialmente, importante diferenciarmos *obra musical* e *fonograma*. Obra musical é um patrimônio intelectual, portanto intangível. Se refere a criação musical em si, compreendendo a melodia, o arranjo musical e a letra que compõem a música. Por se tratar de um produto imaterial, o consumo da obra musical se dá por meio da sua reprodução ao vivo ou uma gravação. A gravação da música, isto é, a fixação da interpretação de uma obra musical, é o que chamamos de fonograma (UBC, c2021, n.p.; MJC MUSIC, [s.d.], n.p.).

Essa diferenciação é importante uma vez que em cada uma dessas espécies atuam agentes diferentes. O artigo 5º, inciso X, da Lei de Direitos Autorais (BRASIL, 1998) define editor como “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” (grifo nosso). Portanto, o editor, por meio do contrato de edição, se responsabiliza em divulgar a obra musical. Essa atividade pode ser exercida por pessoas jurídicas especializadas no ramo, chamadas de editoras. Queiroz (2013, p. 57) exemplifica algumas das atribuições dos editores:

(...) é o editor musical o responsável por fazer a obra musical circular, isto é, ser gravada por intérpretes, ser utilizada em propagandas comerciais, em

jogos eletrônico, em programas de televisão; em suma, a editora musical deve divulgar e empreender as obras musicais entregues a seus cuidados.

Mencionamos na seção destinada ao estudo dos direitos conexos ao de autor que a LDA conferiu proteção a outras pessoas que de algum modo colaboram na produção da obra. Na oportunidade foi mencionada a figura do produtor de fonograma, que, segundo a lei, é o responsável pela fixação da obra em fonograma. Queiroz (2013, p. 27) explica que as produtoras são responsáveis pelo investimento na produção e gravação dos fonogramas, sendo comumente conhecidas como gravadoras.

Queiroz (2013, p. 59) ainda cita o estudo realizado pelo Grupo de Pesquisa em Políticas Públicas para o Acesso à Informação (GEPOPAl), o qual explica como se dão as relações no mercado musical:

Em geral, a administração do licenciamento de composições não é feita pelo próprio artista, mas por empresas e/ou associações de gestão coletiva criadas especificamente para essa finalidade: são as chamadas editoras musicais. O mercado dessas editoras é bastante diversificado. Como a diferenciação entre a atividade de composição e execução que, historicamente, marcou a produção de música no ocidente, manteve-se como um aspecto importante da indústria da música ao longo do século XX, foi comum, por um longo período, que a editora musical se mantivesse como uma empresa diferente da gravadora: ou seja, as editoras “representavam” os compositores e as gravadoras, os cantores e bandas. Como essa diferenciação explícita foi tornando-se cada vez mais fluída, as gravadoras passaram a criar suas próprias editoras, acrescentando à exploração comercial do fonograma (ou seja, da música gravada), mais um tipo de receita: o licenciamento das composições enquanto obras lítero-musicais.

Além das gravadoras, são titulares de direitos conexos em relação a um fonograma os seus intérpretes e os músicos acompanhantes (UBC, c2021, n.p.)

Outra figura importante na exploração das obras musicais são as associações de gestão coletiva. Nos termos do artigo 97 da LDA, os titulares de direitos autorais (de autor propriamente ditos ou conexos) podem se associar para o exercício e defesa de seus direitos, sem intuito de lucro (BRASIL, 1998).

Afonso (2009, p. 90) explica que a necessidade de associação dos titulares de direitos autorais, e conseqüente gestão coletiva desses direitos, se deu em razão da condição de hipossuficiência do autor frente a magnitude e dinamismo do mercado musical. Por se tratar de obra utilizada por um número muito grande de usuários, em locais variados, os autores, em geral, não conseguem fiscalizar todas essas utilizações, negociar com os usuários e arrecadar as remunerações devidas.

Nos termos do artigo 98, da LDA, ao filiar-se a uma associação, esta atuará como mandatária de seus associados para a prática de todos os atos necessários à defesa judicial ou extrajudicial de seus direitos autorais, bem como para o exercício da atividade de cobrança desses direitos (BITTAR, 2019, p. 137). O mandato legal, contudo, não impede que o titular exerça pessoalmente os seus direitos, conforme preceitua o parágrafo único do artigo 98 da LDA (AFONSO, 2009, p. 101).

Por fim, tem-se uma figura muito importante no processo de arrecadação dos direitos patrimoniais de autor no ramo musical: o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição de Direitos Autorais (ECAD).

Conforme explica Queiroz (2013, p. 61-68), com o avanço da tecnologia e consequente queda das vendas físicas, a execução pública se tornou a principal fonte de receita do meio. Tendo em vista os diversos agentes envolvidos no mercado musical (autores, editores, gravadoras, dentre outros já mencionados), criou-se uma entidade central para a cobrança dos direitos de execução pública, facilitando assim o pagamento por parte dos usuários.

São usuários aqueles que executam música publicamente. Nos termos do artigo 68, § 2º, da Lei de Direitos Autorais (BRASIL, 1998) execução pública é a utilização de música em locais de frequência coletiva. O § 3º do mesmo artigo exemplifica quais são os lugares de frequência coletiva (AFONSO, 2009, p. 104):

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

O Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), foi criado pela Lei nº 5.988 de 1973 e mantido pela atual LDA (QUEIROZ, 2013, p. 65-64):

Art. 99. A arrecadação e distribuição dos direitos relativos à execução pública de obras musicais e literomusicais e de fonogramas será feita por meio das associações de gestão coletiva criadas para este fim por seus titulares, as quais deverão unificar a cobrança em um único escritório central para arrecadação e distribuição, que funcionará como ente arrecadador com personalidade jurídica própria e observará os §§ 1º a 12 do art. 98 e os arts. 98-A, 98-B, 98-C, 99-B, 100, 100-A e 100-B (BRASIL, 1998).

Portanto, incumbe ao ECAD arrecadar e a distribuir os direitos autorais decorrentes da execução pública de músicas nacionais e estrangeiras no Brasil (QUEIROZ, 2013, p. 65).

O escritório é composto por nove associações de titulares de direitos autorais e conexos no ramo musical, sendo sete efetivas e com poder voto na Assembleia Geral. As associações efetivas são as seguintes: Associação Brasileira de Música e Artes (ABRAMUS); Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes (AMAR); Associação de Intérpretes e Músicos (ASSIM); Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música (SBACEM); Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais (SICAM); Sociedade Brasileira de Administração e Proteção de Direitos Intelectuais (SOCINPRO); e União Brasileira de Compositores (UBC). Além dessas, duas são as associações sem poder decisório: Associação Brasileira de Autores, Compositores, Intérpretes e Músicos (ABRAC) e Sociedade Administradora de Direitos de Execução Musical do Brasil (SADEMBRA) (QUEIROZ, 2013, p. 65-66).

Queiroz (2013, p. 65-66) explica como se dá o processo de arrecadação e distribuição dos direitos autorais de execução pública:

Os titulares de direitos autorais são filiados a estas associações, que por sua vez são responsáveis pelo controle e remessa ao ECAD das informações cadastrais de cada associado e dos seus respectivos repertórios, a fim de alimentar seu banco de dados e possibilitar a distribuição dos valores arrecadados dos diversos usuários de músicas.

Assim, o ECAD calcula os valores que devem ser pagos pelos usuários de música e emite um boleto para pagamento. Uma parte do valor é destinada ao próprio escritório, para administração de suas despesas operacionais, e outra parte é repassada às associações, que enfim distribui as verbas aos seus associados (AFONSO, 2009, p. 103-106; BITTAR, 2019, p. 138).

Reforça-se que essa apuração abrange todos os titulares envolvidos no setor: os autores e editores quanto aos direitos autorais da obra musical; e intérpretes, produtores fonográficos e músicos executantes, detentores de direitos conexos em relação ao fonograma (BITTAR, 2019, 81).

Existe na doutrina críticas ao artigo 99 da LDA e o sistema do ECAD, questionando a sua constitucionalidade. Isso porque, a Constituição da República estabelece em seu artigo 5º, inciso XX que “ninguém poderá ser compelido a associar-se ou a permanecer associado”. No que tange a execução pública da obra, o autor não tem outra escolha senão filiar-se a uma associação, para então receber os proveitos econômicos do seu trabalho (AFONSO, 2009, p. 102).

3.3 Limitações aos direitos autorais

Até esse momento já restou consolidado que a utilização de uma obra – mais especificamente neste trabalho, a obra musical – é exclusividade de seu autor, de modo que o uso por terceiros depende de sua expressa autorização. Também já foi explanado que a Lei de Direitos Autorais estabeleceu um prazo de proteção aos direitos patrimoniais de autor, em regra, 70 anos contados a partir de 1º de janeiro do ano subsequente ao da morte do autor. Após esse período, a obra cai em domínio público, podendo ser utilizada livremente, independentemente de autorização.

Ocorre que a legislação autoral estabeleceu outras hipóteses em que a autorização do autor é dispensável, são as chamadas *limitações ou exceções aos direitos autorais*. Trata-se de situação excepcional, em que o interesse público prevalece sobre os interesses privados dos autores e demais titulares de direitos, em prol da livre circulação da informação e do conhecimento, bem como da difusão da cultura e da garantia da liberdade de expressão (AFONSO, 2009, p. 53; BITTAR, 2019, p. 87).

Oliveira Ascensão (2003 apud SANTOS; JABUS; ASCENSÃO, 2020, p. 46) nos recorda que o direito de autor, assim como qualquer outro, possui limites. Ainda que esteja incluído no rol de direitos fundamentais, não é um direito absoluto e, por essa razão, o direito de exclusividade do autor é delimitado por outros interesses igualmente tutelados (SANTOS; JABUS; ASCENSÃO; 2020, p. 46).

No âmbito internacional, a Convenção de Berna permitiu que seus países signatários delimitassem em suas legislações hipóteses em que o uso das obras intelectuais prescinde de autorização (AFONSO, 2009, p. 54):

Art. 9.2:

Fica reservada às legislações dos países da União a faculdade de permitirem a reprodução das referidas obras, em certos casos especiais, desde que tal reprodução não prejudique a exploração normal da obra nem cause um prejuízo injustificado aos legítimos interesses do autor. (BRASIL, 1975)

De acordo com Santos, Jabus e Ascensão (2020, p. 51), esse dispositivo introduziu a chamada Regra dos Três Passos. Trata-se de uma fórmula que estabelece condições básicas para aplicação da limitação dos direitos autorais segundo a Convenção. Assim, ficou estabelecido que para serem válidas “as limitações (a) devem ser estabelecidas em função de determinados casos especiais,

(b) não podem conflitar com a exploração normal da obra e (c) não podem causar prejuízo injustificado aos legítimos interesses do titular”.

No Brasil, o artigo 46 da LDA estabeleceu um rol taxativo das hipóteses de uso livre (BITTAR, 2019, p. 88):

Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais:

I - a reprodução:

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

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

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 (BRASIL, 1998).

Conforme destaca Bittar (2019, p. 89), foram tratados pela lei casos em que prosperam interesses gerais, e que não buscam fins econômicos.

Além dessas hipóteses, o artigo 47 da LDA também estipulou que não constitui ofensa aos direitos de autor as paráfrases e paródias, desde que não constituam verdadeiras reproduções da obra originária nem lhe implicarem descrédito (AFONSO, 2009, p. 57).

Os autores Braga, Eltz e Giacomelli (2018, p. 21) citam o caso em que o cantor Roberto Carlos pleiteou no judiciário indenização a ser paga pelo comediante Tiririca. Na oportunidade, o comediante utilizou uma das músicas do cantor sem a devida autorização na campanha política de 2014, quando Tiririca concorreu a vaga de deputado federal. A defesa alegou que se tratava de uma paródia, porém o Poder Judiciário entendeu que a destinação era exclusivamente eleitoral, não se destinando ao humor e o entretenimento, razão pela qual não caracterizava paródia.

Por fim, nos termos do artigo 48 da LDA (BRASIL, 1998), “as obras situadas permanentemente em logradouros públicos podem ser representadas livremente, por meio de pinturas, desenhos, fotografias e procedimentos audiovisuais”.

4 VÍDEOS FEITOS POR FÃS E REFLEXOS JURÍDICOS

4.1 A proteção dos direitos autorais na internet

A internet teve seus primeiros indícios no fim da década de 1960, porém foi no início da década de 1990 que a sua difusão se deu em maior ênfase. Como consequência, surgiram novos meios de comunicação e compartilhamento de obras intelectuais (COSTA NETTO, 2018, p. 322).

Conforme disposto no artigo 7º da LDA, são obras intelectuais protegidas pelo direito de autor as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro. Branco (2007, p. 43-46) ressalta que o referido dispositivo destaca a necessidade de a obra ter sido exteriorizada e minimiza a importância do meio em que a obra foi expressa. Tendo em vista este último aspecto – ausência de meio específico pelo qual a obra deva ser exteriorizada -, o autor conclui que as obras disponibilizadas no meio virtual também gozam de proteção legal.

Tendo em vista facilidade da troca de informações no meio digital, tem-se uma falsa sensação por parte dos usuários de que a utilização de obras intelectuais pode ser feita de forma irrestrita. Assim, todos os dias são praticadas diversas condutas contrárias a Lei de Direitos Autorais, seja pelo *download* de uma música, ou pela publicação de um livro em rede social.

Para Bittar (2019, p. 178), embora o ambiente virtual traga novos desafios, a Lei de Direito Autoral encontra respaldo no Marco Civil da Internet e do Código Civil para a soluções de questões, e, eventualmente, com aplicação do Código Penal (crime de violação de direito de autor), combinado com a Lei de Crimes Eletrônicos.

No âmbito internacional, a Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI) celebrou três tratados com vistas a proteção do direito do autor na internet: o Tratado da OMPI sobre Direito de Autor (WCT – World Copyright Treaty) e o Tratado da OMPI sobre Interpretação, Execução e Fonogramas, aprovados em 1996 com entrada em vigência em 2002. O terceiro “Tratado Internet” da OMPI, intitulado Tratado de Beijing sobre Interpretações e Execuções Audiovisuais (BTAP), foi adotado em 26 de junho de 2012. O Brasil, contudo, não é signatário dos dois primeiros diplomas (COSTA NETTO, 2018, p. 323-324).

Conforme nos ensina Costa Netto (2018, p. 335-339), o controle dos usos de obras intelectuais no ambiente virtual pode ser feito diretamente pelo titular do direito, ou indiretamente por titulares derivados (cessionários desses direitos) ou por representantes. Esse controle é realizado por editores (cessionários ou administradores de obras) ou gravadoras (produtores fonográficos e cessionários ou licenciados de direitos conexos de autor). Além disso, o controle pode ser coletivo, isto é, por meio de uma entidade de gestão coletiva. No caso da música, essa tarefa cabe ao Escritório Central de Arrecadação (ECAD).

Branco (2007, p. 175-183), destaca os benefícios da internet e da globalização, que permitiram uma maior democratização do acesso aos bens culturais. Por esta razão, as regras de direitos autorais, principalmente no se refere ao direito de exclusividade do autor, devem ser interpretadas em consonâncias com outros princípios constitucionais, como o da função social da propriedade, do acesso à cultura e o da liberdade de expressão.

4.2 Vídeos feitos por fãs e política de uso do Twitter

Como visto nos capítulos anteriores, qualquer utilização de uma obra depende da autorização de seu autor. No caso dos fonogramas, essa autorização deve ser concedida por todos os detentores de direitos autorais e conexos: o criador da obra musical (ou pelo editor em seu nome), o produtor fonográfico, o intérprete e os músicos executantes. Vimos ainda que essa autorização pode ser formalizada por meio de contratos de licença ou cessão, dentre outros não especificados em lei.

Ocorre que, com o advento da internet, o acesso a fonogramas se dá de maneira fácil e simplificada, permitindo o uso por terceiros sem que haja a devida anuência. Observa-se tal situação em vídeos feitos por fãs na rede social Twitter.

Uma das plataformas de vídeo mais famosas dos últimos anos é o YouTube. Nesse site, eram (e são) publicados vídeos, em sua grande maioria, de longa duração. Conforme as redes sociais foram progredindo, criaram-se plataformas que comportassem vídeos de curta duração. O aplicativo Tik Tok comporta vídeos com um limite de duração de até 3 minutos (TECHTUDO, 2021, n.p.). O aplicativo Instagram criou a ferramenta Reels que permite a publicação de vídeos de até 60 segundos (TECMUNDO, 2021, n.p.). A fim de acompanhar seus concorrentes, o

YouTube implantou a modalidade YouTube Shorts, em que os usuários podem publicar vídeos de até 60 segundos (TECHTUDO, 2021, n.p.).

Diferentemente das redes sociais mencionadas, em que a publicação de vídeos é foco principal da plataforma, o Twitter também comporta a publicação de textos além de imagens e vídeos com duração de 2 minutos e 20 segundos (TWITTER, c. 2021a, n.p.).

Criado em 2006, o Twitter é uma das redes sociais mais influentes do mundo, contando com cerca de 400 milhões de usuários ativos no mundo todo, sendo a oitava rede social mais utilizada no Brasil (RESULTADOS DIGITAIS, 2021, n.p.). Na plataforma os usuários podem compartilhar eventos de suas vidas pessoais, opiniões políticas ou comentar sobre eventos simultaneamente ao seu acontecimento. Neste trabalho, iremos destacar uma comunidade dentro do Twitter denominada Stan Twitter. Gaea Iolanthe Mari R. Bercero e Mark N. Abadiano (2021, p. 1), definem Stan Twitter como uma seção da rede social dedicada às celebridades. Segundo os autores, *stan* é um termo em inglês utilizado para definir um fã obsessivo. Em outras palavras, Stan Twitter é um nicho dentre os usuários da plataforma, em que as pessoas se dedicam a música, celebridades, programas de TV, filmes e mídia social (WIKIPEDIA, 2021, n.p.).

O Twitter divulgou em 23 de agosto de 2021 as *hashtags* mais utilizadas no Brasil e no mundo no período entre janeiro e junho de 2021 (TWITTER, 2021a, n.p.). *Hashtags* são palavras-chave ou uma frase relevante acompanhadas do símbolo “#” para classificar as publicações na rede social (TWITTER, c2021b, n.p.). Na Imagem 1 é possível visualizar as *hashtags* mais usadas no Brasil:

Imagem 1 – Hashtags mais populares no Brasil



Fonte: (TWITTER, 2021b)

As *hashtags* dispostas nos itens 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9 e 10 da imagem estão relacionadas a atividade de fãs na rede social. A *hashtag* do item 2 (#iHeartAwards) está associada a premiação musical promovida pela rede de rádio norte-americana chamada iHeartRadio. A referida premiação conta com categorias abertas ao voto popular, incluindo a categoria de melhores fãs. Para votar, os fãs deveriam fazer publicações no Twitter com a *hashtag* da premiação (#iHeartAwards), acompanhada da *hashtag* referente a categoria de melhores fãs (#BestFanArmy – item 3), mais a *hashtag* com o nome dos fãs do artista concorrente. Assim, no item 4 temos a *hashtag* #Louies, que representa os fãs do cantor britânico Louis Tomlinson, e no item 9 a *hashtag* #BTSArmy, que corresponde aos fãs do grupo sul-coreano BTS.

Além dessa categoria, o prêmio de melhor videoclipe também estava aberto a voto popular. Para votar, os fãs deveriam usar a *hashtag* com o nome da categoria, qual seja #BestMusicVideo (item 10) acompanhada da *hashtag* com o nome de uma das músicas que concorrentes. No item 8, a *hashtag* #Dynamite corresponde ao videoclipe do grupo sul-coreano BTS, que estava concorrendo na referida categoria.

Por fim, no item 5 temos a *hashtag* #KCA, a qual representa a sigla de Kids' Choice Awards, uma premiação de cinema, televisão e música (WIKIPEDIA, 2021), que também conta com voto popular por meio de *hashtags* publicadas na rede social, e no item 7 a *hashtag* #BTS se refere ao grupo já mencionado.

Imagem 2 – Hashtags mais populares no mundo



Fonte: (TWITTER, 2021c)

Na Imagem 2, que apresenta as *hashtags* mais utilizadas no mundo, as *hashtags* de premiações se repetem nos itens 1, 4, 8. Os itens 2 e 6 se referem ao

grupo masculino BTS, sendo que o item 6 é a denominação do grupo em coreano. No item 10, a *hashtag* #EXO representa o grupo sino-coreano Exo.

Desse modo, é possível constatar como a atividade de fãs no Twitter é intensa, havendo grande engajamento quando o assunto é premiação.

Além de usar a rede social para votações, outras atividades bastante desenvolvidas pelo Stan Twitter é a elaboração e publicação de fã-vídeos. Esse conteúdo consiste em vídeos dedicados às celebridades, filmes, seriados, ou seja, ao objeto de admiração pelo fã. Os vídeos são compostos por imagens daquilo que é idolatrado e acompanhado de música. A música inserida pode ser do artista homenageado ou não.

Um estudo elaborado por Gaea Iolathe Mari R. Bercero e Mark N. Abadiano (2020, p. 9559-9561) revelou que membros do Stan Twitter criam conteúdo na plataforma para gratificação pessoal, para interagir com outras pessoas da comunidade e para promover ações altruístas na rede social.

Entretanto, os criadores de fã-vídeos têm visto seus conteúdos serem excluídos do Twitter em razão do uso indevido de músicas, isto é, sem a respectiva autorização. Dentre as Regras do Twitter, as quais os usuários concordam ao criarem uma conta na plataforma, consta: “Direitos autorais e marca registrada: não é permitido violar os direitos de propriedade intelectual de outras pessoas, incluindo direitos autorais e de marca registrada” (TWITTER, c2021c, n.p.).

A plataforma disponibiliza um canal de reclamações relacionadas a direitos autorais. Por este canal o detentor de direitos autorais poderá, pessoalmente ou por meio de um representante, notificar a plataforma que a sua obra está sendo utilizada sem sua autorização. Destaca-se que a rede social baseia sua Política de Direitos Autorais de acordo com o Digital Millennium Copyright Act (Lei dos Direitos Autorais do Milênio Digital), legislação norte-americana sobre direitos autorais (TWITTER, c2021d. n.p.)

Após a análise, se o site entender que houve transgressão de direitos, o material será removido ou terá seu acesso restringido, bem como será enviada uma notificação ao infrator, informando-o sobre a remoção ou a restrição do acesso, incluindo uma cópia integral da reclamação. Se o usuário entender que a medida foi tomada incorretamente, ele poderá enviar uma contranotificação contestando a remoção do conteúdo e solicitando a sua reintegração (TWITTER, c2021d, n.p.)

Além da remoção ou restrição do conteúdo, infratores reincidentes poderão ter suas contas suspensas após receber várias reclamações relacionadas a direitos autorais. Se houver nova publicação de material removido em razão de uma reclamação anterior, o usuário poderá ter sua conta suspensa permanentemente (TWITTER, c2021d, n.p.)

Em relatório disponibilizado pelo Twitter, entre julho e dezembro de 2020 foram registradas 129.880 notificações para remoção de conteúdo na plataforma em razão de violação de direitos autorais. No mesmo período, 684.573 contas foram afetadas, tendo seus conteúdos retidos pela plataforma em resposta a reclamações válidas. Dentre as entidades que enviaram o maior número de solicitações de remoção no mesmo período, destacamos a Federação Internacional da Indústria Fonográfica (com 11.589 notificações de remoção) e a Universal Music Group (com 10.812 notificações de remoção) (TWITTER, c2021e, n.p.).

Observa-se, portanto, que empresas de música e representantes de interesses de detentores de direitos autorais tem realizado trabalho ativo para evitar o uso desautorizado de fonogramas. Consequentemente, fãs que publicam vídeos no Twitter têm tido seu conteúdo excluído pela plataforma. Questiona-se, contudo, a validade dessas remoções.

A criação de vídeos por fãs constitui uma forma de expressão dessa comunidade, que busca por meio de vídeo mostrar sua admiração pelos seus ídolos. A prática mantém a atividade dos fãs, promove interação entre eles e consagra laços. Uma base de fãs fortificada é de extrema importância para o artista, uma vez que são eles os maiores consumidores do seu conteúdo, além de serem responsáveis pela divulgação qualitativa de seu trabalho: um fã apaixonado com certeza irá indicar o conteúdo para, no mínimo, as pessoas mais próximas do seu ciclo social, sem poupar elogios.

Além disso, ocorre uma divulgação da música utilizada no fã-vídeo dentro da plataforma. Isso porque é comum que após criarem os vídeos, os fãs o republiquem diversas vezes, inclusive em publicações fora do Stan Twitter, levando o conteúdo a diversos públicos. Por exemplo, se uma hashtag está entre os temas mais comentados do Twitter, os fãs republicam os vídeos fazendo uso dessa hashtag. Considerando que a hashtag está tendo muitos acessos, várias pessoas podem ver esse conteúdo.

A divulgação de música por meio de vídeos feitos por fãs no Twitter tende a ser proveitosa e benéfica para o artista. Isso porque, uma pesquisa realizada pela equipe da rede social no Brasil aponta que seus usuários são grandes entusiastas da música. Realizada em 2019, a pesquisa apontou que 94% dos usuários disseram que ouvir música é parte da sua rotina semanal, sendo que 77% dos usuários que dizem apaixonados por música entram no Twitter todos os dias (MUNDO DA MÚSICA, 2019, n.p.). Em outra pesquisa realizada pelo Twitter em colaboração com a Kantar Media em 2017, descobriu-se que 90% dos usuários gostam de descobrir coisas novas e que 82% declararam ter mente aberta e ser mais receptivo (TWITTER, 2019, n.p.).

Além do Twitter, a prática também é comum em outras redes sociais, como o Tik Tok e o Instagram. Essas últimas, diferentemente da primeira, disponibilizam uma ferramenta de música, que permite que o usuário adicione ao seu vídeo o áudio disponibilizado pela própria plataforma. Tendo em vista que a rede social já obteve a devida autorização para manter a música em sua base dados, o usuário fica livre para fazer uso do áudio em suas publicações. O Tik Tok e o Instagram chegaram até a firmar acordos com o ECAD para pagar valores referentes a execução pública das músicas em suas redes sociais (UBC, 2020; ECAD, 2021).

4.2.1 Solução jurídica

Como mencionado no item anterior, o Twitter baseia sua política de direitos autorais na legislação norte-americana. Diferentemente da legislação brasileira, que estabelece um rol taxativo das hipóteses que o uso da obra prescinde a autorização do autor, os Estados Unidos um sistema de cláusula aberta. Nesse modelo, chamado de *fair use* (uso justo, em tradução livre), são definidos parâmetros para se avaliar no caso concreto se aquela utilização constitui um uso justo (SANTOS; JABUS; ASCENSÃO; 2020, p. 46).

Os parâmetros do *fair use* estão previsto na Seção 107 do Copyright Act de 1976, que assim determina (SANTOS; JABUS; ASCENSÃO, 2020, p. 52):

§ 107. Limitações aos direitos exclusivos: Uso Justo
Não obstante as disposições das secções 106 e 106A, o uso justo de um trabalho com direitos autorais, incluindo a utilização por reprodução em cópias ou gravações ou por quaisquer outros meios especificados por essa seção, para fins de crítica, comentário, reportagem noticiosa, ensino (incluindo múltiplas cópias para uso em sala de aula), estudo ou pesquisa, não é uma violação de direitos autorais. Para determinar se a utilização de

uma obra em qualquer caso particular é um uso justo, os fatores a serem considerados devem incluir:

- (1) o objetivo e caráter do uso, inclusive se tal uso é de natureza comercial ou educacional sem fins lucrativos;
- (2) a natureza do trabalho com direitos autorais;
- (3) a quantidade e substancialidade da parte usada em relação ao trabalho com direitos autorais como um todo; e
- (4) o efeito do uso sobre o mercado em potencial ou o valor do trabalho com direitos autorais.

O fato de que um trabalho é inédito não deve impedir a constatação de uso justo se for feita essa verificação após a consideração de todos os fatores acima. (WILSON, 2005, p. 68 apud POLICARPO, 2015, p. 75-76)

Em primeiro lugar, deve ser analisado qual o propósito do uso da obra protegida, se visa o enriquecimento cultural do público em geral e o estímulo da criatividade, ou se visa o lucro comercial. O segundo fator diz respeito a natureza da obra, o uso de obras mais fáticas tem mais chances de ser considerado justo do que o uso de obras mais imaginativas. O terceiro fator analisa a porcentagem da obra original que foi utilizada em um novo trabalho, sendo que quanto menos foi importado, maior são as chances de ser considerada o uso justo da obra. O quarto e último fator avalia os efeitos do uso no valor da obra original (BRANCO, 2007, p. 71; SOUZA, 2019, p. 13; TREVISAN, 2017, p. 46).

O sistema do *fair use* pode ser observado na Política de Direitos Autorais do Twitter (c2021):

O Twitter responde a denúncias de violação de direitos autorais, como alegações referentes ao uso não autorizado de uma imagem protegida por direitos autorais, como foto de perfil ou capa ou de uma imagem ou vídeo protegido por direitos autorais carregadas por meio dos nossos serviços de hospedagem de mídia ou, ainda, Tweets que contêm links para materiais supostamente infratores. **Nem todos os usos não autorizados de materiais protegidos por direitos autorais são violações** (grifo nosso).

A própria plataforma instituiu uma Política de Uso Justo (TWITTER, c2021f, n.p.), a qual estabelece que alguns usos de materiais protegidos por direitos autorais podem não exigir a autorização do titular dos direitos. O site ainda divulga os parâmetros empregados para considerar uma utilização como justa.

Assim, tendo em vista que os conflitos relacionados a direitos autorais no Twitter são delineados pela legislação norte-americana, o *fair use* se apresenta como uma solução a favor dos fãs que postam edições de vídeos na plataforma. Passaremos a análise de como os fã-vídeos atendem requisitos do *fair use*:

a) a finalidade e o caráter do uso – a finalidade do uso é meramente para o entretenimento dos fãs, que além estimular a criatividade dos seus criadores, constitui uma forma de expressão da comunidade. Não possui caráter não comercial;

b) a natureza da obra protegida – a obra utilizada é a música, que consiste em um valor cultural altamente presente na vida das pessoas, além de representar um meio de expressão social, de identidade e de sentimentos;

c) a quantidade e a substancialidade da parte usada em relação à obra protegida como um todo – como mencionado anteriormente, o Twitter somente comporta vídeo de até 2 minutos e 20 segundos, o que muitas vezes não compreende o tempo total de uma canção. Ainda assim, fã-vídeos tendem a ter curta duração, não atingindo nem sequer o tempo máximo disponível no site.

d) o efeito do uso sobre o mercado – o uso da música em nada afeta a exploração econômica do fonograma. Inicialmente destaca-se que o Twitter não é uma plataforma de streaming, portanto os usuários não buscam a rede social para consumir música. Acrescenta-se o fato de os vídeos possuírem curta duração, o que impossibilita o consumo da música. Em verdade, os fã-vídeos funcionam como meio de publicidade da música contida nele, tendo em vista a grande interação que existe dentro da comunidade – e as vezes, até fora desse nicho. Assim, alguém que viu um fã-vídeo pode se interessar pela trilha sonora e procurar ouvi-la nas plataformas destinadas a distribuição de música. Por fim, ressalta-se que os fãs não auferem nenhum lucro com a publicação do conteúdo na rede social.

Uma vez atendido os requisitos do *fair use*, os fãs que receberem notificação do Twitter podem se valer da contranotificação, requerendo a manutenção do conteúdo na rede social com fundamento no *fair use*. Destaca-se, porém, que o processo da contranotificação importa em consequências legais, tais como a concordância com a jurisdição de um tribunal federal dos EUA e com a divulgação de pessoais para o denunciante (TWITTER, c2021d, n.p.)

Ainda que o Twitter se pautar na legislação dos Estados Unidos no tocante aos direitos autorais, nada impede que um titular de direitos entre com uma demanda nos tribunais brasileiros solicitando a remoção de um conteúdo. Nessa hipótese, caso haja a solicitação de remoção de um fã-vídeo, o seu criador pode alegar em sua defesa o art. 46, inciso VIII que assim dispõe:

Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais:
(...)

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 (BRASIL, 1998).

Assim, um autor, na criação da sua obra, pode valer-se de outra preexistente, desde que a reprodução seja de pequenos trechos (podendo ser integral quando se tratar de artes plásticas). Além disso, reprodução em si não pode ser o objetivo principal da obra nova, não pode prejudicar a exploração normal da obra reproduzida, nem causar um prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores (COSTA NETTO, 2018, p. 294).

Diferentemente dos demais casos elencados no mesmo artigo, este inciso estipulou uma espécie de cláusula aberta de limitação ao direito de autor. Porém, o caráter abstrato das condições estipuladas trouxe diversos problemas de ordem prática. A expressão “pequenos trechos”, por exemplo, traz diversas discussões jurisprudenciais e doutrinárias. A LDA limitou-se a permitir a reprodução de “pequenos trechos”, porém não estabeleceu parâmetros objetivos para auferir quanto de uma obra corresponde a um pequeno trecho (BRANCO; PARANAGUÁ, 2009, n.p.).

No nosso entendimento, os vídeos feitos e publicados por fãs na rede social Twitter se adequa a exceção prevista na legislação brasileira. Os fã-vídeos são compostos por reprodução de pequenos trechos de músicas e o seu objetivo é compor uma nova obra audiovisual. Como já demonstrado, esse conteúdo não prejudica a exploração econômica da música original, não acarretando prejuízo injustificado aos interesses dos autores.

Além das respostas jurídicas acima apresentadas, sugerimos outra solução para o problema apresentado. Como mencionado no início desse capítulo, o controle do uso de obras intelectuais na internet pode se dar diretamente pelo autor, por meio de seus representantes ou por entidades de gestão coletivas. Acreditamos que as editoras e as associações de música, bem como o ECAD, deveriam se movimentar no sentido de estabelecer junto ao Twitter um acordo de pagamento de direitos autorais referente a execução pública de música, assim como outras redes sociais vêm fazendo, conforme demonstrado. Desse modo, os autores e os titulares de direitos conexos serão devidamente remunerados pelo seu trabalho, enquanto os fãs têm resguardado o seu direito de liberdade de expressão.

A gestão coletiva tem exercido papel importante na luta dos interesses dos autores e titulares de direitos conexos. Em 2017, o ECAD teve seu Recurso Especial provido, no qual figurava como recorrida a empresa Oi Móvel S.A., consagrando no Superior Tribunal de Justiça a tese de que o *streaming* de música na internet constitui execução pública (COSTA NETTO, 2018, p. 354). Propõe-se, portanto, que as entidades envolvidas na gestão coletiva de direitos autorais continuem esse trabalho, garantindo a concretização dos direitos autorais.

A Korea Music Copyright Association – KOMCA (Associação de Direitos Autorais de Músicas da Coreia) em 22 de julho de 2021, através do seu perfil no Instagram, protestou pela falta de pagamento a título de direitos autorais pelo Twitter. Trata-se do órgão responsável pela arrecadação de direitos autorais de execução pública da Coreia do Sul, assim como o ECAD no Brasil (HIGHWAY STAR, 2021, n.p.).

Segundo a publicação, músicas coreanas têm sido utilizadas na rede social em publicações de vídeo e em transmissões, sem nenhum pagamento de taxa de direito autoral pela plataforma. A KOMCA mencionou que outras grandes sociais, como Tik Tok, Facebook e Instagram já possuem acordo para pagamento dos direitos autorais, permitindo que seus usuários utilizem legalmente as músicas (ALLKPOP, 2021, n.p.; HIGHWAY STAR, 2021, n.p.; NAVER, 2021, n.p.).

Para a associação coreana, a resposta tomada pelo Twitter é muito passiva, consistente apenas na remoção do conteúdo após reclamação de violação de direitos autorais. Afirma ainda que a rede social está obtendo muitos lucros com o K-Pop (música pop coreana), contudo, não há compensação para os criadores de música. A KOMCA assegurou que continuará lutando na defesa dos interesses dos músicos e artistas coreanos (ALLKPOP, 2021, n.p.; HIGHWAY STAR, 2021, n.p.; NAVER, 2021, n.p.).

4.3 Entrevista com especialistas

Tendo em vista a novidade do assunto, e a conseqüente ausência de bibliografia sobre o assunto, buscou-se ouvir, no presente trabalho, a opinião de profissionais que atuam no mercado da música e dos direitos autorais.

O primeiro entrevistado foi o advogado, Renato Dolabella. Com atuação no mercado da música há mais de 15 anos, Renato possui mestrado e doutorado em Propriedade Intelectual, inclusive lecionando a matéria no meio universitário.

Após uma breve introdução sobre o presente trabalho, o primeiro questionamento foi sobre a importância para um artista em ter sua música veiculada no Twitter, considerando que a rede social possui cerca de 400 milhões de usuários ativos no mundo todo, sendo a oitava rede social mais utilizada no Brasil. O advogado respondeu que, a utilização de música de artistas já consolidados por seus fãs mantém produtiva a atividade desse grupo de pessoas. Para artistas iniciantes, Renato apontou que a veiculação de música na rede social pode ser algo vantajoso ou neutro. Destaca ainda a facilidade das redes sociais em divulgar um artista, citando a história da banda britânica Arctic Monkeys que ficou popular através do YouTube.

Em sequência, foi perguntado se o entrevistado entendia que a vinculação de músicas em vídeos publicados na rede social em comento poderia ser benéfica ou prejudicial ao artista. O advogado, ao responder, destacou que os efeitos podem variar de acordo com o caso concreto. Para artistas desconhecidos, em que os vídeos se tornam populares na rede social, pode haver um impacto positivo. Porém, para artistas já conhecidos e que possuem uma arrecadação consolidada por execução pública, o uso desautorizado e sem a devida remuneração pode acarretar prejuízo. Renato enfatizou a possibilidade de um prejuízo extrapatrimonial, qual seja, a vinculação da música a situações que prejudiquem a imagem do artista, violando assim seus direitos morais.

Perguntou-se também ao entrevistado se ele concordava com a remoção desses vídeos da plataforma. Dolabella respondeu que existe uma questão que é comum às redes sociais: o direito à liberdade de expressão e o direito de acesso a bens culturais constitucionalmente previstos, o quais conflitam com o direito de exclusividade do autor. O professor explica que no Brasil, a legislação autoral não está apta a solucionar esse conflito, especialmente no que se refere discussões no meio virtual, tendo em vista a antiguidade da lei, sendo que à época da sua edição não existiam os meios de comunicação que se tem hoje em dia. Em continuidade, disse que juridicamente, o titular tem o direito de remover esse conteúdo das redes sociais, principalmente porque o Twitter não tem um acordo de arrecadação por execução pública. Renato critica a lei por não estabelecer uma ferramenta que permita o equilíbrio entre essas questões, de modo que a liberdade de expressão e acesso ao bem cultural retem protegidos, como também seja garantido o reconhecimento econômico da pessoa responsável pela criação.

Em seguida, foi feita uma explicação acerca das Políticas de Direitos Autorais do Twitter, bem como a adoção do sistema do *fair use* pela plataforma. Após a indicação dos parâmetros do *fair use*, questionou-se se o entrevistado entendia que os vídeos publicados por fãs na rede social constituem hipótese de uso justo. Em resposta, Renato disse que a princípio sim, pois, por se tratar de vídeos curtos, não havendo prejuízo econômico.

Por fim, foi perguntado se o entrevistado entendia que os mesmos vídeos se encaixavam na hipótese de exceção prevista no art. 46, inciso VIII, da Lei de Direitos Autorais. Para Renato, em tese, sim, há correspondência entre o caso apresentado e a lei brasileira. Porém, destacou que a jurisprudência brasileira, historicamente, tende a proteger o interesse particular do autor.

Ao finalizar a entrevista, Dolabella destacou as dificuldades de aplicação da legislação brasileira, tendo em vista conceitos indeterminados como “pequenos trechos”.

A segunda entrevistada foi Elisa Eisenlohr, gestora de direitos autorais há 20 anos. Atuou em editoras de música e em duas associações de gestão coletiva. Atualmente está atuando na editora de música Warner Chappell como gerente administrativa.

A entrevista se deu nos mesmos moldes da primeira, inclusive com a repetição das perguntas. Com relação a primeira pergunta, Elisa respondeu que a vinculação de música em vídeos publicados no Twitter tem um impacto positivo se utilizada em respeito aos direitos morais do autor. Por esse meio a música é exposta ao público, sendo essa a finalidade do artista. O impacto econômico, por outro lado, é muito baixo, tendo em vista que a rede social não é direcionada a música, sendo apenas um fator secundário. Dessa forma, a arrecadação de direitos autorais vindo da plataforma, é muito pequena.

Sobre os benefícios ou prejuízos dessa vinculação, Elisa respondeu que em respeito aos direitos morais, cabe ao artista decidir se uso está sendo prejudicial ou não. Na sua opinião, na maioria das vezes é um evento benéfico, mas existem exceções.

Quando questionada se concordava com a remoção dos vídeos, Elisa respondeu que cada caso deve ser avaliado particularmente.

A entrevistada disse não entender que os vídeos postados no Twitter se encaixem na hipótese de exceção do *fair use*. Na sua concepção, o conteúdo gerado

na plataforma atrai os usuários, e conseqüentemente gera lucros para a rede social. Dessa forma, o autor deve ser remunerado pelo seu trabalho que está sendo utilizado.

No tocante à exceção do artigo 46, inciso VIII da LDA, Elisa também entendeu que os referidos vídeos não se amoldam ao caso. Para ela, se uma música agrega valor a um conteúdo, e por isso ele recebe muitos compartilhamentos na rede social, o autor deve ser remunerado por isso. A entrevistada destaca o fim econômico dos direitos autorais, ou seja, a remuneração do autor pela criação de uma obra intelectual. É graças a esse viés que artistas podem fazer da música o seu ofício. A falta de remuneração adequada acarreta o desestímulo da produção de música.

5 CONCLUSÃO

Diante de todo o exposto, conclui-se que o direito autoral brasileiro se filia ao sistema francês de proteção de direitos autorais. Nesse modelo, são garantidos direitos de aspecto moral e patrimonial ao autor da obra. Os direitos morais garantem ao autor o reconhecimento pelo seu trabalho, a integridade da obra, bem como o direito de divulgá-la ou retirá-la de circulação. Os direitos patrimoniais, por outro lado, conferem ao autor a exclusividade de utilizar a obra. Em razão dessa prerrogativa, o autor pode negociar o fruto do seu trabalho e, assim, ser remunerado por suas criações. Portanto, os direitos patrimoniais estão relacionados à exploração econômica da obra.

O direito de exclusividade, contudo, não é um direito absoluto. Em algumas situações a Lei de Direitos Autorais limita a incidência de suas normas, permitindo o uso livre de obras intelectuais, sem que isso incorra em violação de direitos. Isso ocorre porque o ordenamento jurídico garante outros direitos fundamentais, tais como o acesso à informação, à cultura e a liberdade de expressão. Assim, deve haver um equilíbrio entre os interesses público e privado.

Esse trabalho se dedicou ao estudo especialmente da música, ou nos termos da lei, do fonograma. Para a melhor compreensão do tema, é importante salientar que estão em jogo os direitos do compositor (detentor de direito autoral), bem como dos músicos acompanhantes, dos intérpretes e das gravadoras (detentores de direitos conexos).

Além dos titulares de direitos, outros agentes atuam no mercado negocial da música. As editoras, por meio do contrato de edição firmado com o autor (o compositor, no caso da música), se obriga a divulgar e publicar a obra, potencializando a sua exploração econômica. As associações de gestão coletiva são a reunião de titulares de direitos autorais (de autor e conexos) para exercício e defesa de seus direitos. O ECAD, por fim, é o ente responsável pela arrecadação dos direitos de execução pública da música no território nacional, com posterior distribuição aos interessados.

Com base nesse modelo jurídico, buscou-se estudar se a utilização desautorizada de música em vídeos publicados por fãs na rede social Twitter constitui ou não hipótese de violação aos direitos autorais.

Identificou-se que o Twitter, por se tratar de uma rede social norte-americana, adota a legislação desse país para a confecção de suas Políticas de Direitos Autorais.

Conseqüentemente, a rede social adota o instituto do fair use. Na legislação dos Estados Unidos, o fair use é uma hipótese de exceção ao direito autoral, permitindo o uso livre da obra intelectual. Para aferir se o uso de uma obra é justo ou não, são utilizados os seguintes parâmetros: a) a finalidade e o caráter do uso; b) a natureza da obra protegida; c) a quantidade usada da obra; d) o impacto econômico na obra utilizada.

Entendemos que a música utilizada em vídeos feitos por fãs e publicados no Twitter enquadra-se na hipótese do fair use: a) o uso da música nesses vídeos constitui uma forma de expressão da comunidade de fãs, como também promove a interação entre essas pessoas; b) a obra utilizada é a música, um fator cultural altamente presente no meio social, também utilizada como forma de expressão e identidade; c) é utilizado uma pequena parte da música, não alcançado, na maioria das vezes, um minuto; d) o impacto econômico na exploração da música é mínimo, tendo em vista que os vídeos não são destinados ao consumo da música em si. Entendemos ainda que o reflexo financeiro pode ser positivo, já que a comunicação da música por meio dos vídeos é uma maneira de publicidade.

Portanto, no âmbito administrativo, havendo exclusão dos vídeos pelo Twitter, em virtude de reclamação por violação a direito autoral, entende-se que o usuário pode invocar o instituto do *fair use*, baseado na própria Política de Direitos Autorais da rede social.

A atuação da rede social no Brasil, inclusive com instalação de sede no território nacional, a subordina a aplicação das leis brasileiras e à nossa jurisdição. Nesse sentido, entende-se que é aplicável ao caso a hipótese de exceção ao direito autoral previsto no artigo 46, inciso VIII, da Lei de Direitos Autorais. Semelhante ao *fair use*, esse dispositivo determina que não constitui ofensa aos direitos autorais a reprodução de pequenos trechos de obras preexistentes em novas obras, desde que a reprodução em si não seja seu objetivo principal, nem cause prejuízo injustificado aos interesses dos autores. Nos termos da argumentação já apresentada, os vídeos postados por fãs utilizam um pequeno trecho da música, a sua finalidade não é reprodução da obra original, como também não causa prejuízo econômico aos titulares de direitos autorais do fonograma.

Contudo, observou-se que o tema é controverso na prática. Dentre os entrevistados houve divergência de opiniões. Para Renato Dolabella, a música utilizada nos vídeos caracteriza hipótese de exceção, tanto do *fair use*, quanto na perspectiva da legislação brasileira, desde que respeitados os direitos morais do autor. O advogado, contudo, destacou que a jurisprudência brasileira tende a resguardar os interesses do autor. Elisa Eisenlohr, por outro lado, entendeu que o uso da música nesses casos não caracteriza hipótese de exceção, devendo haver a autorização e a remuneração do artista. A entrevistada apontou uma importante observação: o conteúdo postado atrai e mantém o público na rede social, portanto, o Twitter auferir lucros em razão dos vídeos que são postados, já que existe uma grande quantidade de fãs engajados nessa atividade.

Conclusivamente, a melhor solução para o uso de música na rede social em comento está a cargo das entidades que representam os interesses dos titulares de direitos autorais: as editoras, as associações de gestão coletiva e o ECAD. Propõe-se uma atuação desses entes no sentido de celebrar junto ao Twitter um acordo de arrecadação de direitos autorais por execução pública, assim como outras redes sociais vêm fazendo. Desse modo, não só os vídeos publicados por fãs, como todos os outros que forem postados na plataforma, produzirão receita àqueles que efetivamente trabalharam e se esforçaram para a produção daquela obra. Além disso, ficam resguardados os direitos de liberdade de expressão e acesso à cultura dos usuários.

REFERÊNCIAS

AFONSO, Otávio. **Direito Autoral**: conceitos essenciais. 1 ed. Barueri, SP: Manole, 2009. Disponível em: <https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788520442791/>. Acesso em: 20 ago. 2021.

ALL KPOP. **Korea Music Copyright Association (KOMCA) calls out Twitter for not paying copyright fees for the use of K-Pop songs**, 22 jul. 2021. Disponível em: <https://www.allkpop.com/article/2021/07/korea-music-copyright-association-komca-calls-out-twitter-for-not-paying-copyright-fees-for-the-use-of-k-pop-songs>. Acesso em: 15 out. 2021.

BERCERO, Gaea Iolanthe Mari R.; ABADIANO, Mark N. Fandom Dynamics on Stan Twitter: A Grounded Theory. **Psychology and Education Journal**, v. 58, n. 2, p. 9549-9562, fev./2021. Disponível em: <http://psychologyandeducation.net/pae/index.php/pae/article/view/3728/3309>. Acesso em: 15 set. 2021.

BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de autor**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2019. ISBN 9788530986001. Disponível em: <https://integrada.minhabiblioteca.com.br/books/9788530986001>. Acesso em: 13 set. 2021.

BRAGA, Cristiano Prestes; ELTZ, Magnum Koury de Figueredo; GIACOMELLI, Cinthia Louzada. **Direito autoral**. Porto Alegre, RS: SAGAH, 2018. Disponível em: <https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788595023383/>. Acesso em: 20 ago. 2021.

BRANCO, Sérgio; PARANAGUÁ, Pedro;. **Direitos Autorais**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. ISBN: 9788522507436.

BRANCO, Sérgio. **Direitos autorais na Internet e o uso de obras alheias**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2007. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10438/2832>. Acesso em: 22 set. 2021.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm. Acesso em: 13 out. 2020.

BRASIL. **Decreto nº 75.699, de 6 de maio de 1975**. Promulga a Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas, de 9 de setembro de 1886, revista em Paris, a 24 de julho de 1971. Brasília, DF: Presidência da República, 1975. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/d75699.htm. Acesso em: 04 set. 2021.

BRASIL. **Lei nº 9.610 de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência

da República, 1998. Disponível em:
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm. Acesso em: 19 set. 2021.

BRASIL. **Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002**. Institui o Código Civil. Brasília, DF: Presidência da República, 2002. Disponível em:
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm. Acesso em: 26 ago. 2021.

COSTA NETTO, José Carlos. **Direito autoral no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Saraiva, 2018. ISBN 9788553611089. Disponível em:
<https://integrada.minhabiblioteca.com.br/books/9788553611089>. Acesso em: 21 set. 2021.

ECAD. **TikTok e Ecad anunciam que fecharam contrato para pagamento de direitos autorais**, 28 jul. 2021. Disponível em: <https://www3.ecad.org.br/em-pauta/Paginas/ecad-tiktok-contrato-direitos-autorais.aspx>. Acesso em: 19 set. 2021.

HIGHWAY STAR. **“ECAD coreano” pede que Twitter pague direitos autorais para vídeos com músicas de K-Pop**, 23 jul. 2021. Disponível em:
<https://www.hwstar.com.br/news/highwayblog/ecad-coreano-pede-que-twitter-pague-direitos-autorais-para-videos-com-musicas-de-k-pop/>. Acesso em: 15 out. 2021.

MUNDO DA MUSICA. **Análise do Twitter aponta que 38% dos Trending Topics de 2018 no Brasil foram sobre música; entenda a influência da plataforma**, 27 maio 2019. Disponível em:
<https://www.mundodamusicamm.com.br/index.php/digital/item/285-analise-do-twitter-aponta-que-38-dos-trending-topics-de-2018-no-brasil-foram-sobre-musica-entenda-a-influencia-da-plataforma.html>. Acesso em: 19 set. 2021.

MJC MUSIC. **O que é um fonograma e qual a diferença entre obra musical e fonograma?**, [s.d.]. Disponível em: <http://www.mjcmusic.com.br/publicacoes/que-fonograma-qual-diferenca-entre-obra-musical-fonograma>. Acesso em: 24 ago. 2021.

NAVER. **한음저협 “트위터, 음악 저작권 처리 없이 국내 서비스 지속”**, 23 jul. 2021. Disponível em: <https://n.news.naver.com/entertain/now/article/410/0000803103>. Acesso em: 15 out. 2021.

POLICARPO, Nathália Sant’Ana. **Fair Use**. Dissertação (Mestrado em Direito). Fundação Mineira de Educação e Cultura (FUMEC). Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <https://repositorio.fumec.br/xmlui/handle/123456789/721>. Acesso em: 22 set. 2021.

QUEIROZ, Daniel Campello. **Relação entre compositores e editoras musicais: instituições, contratos, cooperação e conflito**. Dissertação (Mestrado em Inovação, Propriedade Intelectual e Desenvolvimento). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <https://silo.tips/download/daniel-campello-queiroz-relaao-entre-compositores-e-editoras-musicais-instituioe>. Acesso em: 20 ago. 2021.

RESULTADOS DIGITAIS. **Ranking: as redes sociais mais usadas no Brasil e no mundo em 2021, com insights e materiais gratuitos**, 24 de ago. de 2021.

Disponível em: <https://resultadosdigitais.com.br/blog/redes-sociais-mais-usadas-no-brasil/>. Acesso em: 15 set. 2021.

SANTOS, Manoel J. Pereira dos; JABUR, Wilson Pinheiro; ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito autoral**. 2 ed. São Paulo: Editora Saraiva, 2020. Disponível em: <https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9786555591521/>. Acesso em: 20 set. 2021.

SANTOS, Sandro Roberto dos. **O direito de autor na obra musical: desequilíbrio do contrato e novos rumos da proteção autoral**. Dissertação (Mestrado em Direito Civil). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/2/2131/tde-04082016-094412/pt-br.php>. Acesso em: 20 ago. 2021.

SOUZA, M.; MARINELI, M.. O FAIR USE NA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA: um estudo sobre a aplicabilidade no direito autoral brasileiro. **Jornada de Iniciação Científica e Mostra de Iniciação Tecnológica - ISSN 2526-4699**, Brasil, dez. 2019. Disponível em: <http://eventoscopq.mackenzie.br/index.php/jornada/xvjornada/paper/view/1429>. Data de acesso: 22 Set. 2021.

TECHTUDO. **Como usar o YouTube Shorts? Saiba como postar vídeos curtos no YouTube**, 19 de jul. 2021. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/dicas-e-tutoriais/2021/07/como-usar-o-youtube-shorts-saiba-como-postar-videos-curtos-no-youtube.ghtml>. Acesso em: 11 set. 2021.

TECHTUDO. **TikTok muda limite e deixa publicar vídeos de até três minutos**, 01 de jul. 2021. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/noticias/2021/07/tiktok-muda-limite-e-deixa-publicar-videos-de-ate-tres-minutos.ghtml>. Acesso em: 11 set. 2021.

TECMUNDO. **Instagram Reels agora aceita vídeos com até 60 segundos**, 28 de jul. 2021. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/redes-sociais/221945-instagram-reels-aceita-videos-60-segundos.htm#:~:text=O%20Instagram%20anunciou%20que%20os,para%20os%20criadores%20da%20plataforma..> Acesso em: 11 set. 2021.

TREVISAN, Mariane Gonçalves. **A influência do direito autoral norte americano no direito brasileiro**. Monografia (Bacharelado em Direito). Centro Universitário “Antônio Eufrásio de Toledo” de Presidente Prudente. Presidente Prudente, 2017. Disponível em: <http://intertemas.toledoprudente.edu.br/index.php/Direito/article/view/6771/6455>. Acesso em: 22 set. 2021.

TWITTER. Blog. **Comemorando o #DiaDaHashtag**, 23 ago. 2021a. Disponível em: https://blog.twitter.com/pt_br/topics/events/2021/comemorando-o--diadahashtag. Acesso em: 19 set. 2021.

TWITTER. Blog. **Comemorando o #DiaDaHashtag**, 23 ago. 2021b. Disponível em: <https://cdn.cms-twdigitalassets.com/content/dam/blog->

twitter/official/pt_br/events/2021/hashtagday/PopBrasil.jpeg.img.fullhd.medium.jpg. Acesso em: 19 set. 2021.

TWITTER. Blog. **Comemorando o #DiaDaHashtag**, 23 ago. 2021c. Disponível em: https://cdn.cms-twdigitalassets.com/content/dam/blog-twitter/official/pt_br/events/2021/hashtagday/PopMundo.jpeg.img.fullhd.medium.jpg. Acesso em: 19 set. 2021.

TWITTER. Central de ajuda. **As Regras do Twitter**, c2021c. Disponível em: <https://help.twitter.com/pt/rules-and-policies/twitter-rules>. Acesso em: 14 set. 2021.

TWITTER. Central de ajuda. **Como compartilhar e assistir a vídeos no Twitter**, c2021a. Disponível em: <https://help.twitter.com/pt/using-twitter/twitter-videos>. Acesso em: 14 set. 2021.

TWITTER. Central de ajuda. **Como usar hashtags para classificar Tweets por palavra-chave**, c2021b. Disponível em: <https://help.twitter.com/pt/using-twitter/how-to-use-hashtags#:~:text=A%20hashtag%2C%20escrita%20com%20o,os%20t%C3%B3picos%20de%20seu%20interesse>. Acesso em: 19 set. 2021.

TWITTER. Marketing. **Conheça um pouco mais sobre as pessoas que fazem a diferença dentro da nossa plataforma**, 17 maio 2019. Disponível em: <https://marketing.twitter.com/pt/insights/a-influente-audiencia-do-twitter>. Acesso em: 19 set. 2021.

TWITTER. Central de ajuda. **Política de Direitos Autorais**, c2021d. Disponível em: <https://help.twitter.com/pt/rules-and-policies/copyright-policy>. Acesso em: 14 set. 2021.

TWITTER. Central de ajuda. **Política de Uso Justo**, c2021f. Disponível em: <https://help.twitter.com/pt/rules-and-policies/fair-use-policy>. Acesso em: 22 set. 2021.

TWITTER. Central de transparência do Twitter. **Notificações de violação de direitos autorais**, c2021e. Disponível em: <https://transparency.twitter.com/pt/reports/copyright-notices.html#2020-jul-dec>. Acesso em: 14 set. 2021.

UBC. **Eu ganho algo se minha música toca no Instagram?**, 25 jun. 2020. Disponível em: <http://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/16022/eu-ganho-algo-se-minha-musica-toca-no-instagram>. Acesso em: 19 set. 2021.

UBC. **Guia do Associado - Dando o Primeiro Passo - União Brasileira de Compositores**, c2021. Disponível em: http://www.ubc.org.br/guiadoassociado/o_que_preciso_saber. Acesso em: 24 ago. 2021.

WIKIPEDIA. **Nickelodeon Kids' Choice Awards**, 22 mar 2021. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Nickelodeon_Kids'_Choice_Awards. Acesso em: 19 set. 2021.

WIKIPEDIA. **Stan Twitter**. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Stan_Twitter, 4 de set. de 2021. Acesso em: 15 set. 2021.