



Centro Universitário de Brasília

Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais – FAJS Curso: Direito

Vinicius Meira Morgado

R.A: 2094862/8

A Música Eletrônica e o Direito Autoral

Brasília – DF 2016

Vinicius Meira Morgado

A Música Eletrônica e o Direito Autoral

Monografia apresentada como requisito para
conclusão do curso de Direito do UniCeub -
Centro Universitário de Brasília.

Professor orientador: Paulo Santarém

Brasília – DF 2016

RESUMO

O escopo deste trabalho é fazer uma análise da atuação do ECAD na área musical, principalmente em relação à arrecadação e distribuição do direito autoral na música eletrônica. Aspectos da música eletrônica são apresentados, tais como: produção, execução, reprodução, diferenciação de edição e *remix*; e uma análise minuciosa de tópicos como o domínio público, definição de produtor fonográfico, além de conceitos teóricos como a proteção da obra original e composição musical. Ao final, discute-se a necessidade de se corrigir os inúmeros equívocos cometidos pelo ECAD, expondo fatos e relatos da Comissão Parlamentar de Inquérito, no Senado Federal, realizada em 2011.

Palavras chaves: Direito Autoral. Música. Música Eletrônica. ECAD.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
1 DIREITO AUTORAL.....	7
1.1 <i>Propriedade Intelectual</i>	7
1.2 <i>Proteção ao Direito do Autor</i>	9
1.3 <i>Sujeitos de Direitos Conexos no Direito Autoral</i>	10
1.4 <i>Proteção da obra original</i>	11
1.5 <i>Limitações legais ao direito do autor</i>	12
1.6 <i>O domínio público</i>	13
1.7 <i>Autorização e execução pública e uma obra musical.....</i>	14
2 MÚSICA ELETRÔNICA.....	16
2.1 <i>A música eletrônica e sua origem</i>	16
2.2 <i>O produtor fonográfico</i>	19
2.3 <i>Composição musical</i>	20
2.4 <i>Edição e remix</i>	21
2.5 <i>A produção e autoria da música eletrônica</i>	23
2.6 <i>Execução pública: Dj set versus Live</i>	25
3 ECAD	28
3.1 <i>Conceito e competência do ECAD.....</i>	28
3.2 <i>Registro das obras musicais</i>	29
3.3 <i>Fiscalização e controle do ECAD.....</i>	30
3.4 <i>CPI do ECAD</i>	32
3.5 <i>Créditos Retidos.....</i>	33
3.6 <i>Amostragem.....</i>	35
3.7 <i>Publicidade.....</i>	40
3.8 <i>Conclusão da CPI</i>	41
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	43
REFERÊNCIAS.....	45

INTRODUÇÃO

Este trabalho terá como finalidade fazer uma análise crítica do ECAD na área musical, em especial na música eletrônica, e apresentar as ilicitudes cometidas pelo órgão arrecadador em diferentes contextos como, por exemplo, transparência, arrecadação e distribuição. A ideia do trabalho em questão decorre de uma percepção própria a partir da experiência pessoal do autor como produtor musical e DJ visto que durante sua jornada no mundo da música eletrônica foi constatado por observação e experiência de causa muitas situações alheias do que dispõe a Lei de Direito Autoral.

No primeiro capítulo serão abordados conceitos mais teóricos como propriedade intelectual, proteção do Direito do Autor, suas limitações, aspectos de sua publicidade e registro e, além disso, proteção da obra original e domínio público. Autores como Nehemias Gueiros Jr. E Eliane Abrão serão citados para esclarecer acerca de tais conceitos. No que concerne ao domínio público, será apresentado junto ao conceito de James Bolye o entendimento do Manifesto do Domínio para então ser explicitada uma conclusão que reunirá o ponto de vista dos autores em questão.

Já no segundo capítulo, a música eletrônica será conceituada, começando pela sua origem, para, em seguida, particularizar as suas especificidades e apresentar seus principais conceitos, quais sejam: composição musical, edição e remix, produção e autoria, execução e autorização. Além disso, explicará também o que venha a ser o produtor fonográfico e qual o papel que ele exerce no cenário musical.

Para que haja um entendimento mais amplo a respeito do tema, aspectos da música eletrônica serão debatidos, entre eles: técnicas de *sampling* e *remixing*, diferenciação entre conceitos como transformação e modificação, síntese sonora por padrão MIDI (Musical Instrument Digital Interface) além de uma abordagem sobre *Dj set* e *Live Djing*.

Além das considerações mencionadas durante o trabalho, no capítulo três será explicado o conceito e a competência do ECAD, além de abordar seu surgimento e atuação como órgão fiscalizador e distribuidor. Uma análise crítica de sua frágil estrutural organizacional e arrecadadora será detalhadamente abordada

apresentando, para fins de enriquecimento intelectual, gráficos, modelos e uma matéria do jornal digital Globo.com que esclarecem a respeito de temas como amostragem, distribuição e arrecadação.

Será apresentada a definição de Comissão Parlamentar de Inquérito, além de apresentar investigações realizadas pela CPI do ECAD no Senado Federal, em que serão abordadas opiniões de músicos e especialistas no assunto, que, por sua vez, irão retratar o mau uso do atual sistema de amostragem brasileiro. Será feita uma análise minuciosa de alguns tópicos pertinentes ao ECAD, como irregularidades no que concerne aos créditos retidos, bem como a falta de transparência e de publicidade na prestação de contas pelo ECAD aos autores e consumidores.

Por fim, mas não menos importante, será realizada uma análise do relatório final da CPI no que diz respeito principalmente a arrecadação e distribuição e assim estabelecer uma conexão no que concerne à música eletrônica.

1 DIREITO AUTORAL

Antes de adentrar ao foco do trabalho – a distribuição e arrecadação de verbas pelo ECAD em relação aos produtores de música eletrônica –, há de se fazer uma análise clara de alguns conceitos relacionados à Propriedade Intelectual, proteção do Direito do Autor, suas limitações, aspectos de sua publicidade e registro e, além disso, tratar da proteção da obra original e domínio público.

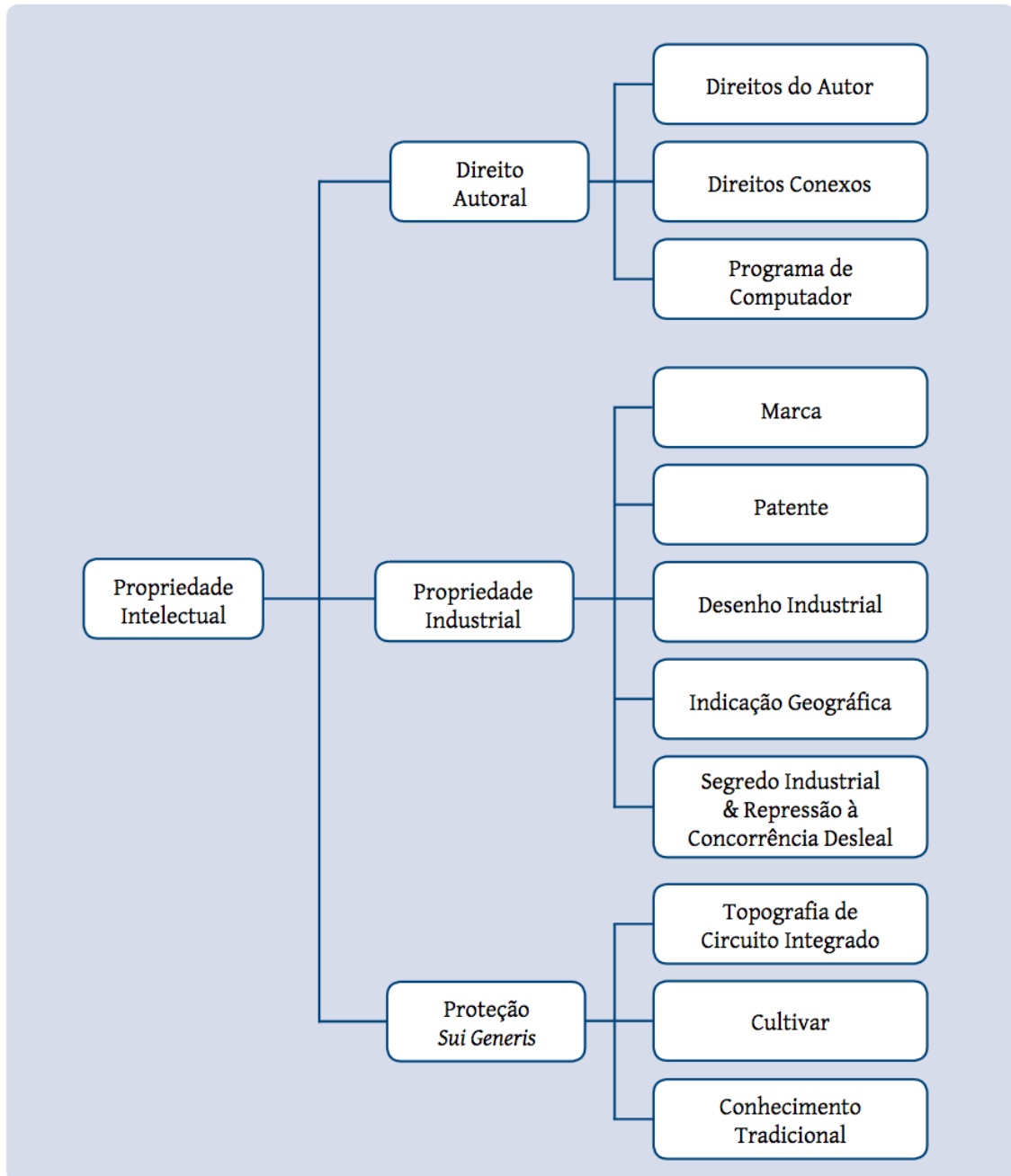
1.1 Propriedade Intelectual

Podemos conceituar a Propriedade Intelectual como forma de proteção as criações intelectuais, ou seja, ela protege todos os direitos inerentes à atividade intelectual, tanto no domínio industrial, quanto no científico, literário e artístico.¹ A Propriedade Intelectual faculta aos seus titulares direitos econômicos os quais ditam a forma de comercialização, circulação, utilização e produção dos bens intelectuais ou dos produtos e serviços que incorporam suas criações.²

A figura a seguir estabelece a sistemática legal de proteção da propriedade intelectual no Brasil:

¹ OMPI *apud* JUNGSMANN; BONETTI, 2010, p. 21.

² Disponível em: <<https://www.bn.br/servicos/direitos-autorais/perguntas-frequentes>>



Fonte: CNI

Figura 1

Como explicitado na figura, a Propriedade Intelectual pode ser dividida em três categorias: Propriedade Industrial (patentes, desenhos e modelos industriais, marcas, nomes e designações empresarias, indicações geográficas, proteção contra a concorrência desleal); Direito Autoral e a Proteção *Sui Generis* – Direitos Cultivares (obtenções vegetais ou variedades vegetais).

No entanto, deve-se ter muito cuidado com a afirmação e conceito amplamente propagado de que “a Propriedade Intelectual lida com os direitos de propriedade das coisas intangíveis oriundas das inovações e criações da mente

humana.”³ Chamar direitos sobre o intangível de propriedade é induzir ao erro de uma forma sutil aqueles que, de forma muito ingênua, não dominam o conceito. Por exemplo, pensar no intangível como bens rivais e confundir temas e lei diferentes pela simples generalização.

A respeito dos frutos do intelecto e aos bens rivais, Alexandre Oliva⁴ explica:

“Os frutos do intelecto não são como moedas, são como chamas de velas. Se eu lhe dou uma moeda e você me dá outra, cada um de nós fica com o mesmo número de moedas. Se eu lhe tomo uma moeda, eu fico com mais e você com menos. Isso são bens rivais. Mas se eu me ofereço para acender sua vela usando a chama da minha, passamos a poder iluminar mais, juntos. Se eu lhe dou uma idéia e você me dá outra, cada um de nós passa a ter pelo menos uma idéia a mais. Assim são os frutos do intelecto.”

Acerca da generalização do termo Propriedade Intelectual, Alexandre Oliva prossegue:

“Um dos grandes problemas é o “e/ou”. É comum alguém fazer uma afirmação usando esse termo, tendo em mente somente um desses temas, e o interlocutor presumir que a afirmação seja válida para todos os temas. Por exemplo, “você não pode publicar a propriedade intelectual do outro sem autorização” pode até ser verdade para alguns casos de direito autoral, mas não é verdade para patentes. “Você não pode infringir a propriedade intelectual que desconhece” é verdadeira para direito autoral e para segredo industrial, mas não para patentes nem marcas.”

Como demonstrado acima, afirmações a respeito desse tema devem ser cuidadosamente realizadas visto que são perigosas devido à complexidade do termo e da abrangência do assunto. Talvez a única conclusão a respeito deste assunto seja a de que o intuito da Propriedade Intelectual era o de favorecer a sociedade, porém, tal ideia foi deturpada e distorcida para infelizmente introduzir privilégios impróprios como, por exemplo, indústrias que lucram com a produção intelectual de terceiros que não percebem que são explorados por elas.

1.2 Proteção ao Direito do Autor

A proteção ao direito autoral está garantida no artigo 5º, incisos XXVII, XXVIII, da Constituição Federal de 1988, que confere tutela específica. Prevê que

³ Disponível em: <<https://www.bn.gov.br/pergunta-resposta/que-propriedade-intelectual>>.

⁴ Disponível em: <<http://www.fsfla.org/ikiwiki/blogs/lxo/pub/PIFAQ.pt.html>>.

aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras; além disso, protege as participações individuais em obras coletivas e a reprodução de imagens e áudios. Também essa proteção está contida no artigo 17 da Lei nº 9.610/98 – Lei de Direitos Autorais.

Criação e ideia são aspectos distintos para o Direito Autoral, que, por sua vez, abrange a proteção de direitos morais e patrimoniais do artista. Sobre o tema Nehemias Gueiros Jr.⁵ aduz que:

“Temos então que os direitos imateriais lidam única e tão-somente com as obras intelectuais classificadas como *criações do espírito humano por qualquer forma exteriorizada*, mas sem matéria em sua definição existencial. (...) Ninguém pode “tocar” fisicamente uma música, apenas ouvi-la; ou um livro, uma pintura, uma escultura, apenas suas exteriorizações físicas, materiais, através do suporte. A obra está unicamente enraizada na mente de seu criador, que lhe dá forma através do disco, do quadro, do livro ou da escultura. No Direito Imaterial o que se protege é a criação, não a ideia como muitos pensam – pois a ideia é patrimônio livre da humanidade, impossível de ser cerceada ou reprimida -, mas uma obra completa, com cunho de originalidade, início, meio e fim.”

Portanto, sendo a ideia patrimônio livre da humanidade, não há como lhe dar caráter de exclusividade, cabendo ao Direito Autoral proteger a criação do autor, isto é, a sua obra por inteira.

1.3 Sujeitos de Direitos Conexos no Direito Autoral

Segundo entendimento de Nehemias Gueiros Jr, são considerados sujeitos de direitos conexos os intérpretes, executantes, produtores de registro fonográficos e empresas de radiodifusão em relação a suas atividades desempenhadas e referentes à utilização de obras.⁶

Tais sujeitos assumem uma posição diversa, a de autores de obras conexas. Eles “criam a partir daquelas preexistentes, adquirindo, quando meritoriamente desempenhadas, sua própria individualidade, como obras

⁵ GUEIROS JR., Nehemias. **O Direito Autoral no Show Business**. 3. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005. P. 44 - 45.

² GUEIROS JR., Nehemias. **O direito autoral no show business**. 3 ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 1999, p. 51

interpretadas, através de execuções “ao vivo” ou mediante gravações sonoras”.⁷

A finalidade derradeira desses direitos é a proteção do artista intérprete ou executor da obra, que empresta sua criatividade ao trabalho de outrem. Várias vertentes artísticas, incluindo a música, têm necessidade de uma troca de talentos para sua melhor realização.⁸

Compete ao autor da obra a titularidade de direitos autorais. Contudo, ela pode ser transferida em virtude de contrato, no caso *inter-vivos*, ou pela sucessão, *mortis-causa*. Esse tipo de transmissão só se aplica nos direitos patrimoniais, mas não contribui para o processo criativo.⁹

1.4 Proteção da obra original

Obras protegidas, segundo a lei autoral, são as “criações do espírito expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte”.¹⁰ Os requisitos obrigatórios de proteção de qualquer obra intelectual são a originalidade, a forma de expressão e o ato criativo, que, juntos, convergem na caracterização da obra.¹¹

Encontram-se sob proteção “todas as obras literárias, artísticas e científicas, identificáveis, doutrinariamente, pela esteticidade intrínseca e, legalmente, pela originalidade da forma”.¹² Vale ressaltar, no entanto, a partir do artigo 7º, § 3º, da Lei 9.610/98, que as obras intelectuais não precisam mais cumprir necessidades de caráter científico ou técnico. Todas as obras que tragam um mínimo de criatividade são protegidas pelo Direito Autoral.¹³

Obra originária diferencia-se da derivada¹⁴:

⁷ CHAVES, Antônio. **Direitos Conexos**. São Paulo: Ltr, 1999. P.22.

⁸ CABRAL, Plínio. **A nova lei de Direitos Autorais – Comentários**. 4 ed. São Paulo: Harbra, 2003. p. 115.

⁹ COSTA, op. cit., p. 18.

¹⁰ BRASIL. **Lei N º 9610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências, 1998. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br>>. Acesso em: 20 jul. 2016. Artigo 7º.

¹¹ PIMENTA, Eduardo. **Princípios de Direitos Autorais**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2004. p. 72.

¹² BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de Autor**. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. P. 38.

¹³ BRASIL. **Lei N º 9610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências, 1998. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br>>. Acesso em: 20 jul. 2016, art. 7º, I – XIII.

¹⁴ LOSSO, Marlus Eduardo Faria. **Noções de Direito Autoral e sua regulamentação internacional**.

Por obras originárias entendem-se as que foram originadas diretamente do intelecto humano, sem qualquer vinculação com outra obra. Por outro lado, a derivada possui um vínculo direto de ligação com uma outra obra, e origina-se de qualquer método criativo, e sendo considerada como nova, utiliza-se de transformação, incorporação, complementação, redução ou reunião da obra original referida. Ambas as modalidades são protegidas pela Lei nº 9.610/98.

Surge aqui uma tênue diferença entre transformação e modificação. A transformação impõe à obra primitiva outra obra – a obra original adaptada¹⁵ em um novo modo de expressão. Não deixa de ser uma obra repetitiva, porque segue a preexistente, mas contida também de originalidade ao inovar no modo de se expressar. A transformação não será protegida, ou será considerada ilícita, se a obra derivada infamar a obra original.¹⁶

Já a modificação da obra originária é prerrogativa exclusiva do autor. Ela tem o fulcro de substituir a obra original por uma nova versão, diferente da original, sem ser uma criação. Originárias e derivadas trazem consigo a originalidade como requisito indispensável. Mesmo com toda a influência de obra original, a transformação não pode ser considerada uma cópia.¹⁷

1.5 Limitações legais ao direito do autor

Nos artigos 46 a 48 da Lei de Direito Autoral (LDA) estão descritas as limitações ao direito de autor, que, para cumprir sua função social, estão inseridas na legislação.

Acerca do tema, Eduardo Pires esclarece:

No tocante à discussão a respeito da ligação entre autor, sua obra e o interesse coletivo, há entendimentos que asseveram ser a criação intelectual fruto exclusivo do trabalho individual do autor, e por isso, cabendo a este a titularidade privativa do direito sobre a sua criação, sem sofrer qualquer forma de interferência externa. De outro lado, há os que entendem que o criador da obra intelectual retira da sociedade a inspiração para sua criação e que o trabalho nada seria se não existisse a humanidade, não cabendo, portanto, ao Direito de Autor caráter de direito absoluto.¹⁸

Disponível em: <<http://www.buscalegis.ccj.ufsc.br/revistas/index.php/buscalegis/article/viewFile/27922/27480>>. Acesso em: 31 maio 2016.

¹⁵ “Adaptações, (...) são transformações de uma obra anteriormente publicada, pertencente a um gênero, em uma obra de outro gênero.” Vide: ABRÃO, Eliane Y. **Direitos de autor e direitos conexos**. São Paulo: Editora do Brasil, 2002. p. 118.

¹⁶ ASCENÇÃO, José de Oliveira. **Direito Autoral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Renovar, 1997. p. 177.

¹⁷ COSTA, op. cit., p. 21.

¹⁸ PIRES, Eduardo. **A função social do direito de autor e a cópia privada**. Disponível em: <http://www.conpedi.org/manaus/arquivos/anais/salvador/eduardo_pires.pdf>. Acesso em: 20 jul.

A necessidade de autorização prévia é regra para qualquer forma de utilização da obra.¹⁹

Como exceção à regra somente em caso de obras antigas, de autores falecidos que não tenham deixado sucessores, de autores desconhecidos; obras tradicionais ou étnicas. Ou ainda, não sendo caso de lojas de aparelhos de rádio e televisão, para demonstração à clientela, bem como, se não for execução no recesso familiar ou em estabelecimento de ensino, sem intuito de lucro. Via de regra, incidirá a necessidade da autorização prévia e expressa pela utilização musical e será indispensável a prévia autorização outorgada pelo autor ou por quem o represente, geralmente o órgão arrecadador.²⁰

Proteger a propriedade intelectual é um prêmio aos autores considerando a contribuição de suas criações à sociedade. Daí por que não seria justo ressaltar apenas os interesses da sociedade. Os consumidores de tais produtos seriam também beneficiados por uma segura distribuição das obras intelectuais.²¹

1.6 O domínio público

Conforme explicita o Manifesto do Domínio Público²²: “O domínio público é definido como o substrato cultural livre para ser usado sem restrições, sobre o qual não há proteção autoral. Além das obras que estão formalmente em domínio público, existem várias obras valiosas que indivíduos compartilham voluntariamente (...) um maior acesso à nossa cultura e ao patrimônio cultural são extremamente importantes, e devem ser ativamente apoiados para que a sociedade

2016.

¹⁹ DIAS, Maurício Cozer. **Utilização musical e direito autoral**. 1 ed. Campinas-sp: Bookseller, 2000. p. 37.

²⁰ DIAS, Maurício Cozer. **Utilização musical e direito autoral**. 1 ed. Campinas-sp: Bookseller, 2000. p. 39.

²¹ DESROCHERS, Stéphane. **Music, padlocks and the commons**. Disponível em: <http://www.lex-electronica.org/docs/articles_149.pdf>. Acesso em: 27 ago. 2016. p. 11. *apud* COSTA, Carolina Leivas Ferro. **Direito Autoral e a Música Eletrônica**. 2010. 66 f. Tese (Graduação) - Faculdade de Direito, Uniceub, Brasília, 2010.

²² “O Manifesto do Domínio Público foi desenvolvido pela rede COMMUNIA durante os últimos dois anos. Foi oficialmente publicado no passado dia 25 de Janeiro de 2010. O documento integra um conjunto de princípios gerais e recomendações que protegem o Domínio Público e a sua disseminação de uma forma significativa. Apesar das recomendações poderem ser aplicadas a qualquer enquadramento de direitos de autor são de grande importância para a educação, património cultural e investigação científica. O documento está disponível em várias línguas e integra uma lista de apoiantes (indivíduos e organizações).” Vide: BOAVIDA, Clara. **Manifesto do Domínio Público**. 2010. Disponível em: <<https://blog.rcaap.pt/2010/02/05/manifesto-do-dominio-publico/>>. Acesso em: 20 jul. 2016.

possa colher os benefícios do conhecimento e da cultura compartilhados.”²³

Em um período de mudanças tecnológicas e sociais extremamente rápidas, o domínio público cumpre um papel essencial no fomento à participação cultural e à inovação digital e, portanto, precisa ser ativamente mantido.²⁴

James Boyle assevera que:

“Nossos mercados, nossa democracia, nossa ciência, nossas tradições de livre de expressão e toda nossa arte dependem mais fortemente de um material disponível livremente em Domínio Público do que de obras protegidas por direitos patrimoniais. O Domínio Público não é um resíduo deixado para trás quando todas as coisas boas já foram tomadas pelo direito de propriedade. O Domínio Público é compõe a estrutura que suporta a construção da nossa cultura. Ele é, na verdade, a maior parte da nossa cultura.”²⁵

As obras originárias de domínio público são, em sua maioria, peças de autoria desconhecida, inclusive as de teor folclórico, tendo estas a ressalva da proteção legal em relação a conhecimentos étnicos e tradicionais.²⁶

O uso livre das obras sob domínio público deverá considerar a integridade original da publicação e aludir o devido crédito. Após transcorrido o prazo de proteção legal, estará autorizada a dita autorização, que, conforme a nossa vigente legislação, é de 70 anos, após a morte do autor, ou do último autor, se se tratar de co-autoria indivisível. Tal prazo, contudo, deverá respeitar a lei em vigência à época da obra.²⁷

Quanto à execução pública de obra sob domínio público, o ECAD dispõe que quando fizerem parte do rol musical divulgado pelos gestores do evento, caberá ao escritório calcular o valor das músicas sob o domínio público proporcionalmente ao das músicas sob proteção.

1.7 Autorização e execução pública de uma obra musical

Para executar uma obra musical publicamente exige-se prévia autorização do autor.

²³ Manifesto do Domínio Público. **The Public Domain Manifesto**. Disponível em: <<http://www.publicdomainmanifesto.org/portuguese>>. Acesso em: 10 set. 2016.

²⁴ Manifesto do Domínio Público. **The Public Domain Manifesto**. Disponível em: <<http://www.publicdomainmanifesto.org/portuguese>>. Acesso em: 10 set. 2016.

²⁵ BOYLE, James. **The Public Domain**. A Caravan book, 2008. p. 40.

²⁶ ABRÃO, Eliane Y. **Direitos de autor e direitos conexos**. São Paulo: Editora do Brasil, 2002. p. 140.

²⁷ ABRÃO, idem, p. 141-142.

Sobre o tema diz Nehemias Gueiros Jr²⁸:

A execução pública, que significa qualquer forma de comunicação da obra ao público além da privacidade do lar, está explicitada no art. 68 e seguintes da nova Lei de Direito Autoral, a 9.610, de 10.02.1998, que define os chamados “locais de frequência coletiva” para a utilização de obras intelectuais.

A execução pública de uma obra musical gera para as partes participantes direitos específicos. Pode até mesmo resultar em Direito de Autor de execução pública àqueles que participam da criação da composição musical em todas as suas vertentes. Pode gerar também direitos conexos de execução pública àqueles em situação de intérprete ou de executante da obra musical que está sendo apresentada.²⁹

O procedimento para executar publicamente uma peça musical necessita de um contrato de execução, em que o autor transfere o direito de transmissão de sua obra. Essa concessão se faz através de remuneração ao autor, em geral negociada pela associação que o artista faz parte.³⁰ Tal procedimento dá permissão ao empresário musical de utilizar a obra. E é por meio do ECAD - Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, que os artistas recebem as suas remunerações relativas a direitos autorais.³¹

Vale reafirmar a responsabilidade do produtor do evento de definir de modo expresso a lista das obras a serem executadas, citando, inclusive os nomes dos autores. E, também, informar se elas serão executadas “ao vivo” ou mecanicamente. Tal medida tem por fim esclarecer a situação do evento para o órgão fiscalizador e, assim, tornar mais fácil a autorização e o cálculo dos direitos autorais.³²

²⁸ GUEIROS JR., Nehemias. **O Direito Autoral no Show Business**. 3. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005. p. 54-55.

²⁹ GUEIROS, idem, p. 54-55. *apud* COSTA, Carolina Leivas Ferro. **Direito Autoral e a Música Eletrônica**. 2010. 66 f. Tese (Graduação) - Faculdade de Direito, Uniceub, Brasília, 2010.

³⁰ COSTA, Carolina Leivas Ferro. **Direito Autoral e a Música Eletrônica**. 2010. 66 f. Tese (Graduação) - Faculdade de Direito, Uniceub, Brasília, 2010.

³¹ BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de Autor**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2001. p. 103.

³² COSTA, idem, p. 35.

2 MÚSICA ELETRÔNICA

Este capítulo aborda, primeiramente, a origem da música eletrônica para, em seguida, particularizar as suas especificidades e apresentar seus principais conceitos, quais sejam: composição musical, edição e remix, produção e autoria, execução e autorização.

2.1 A música eletrônica e sua origem

A música eletrônica não deve ser considerada um modismo transitório ou momentâneo, pois alterou de maneira significativa o modo de se produzir música, como ocorreu com o advento da guitarra elétrica e, em seguida, com a utilização de sintetizadores pelas grandes bandas de rock no final da década de 60 e início de 70.³³

Diversos subgêneros desse estilo musical ligam-se de forma direta a selos de gravação em âmbito nacional, regional ou local.³⁴ Tal criatividade trouxe inúmeros ganhos à indústria cultural, surgindo daí novos estilos e gêneros, em que se recriam novos sons nesse ambiente musical.³⁵

Originária da Alemanha, após a Segunda Guerra Mundial e início da década de 50,³⁶ composta por músicos visionários, a música eletrônica, primeiramente, relacionou-se com o rock progressivo, para, em seguida, disseminar-se como um gênero musical próprio, incorporando sub-estilos dançantes como o techno, acid house, trance e o drum 'n' bass, produzidos a partir do auge da disco music no final da década de 70.³⁷

³³ FIELDEN, Jerry. **The influence of Electronic Music in Rock Music, 1967-76; Keith Emerson, Jimi Hendrix, Pink Floyd and others** (em inglês). Disponível em <<http://www.jerryfielden.net/essays/electromusic.htm>>. Acesso em 15 ago. 2016. p. 5.

³⁴ SCHUCKER, Roy. **Vocabulário de música pop**. São Paulo: Hedra, 1999. p. 273. Tradução Carlos Szlak.

³⁵ LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2000. p.139.

³⁶ BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986, p. 76. Tradução: Maria Tereza Resende Costa.

³⁷ SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de música: edição concisa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 634-5.

Na composição da música eletrônica são utilizadas técnicas como, por exemplo, o *sample*³⁸ e a remixagem, utilização de *riffs* de guitarra e outros instrumentos de corda, linhas de baixo e percussão, reproduzidos de obras de outros músicos, re-organizados de composições originais, buscando novos sons.³⁹

Na música eletrônica, diversos aparelhos são utilizados, dentre eles o sequenciador⁴⁰ (auxiliador de composição), o *sampler*⁴¹ (digitalizador do som, programador de *mixagem* e arranjador do som digitalizado) e o *sintetizador* (produtor de sons a partir de códigos digitais).⁴²

Pierre Lévy explica que:

É cada vez mais freqüente que os músicos produzam sua música a partir de amostragem (sampling, em inglês) e da reordenação de sons, algumas vezes trechos inteiros, previamente obtidos no estoque das gravações disponíveis. Essas músicas feitas a partir de amostragens podem, por sua vez, ser também objeto de novas amostragens, mixagens e transformações diversas por parte de outros músicos, e assim por diante. Essa prática é particularmente difundida entre as diferentes correntes da música techno.⁴³

Além disso, os produtores de música eletrônica utilizam outros elementos para compor suas obras, desde trechos de outras obras até a gravação de sons do ambiente e sons da natureza.⁴⁴ Os principais elementos constitutivos da

³⁸ *Sample*: "(ing. lit.: amostra) Em música eletrônica, um trecho pré-gravado que é inscrito eletronicamente em uma música." Vide: DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: 34, 2004, p. 292.

³⁹ PESSERL, Alexandre. **Arte Ilegal? Os Tribunais e a cultura do sample**. Disponível em: <http://www.direitoautoral.ufsc.br/congresso_ii/arquivos/anais_na_integra.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2016. p. 415. *apud* COSTA, Carolina Leivas Ferro. **Direito Autoral e a Música Eletrônica**. 2010. 66 f. Tese (Graduação) - Faculdade de Direito, Uniceub, Brasília, 2010.

⁴⁰ Seqüenciador: "Dispositivo eletrônico para gravação e reprodução de dados em linguagem digital. Em outras palavras, *software* que permite gravar, editar e reproduzir sinais e músicas em linguagem digital." Vide: DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: 34, 2004. p. 299.

⁴¹ *Sampler*: "Dispositivo eletrônico onde é gravado digitalmente o som de um instrumento ou voz. O *sampler* tem capacidade de reprodução de impressionante fidelidade, sem interferências, desvios ou ruídos." Vide: DOURADO, op. cit., p. 292.

⁴² LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2000, p.141.

⁴³ LÉVY, op. cit., p.141.

⁴⁴ ANTUNES, Jorge (Org.). **Uma poética musical brasileira e revolucionária**. Brasília: Sistum Edições Musicais, 2002. p. 118. *apud* COSTA, Carolina Leivas Ferro. **Direito Autoral e a Música Eletrônica**. 2010. 66 f. Tese (Graduação) - Faculdade de Direito, Uniceub, Brasília, 2010.

música eletrônica são o tempo, o silêncio e a repetição.⁴⁵ Eletronicamente, o som pode ser modificado de diversas maneiras, via ajuste de volume, por filtragem (quando se suprimem frequências incomuns), pela adição de vibratos, pelas reverberações (diminuição do som até o seu desaparecimento lento), pelo eco (repetição até desaparecer).⁴⁶ Toda essa gama de alternativas está vinculada à criatividade do músico que vai combiná-los com outros elementos até que se produza uma nova obra musical.⁴⁷

Apesar de a música eletrônica e a eletroacústica utilizarem processos eletrônicos, destaca-se na música eletrônica “a forte marcação do tempo, a constância da batida e a ênfase nos graves, já a música eletroacústica, aparentemente, não prioriza tal marcação, muitas vezes objetivo é um resultado que se distancia disto.”⁴⁸

A música eletrônica pode se constituir tão somente de sons originados eletronicamente, isto é, sons gravados anteriormente, bem como por sons manipulados diante de uma multidão. Mais ainda, pode ser uma combinação de sons, vozes e instrumentos via processos eletrônicos gravados ao vivo.⁴⁹

Tal como explicitado anteriormente, o *sample* é um mecanismo que recorta trechos de música. Ele poderia, portanto, enquadrar-se nas limitações do direito de exclusividade do criador, no caso do autor? Surge, deste modo, um impasse não muito abordado pela doutrina, daí não ser possível esclarecer de modo preciso tal formulação. Tal dificuldade advém da falta de clareza da Lei de Direitos Autorais ao tratar do tema. A Lei nº 9.610, no seu artigo 46, inciso II, estabelece que: “Não constitui ofensa aos direitos autorais: II - a reprodução, em um só exemplar de pequenos trechos, para uso privado do copista, desde que feita

⁴⁵ KRÉINZ, Glória. **A música tecno inspira filósofos**. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/nucleos/filocom/gloria.doc>>. Acesso em: 22 jan. 2016. p. 2. *apud* COSTA, Carolina Leivas Ferro. **Direito Autoral e a Música Eletrônica**. 2010. 66 f. Tese (Graduação) - Faculdade de Direito, Uniceub, Brasília, 2010.

⁴⁶ BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986. p. 76. Tradução: Maria Tereza Resende Costa. *apud* COSTA, Carolina Leivas Ferro. **Direito Autoral e a Música Eletrônica**. 2010. 66 f. Tese (Graduação) - Faculdade de Direito, Uniceub, Brasília, 2010.

⁴⁷ COSTA, Carolina Leivas Ferro. **Direito Autoral e a Música Eletrônica**. 2010. 66 f. Tese (Graduação) - Faculdade de Direito, Uniceub, Brasília, 2010.

⁴⁸ BALDELLI, Débora. **A música eletrônica dos Djs e a produção de uma nova escuta**. Disponível em: <http://74.125.155.132/scholar?q=cache:Ag7sAH6xFR4J:scholar.google.com/&hl=pt-BR&as_sdt=2000>. Acesso em: 16 ago. 2016. p. 5.

⁴⁹ BENNETT, op. cit., p. 76.

por este, sem intuito de lucro”. Destarte, claro está que ela não define o que são “pequenos trechos”, e, portanto, os autores ficam a mercê de suas próprias convicções no que toca ao uso de obras alheias.⁵⁰

2.2 O produtor fonográfico

O produtor fonográfico, ou gravadora⁵¹, é a pessoa física ou jurídica que toma a iniciativa e tem a responsabilidade econômica da primeira fixação do fonograma ou da obra audiovisual, qualquer que seja a natureza do suporte utilizado. As gravadoras, portanto, são responsáveis pela coordenação e supervisão artística e técnica de uma obra musical.⁵²

Todavia, os músicos, com o aparecimento de novas tecnologias e pela própria natureza da música eletrônica, vêm se tornando cada vez mais independentes.⁵³ “Um dos primeiros efeitos da digitalização foi o de colocar o estúdio ao alcance dos orçamentos individuais de qualquer músico.”⁵⁴ Seguindo essa linha de raciocínio, pode-se inferir que basta um computador com um bom desempenho, criatividade e esforço do autor para iniciar uma produção musical. A isso, acrescenta-se, ainda, que, o “padrão MIDI¹⁷⁵ (Musical Instrument Digital Interface) permite que uma sequência de instruções musicais produzida em qualquer estúdio digital seja “tocada” em qualquer sintetizador do planeta”.⁵⁵

É mais fácil, no ambiente eletrônico brasileiro, vê-se gravadoras independentes com o objetivo de produção e divulgação de seus artistas, destacando o *booking*, isto é, a prática de intermediação de contratação de artistas.⁵⁶

⁵⁰ COSTA, idem, p. 42.

⁵¹ BRASIL. **Lei N º 9610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências, 1998. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br>>. Acesso em: 20 set. 2016. Art. 5º, XI.

⁵² COSTA, Carolina Leivas Ferro. **Direito Autoral e a Música Eletrônica**. 2010. 66 f. Tese (Graduação) - Faculdade de Direito, Uniceub, Brasília, 2010.

⁵³ COSTA, idem, p. 52.

⁵⁴ LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2000. p.140-141.

⁵⁵ “Trata-se de um instrumento que controla a comunicação e vinculação de todos os aparatos que envolvem a criação musical: sintetizadores, mostradores, seqüenciadores, caixas de ritmo, amplificadores, computadores, etc.” Vide: LANGE, Deise Fabiana. **O impacto da tecnologia digital sobre o direito de autor e conexos**. São Leopoldo: Unisinos, 1996. p.91.

⁵⁶ COSTA, ibidem, p. 53.

Com tanta tecnologia, o lançamento de faixas de música eletrônica dá-se no meio virtual, pela Internet, que reproduz as músicas de maneira rápida e, às vezes, gratuita, tornando quase que inexistente o uso de CDs. Com a divulgação pela Internet, o artista atinge o seu principal objetivo, qual seja publicar a sua criação alcançando o maior número de pessoas possível, porém, colocada na rede, o produtor fonográfico perde interesse no lançamento da música, tendo em vista esta não ser mais uma novidade no mercado fonográfico, um dos motivos de os artistas criarem seus próprios selos.⁵⁷

Alguns produtores independentes, por sua experiência de mercado e *horas de voo* na indústria fonográfica, montam os seus próprios selos e estúdios musicais de *griffe*, conseguindo firmar os chamados *label deals* com as gravadoras, em que os produtos musicais são publicados pela gravadora, mas ostentando a marca e o nome do selo independente.⁵⁸

Com o surgimento de sites como o beatport.com⁵⁹, o usuário paga determinado valor para ouvir a música que deseja com qualidade original e de modo legal.

Como acontece com todo tipo de registro, as obras deverão ser apresentadas em exemplar legível, devendo o requerente ou autor guardar consigo a obra original. “As obras encaminhadas para registro ficarão sob a guarda do Escritório de Direitos Autorais e estarão acessíveis somente ao autor/titular ou seu procurador devidamente autorizado.”⁶⁰

2.3 Composição musical

É certo afirmar que a música é a mais conhecida das artes e constitui-se expressão artística que compõe a formação cultural de todos os povos.⁶¹

Sobre o tema diz Nehemias Gueiros Jr:⁶²

A música é parte integrante da vida do homem e até dos animais e das plantas. O apelo musical estimula e comove. Em quase todos

⁵⁷ COSTA, Carolina Leivas Ferro. **Direito Autoral e a Música Eletrônica**. 2010. 66 f. Tese (Graduação) - Faculdade de Direito, Uniceub, Brasília, 2010.

⁵⁸ GUEIROS JR., Nehemias. **O Direito Autoral no Show Business**. 3 ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005, p. 111.

⁵⁹ Disponível em: www.beatport.com. Acesso: 31 ago. 2016.

⁶⁰ Disponível em: www.bn.br. Acesso: 15 set. 2016.

⁶¹ DIAS, Maurício Cozer. **Utilização musical e direito autoral**. 1 ed. Campinas-sp: Bookseller, 2000. P.17.

⁶² GUEIROS JR., Nehemias. **O Direito Autoral no Show Business**. 3 ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005. P. 03.

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

Não existe, no campo jurídico, registros que definam a arte em tela. Eliane Y. Abrão ensina que “a obra musical, não definida pelo legislador, é a combinação de sons (melodias) ou de sons e texto (letra) feita por um ou mais compositores, destinada à interpretação por meio de uso canoro da voz humana e/ou de instrumentos de som”.⁶³

Denomina-se música a obra composta tão somente pela melodia, harmonia e ritmo; se existirem, além dos três tópicos mencionados, “o título e a letra, chama-se obra lítero-musical”;⁶⁴ e, se transformada e assentada em suporte, denomina-se fonograma.

Arranjos, adaptações⁶⁵ e traduções de obras musicais ou lítero-musicais são considerados criações novas e têm a proteção de obras derivadas. Ressalta-se que todos esses tipos precisam de autorização do autor da obra original, à exceção das obras sob domínio público.⁶⁶

Para reforçar, a lei autoral e os órgãos internacionais, incluindo a Convenção de Berna⁶⁷, aceitam tacitamente qualquer tipo de música. Conclui-se assim não falar em discriminação musical.

2.4 Edição e remix

⁶³ ABRÃO, Eliane Y. **Direitos de autor e direitos conexos**. São Paulo: Editora do Brasil, 2002.

⁶⁴ RODRIGUES, Leonardo Mota Costa. **Lei de Direitos Autorais nas obras musicais**. Disponível em: <http://www.egov.ufsc.br/portal/buscalegis#_ftn1>. Acesso em: 26 ago. 2016.

⁶⁵ Arranjo é o trabalho de adaptação ou reinvenção de uma melodia ou composição musical. Vide: DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: 34, 2004. p. 31.

⁶⁶ RODRIGUES, Leonardo Mota Costa. **Lei de Direitos Autorais nas obras musicais**.

Disponível em: <http://www.buscalegis.cj.ufsc.br/revistas/index.php/buscalegis/article/viewFile/4467/4037#_ftn1>.

Acesso em: 26 ago. 2016. apud COSTA, Carolina Leivas Ferro. **Direito Autoral e a Música Eletrônica**. 2010. 66 f. Tese (Graduação) - Faculdade de Direito, Uniceub, Brasília, 2010.

⁶⁷ Convenção de Berna, artigo 2º, parágrafo 3º.

Conceitua-se edição a utilização de ferramentas técnicas e criativas com o objetivo de reproduzir a obra original, bem como a intenção de auxiliar autores e compositores na gestão de seus trabalhos e de regular seus direitos quando da utilização de suas obras.

Editor, conforme define o inciso X do artigo 5º da Lei nº 9.610/98, é “a pessoa física ou jurídica a quem se atribui o direito exclusivo de reproduzir a obra e o dever de divulgá-la, de acordo com os limites previstos no contrato de edição”. Eliane Y. Abrão⁶⁸ complementa:

Antes de chegar pronta aos pontos de venda ou de exibição, a obra percorre um longo caminho desde o original concebido pelo autor, ao ponto ótimo para colocá-la em circulação. Conforme o tipo de obra, os elementos originais serão submetidos a cortes, divisão em capítulos, regravações, efeitos sonoros, acréscimos ortográficos, atendendo à criação do autor, de um lado, e à preferência do público consumidor, de outro. A isso se chama edição.

Considerando-se que a edição musical, uma sociedade comercial, em que o autor de modo formal autoriza a difusão de sua obra ao público através de suportes fonográficos (discos, Cds, Mp3 e outros) produzidos e colocados a venda no mercado pelas gravadoras, essa edição é uma garantia para o autor no que concerne à concretização de seus direitos. O editor, então, atua como administrador e empresário, visando a gestão econômica da obra e ampliando a sua divulgação e suas expectativas econômicas.⁶⁹

A edição, porém, pode ser feita pelo próprio autor e, se assim for, o editor terá apenas autorização sobre a reprodução, comercialização e distribuição.⁷⁰ Para dar publicidade à sua obra, deve o autor firmar um contrato de edição.⁷¹

Se a edição musical não é um instrumento obrigatório, conforme determina a legislação autoral, porém pode ser uma estratégia fundamental para o grande produtor intelectual, levando em conta que para o autor será muito difícil

⁶⁸ ABRÃO, Eliane Y. **Direitos de autor e direitos conexos**. São Paulo: Editora do Brasil, 2002. p. 81.

⁶⁹ GUEIROS JR., Nehemias. **O Direito Autoral no Show Business**. 3 ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005. p. 83.

⁷⁰ ABRÃO, Eliane Y. **Direitos de autor e direitos conexos**. São Paulo: Editora do Brasil, 2002. P.81.

⁷¹ GUEIROS JR., idem, p. 85.

administrar eficazmente uma grande produção.⁷²

Ao ser nomeado administrador dos direitos do autor, o editor musical mostra sua intenção de auxiliar o autor do uso inadequado ou da falta de autorização para divulgação de suas composições. Músicos que preferem tocar suas próprias editoras são os responsáveis diretos pelos contratos de administração de suas composições com outras editoras, às vezes, de maior conceito no mercado.⁷³

No que diz respeito à música eletrônica, *Remix* é uma versão. Por outro lado, não necessariamente, versão é um *remix*. Quando o produtor de música eletrônica cria um remix, ele vai atrás do ponto marcante da música originária acrescentando-lhe sua identidade. De seu lado, a versão não necessariamente também será composta pelos mesmo elementos da música primitiva.⁷⁴ Portanto, *remix* seria o rearranjo de música já conhecida⁷⁵ e, conforme explicado no capítulo anterior, também pode ser considerado uma modificação da obra original, visto que o *remix* tem o fulcro de substituir a obra original por uma nova versão. Conclui-se que não há uma regra.

Para uma obra derivada ser protegida, ela, além da autorização do titular, deverá ser transformada a ponto de a criação resultar de um processo distinto da obra derivada.⁷⁶

2.5 A produção e autoria da música eletrônica

Para a doutrina, produtor fonográfico é “aquele que organiza a confecção e a produção das obras musicais, e aquele que realiza as gravações”.⁷⁷ Essa atividade produz uma variedade de direitos de autor e conexos com a

⁷² GUEIROS JR., *ibidem*, p. 123.

⁷³ GUEIROS JR., Nehemias. **O Direito Autoral no Show Business**. 3 ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005. p. 83. *apud* COSTA, Carolina Leivas Ferro. **Direito Autoral e a Música Eletrônica**. 2010. 66 f. Tese (Graduação) - Faculdade de Direito, Uniceub, Brasília, 2010.

⁷⁴ COSTA, Carolina Leivas Ferro. **Direito Autoral e a Música Eletrônica**. 2010. 66 f. Tese (Graduação) - Faculdade de Direito, Uniceub, Brasília, 2010.

⁷⁵ DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: 34, 2004. P. 212.

⁷⁶ GORMAN, Robert A.; GINSBURG, Jane C. **Copyright: Cases and Materials**. 6. ed. Westlaw, 2002. p.173.

⁷⁷ ABRÃO, Eliane Y. **Direitos de autor e direitos conexos**. São Paulo: Editora do Brasil, 2002. p. 199.

realização do fonograma.⁷⁸

Prestação de serviços e comercialização de produtos são atividades empresariais desenvolvidas pelo produtor fonográfico.⁷⁹ Se quiser utilizar de maneira regular o fonograma, o produtor deverá estar provido de toda documentação.⁸⁰

A fim de ilustrar a atividade desempenhada pelo produtor fonográfico, sobressaem-se: contratação de orquestras, bandas e maestros famosos, músicos auxiliares, locação de estúdios, aluguéis de equipamentos musicais, contratos para participações especiais de outros artistas, masterização e mixagem, e até fotógrafos ou outros profissionais pela arte gráfica.⁸¹

Em termos comerciais, a atividade desenvolvida pelas gravadoras traz um risco de grau bastante considerável. Tendo em vista que a maior parte das atividades mencionadas no parágrafo anterior são realizadas antes de o produto fonográfico chegar a mão dos consumidores. Há também o risco de o produto não ser bem aceito pelo público, e, neste caso, a gravadora terá de arcar com os gastos da produção.⁸²

Produtor de música eletrônica é músico? Para respondermos tal questionamento, devemos primeiramente conceituar o que é produtor. Produtor é aquele que cria música eletrônica em si, é o autor da obra musical.

Esse conceito sofre forte resistência dos músicos, que também consideravam a percussão como atividade menor, o chamado pessoal da cozinha.⁸³ Entretanto, conforme entendimento do professor Antônio Chaves, são músicos “os que professam a arte da música, compondo, regendo, tocando, executando ou cantando, ou fazendo parte de bandas, orquestras ou filarmônicas”.⁸⁴

⁷⁸ NETO, José Carlos Costa. **Direito Autoral no Brasil**. São Paulo: FDT, 1998, p. 178.

⁷⁹ ABRÃO, op. cit., p.199.

⁸⁰ NETO, op. cit., p. 179.

⁸¹ GUEIROS JR., op. cit., p. 117.

⁸² GUEIROS JR., idem, p. 117. *apud* COSTA, Carolina Leivas Ferro. **Direito Autoral e a Música Eletrônica**. 2010. 66 f. Tese (Graduação) - Faculdade de Direito, Uniceub, Brasília, 2010.

⁸³ COSTA, Carolina Leivas Ferro. **Direito Autoral e a Música Eletrônica**. 2010. 66 f. Tese (Graduação) - Faculdade de Direito, Uniceub, Brasília, 2010.

⁸⁴ CHAVES, Antônio. **Direitos Conexos**. São Paulo: Ltr, 1999. P. 151.

Deduz-se, portanto, que produtores de música eletrônica e Djs são artistas integrantes da classe musical, vez que praticam e propagam a arte da música. O produtor de música eletrônica equipara-se a um compositor de música popular, levando-se em conta que os dois executam um processo de desenvolvimento e de criação de uma obra musical original.⁸⁵

Note-se que:⁸⁶

Composição é um processo essencial da música devido à sua própria natureza: qualquer que seja o nível de complexidade, estilo ou contexto, é processo pelo qual toda e qualquer obra musical é gerada. (...) Composição musical acontece sempre que se organizam idéias musicais elaborando-se uma peça, seja uma improvisação feita por uma criança ao xilofone com total liberdade e espontaneidade ou uma obra concebida dentro de regras e princípios estilísticos.

Mesmo com toda a tecnologia musical à disposição, o produtor de música eletrônica não tem descaracterizado o seu processo criativo. “Computador não compõe, assim como um violino sozinho também não”.⁸⁷

Sobre o assunto, Deise Fabiana Lange explica:

“(...) vale dizer que, nenhuma dessas máquinas eletrônicas são capazes de, por si só, criar uma obra musical, há e haverá sempre a necessidade da intervenção do cérebro humano para dar-lhe uma feição acabada.”⁸⁸

O artigo 11 da Lei 9.610/98 é claro ao definir autor como “a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica”. Deve ainda a respectiva obra ser “concebida com originalidade e que a criatividade e a originalidade sejam exteriorizadas”.⁸⁹

2.6 Execução pública: *Dj set versus Live*

Execução pública se distingue por todo modo de comunicação ao público de uma obra musical, com letra ou não. Ela pode ocorrer das mais distintas

⁸⁵ COSTA, idem, p. 44.

⁸⁶ FRANÇA, Cecília Cavalieri; SWANWICK, Keith. **Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática**. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/viewFile/8526/4948>>. Acesso em: 02 set. 2016.

⁸⁷ BALDELLI, Débora. **A música eletrônica dos Djs e a produção de uma nova escuta**. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/8818371-A-musica-eletronica-dos-djs-e-a-producao-de-uma-nova-escuta.html>>. Acesso em: 16 ago. 2016. p. 4.

⁸⁸ LANGE, Deise Fabiana. **O impacto da tecnologia digital sobre o direito de autor e conexos**. São Leopoldo: Unisinos, 1996. p. 91.

⁸⁹ PELLEGRINI, Luiz Fernando Gama. **Direito Autoral do artista plástico**. São Paulo: Oliveira Mendes, 1998. p. 5.

formas, entre elas a publicação em fonogramas, em audiovisuais, na radiodifusão, em apresentações ao vivo e até mesmo no decorrer de uma performance de um Dj.⁹⁰ A execução pública de uma música gera uma sucessão de direitos autorais e conexos.

Set list é a apresentação de um Dj em festivais, festas, boates, entre vários tipos de evento, quando o artista assume a forma de executante. Naquele momento, ele utiliza músicas de autores variados e ali, ele mixa duas músicas simultaneamente, as chamadas *tracks*, sem que o público perceba a troca de uma música para outra. Mesmo preparado para aquele momento, o *Set list* pode ser alterado, se for caso, com o fim de se adequar ao que lhe for solicitado pelo público.⁹¹

O Dj trabalha com seu *set list*⁹², mas a sua criatividade pode ir muito além disso, pois no momento da sua apresentação, ele, muitas vezes, influenciado pelo público, adapta a sua performance conforme a reação da plateia que está dançando na pista.⁹³ O artista passa a *mixar*⁹⁴ as músicas utilizando todas as possibilidades como alteração de volume, uso de filtros, manipulando graves e agudos até alcançar o impacto desejado.⁹⁵ “Proporcionando, dessa forma, aos ouvidos dos seus ouvintes uma versão personalizada, ainda que fugaz, do fonograma tocado.”⁹⁶ Para um Dj torna-se um destaque no ambiente eletrônico tem que mostrar “habilidade de imprimir sua marca, sua assinatura, seja na eclética escolha das músicas ou na forma como esta é processada pelo *mixer* no momento em que está sendo tocada.”⁹⁷

⁹⁰ PIMENTA, Eduardo. **Princípios de Direitos Autorais**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2004. p. 376. *apud* COSTA, Carolina Leivas Ferro. **Direito Autoral e a Música Eletrônica**. 2010. 66 f. Tese (Graduação) - Faculdade de Direito, Uniceub, Brasília, 2010.

⁹¹ COSTA, Carolina Leivas Ferro. **Direito Autoral e a Música Eletrônica**. 2010. 66 f. Tese (Graduação) - Faculdade de Direito, Uniceub, Brasília, 2010.

⁹² *Set list* é a seleção de músicas que serão “tocadas”, muitas vezes escolhidas no momento da apresentação. Tal escolha pode variar de acordo com o público, com o evento, com o contrato, etc.

⁹³ COSTA, Carolina Leivas Ferro. **Direito Autoral e a Música Eletrônica**. 2010. 66 f. Tese (Graduação) - Faculdade de Direito, Uniceub, Brasília, 2010

⁹⁴ Mixar: balancear eletronicamente duas ou mais trilhas gravadas. Vide: DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: 34, 2004, p. 208.

⁹⁵ COSTA, idem, p. 47.

⁹⁶ LANGE, Deise Fabiana. **O impacto da tecnologia digital sobre o direito de autor e conexos**. São Leopoldo: Unisinos, 1996, p. 119.

⁹⁷ BALDELLI, Débora. **A música eletrônica dos Djs e a produção de uma nova escuta**. Disponível em: <http://74.125.155.132/scholar?q=cache:Ag7sAH6xFR4J:scholar.google.com/&hl=pt-BR&as_sdt=2000>. Acesso em: 16 ago. 2016, p. 3.

Assim sendo, os artistas intérpretes e, da mesma forma, os executantes:

Dão, (...), vida e cor a elaboração que de outra forma não sairiam do papel, inacessíveis ao grande público, exercendo função decisiva para que o compositor seja compreendido e divulgado, aquém e além das fronteiras de seu país, e oferecem, assim, similitudes e compatibilidades com o direito de autor, a tal ponto que, vencidas as resistências iniciais, a lei não mais hesita em protegê-las em sentido análogo.⁹⁸

Conforme demonstrado, Djs são parte integrante dos músicos executantes e desempenham sua atividade com criatividade respeitando a propriedade intelectual alheia e usufruindo de direitos conexos relacionados às suas performances.⁹⁹

Cabe ao produtor do evento apresentar, de modo prévio, a lista completa das músicas a serem executadas com a devida identificação dos autores, intérpretes e produtores. É o que determina o ECAD, segundo seus critérios de arrecadação, a fim de que todo o evento esteja claramente previsto na tabela de preços.¹⁰⁰

No entanto, quanto à música eletrônica, tal medida torna-se praticamente impossível, posto que raros são os Djs que apresentam os *sets* preparados. Na maioria dos casos, o que se vê é uma adaptação do *set list* do artista, levando em conta cada evento com suas peculiaridades.¹⁰¹

O Dj de *live performance*, que, claro, se apresenta a um determinado público, utiliza a mixagem, mas as *tracks* são de autoria própria. Constata-se, neste caso específico, que o artista ao tocar músicas de sua própria autoria, torna-se executante de si mesmo e também não há como fazer referência a critérios de arrecadação.¹⁰²

Ao executar publicamente músicas de autoria do intérprete, a

⁹⁸ CHAVES, Antônio. **Direitos Conexos**. São Paulo: Ltr, 1999, p. 22

⁹⁹ COSTA, ibidem, p. 48.

¹⁰⁰ DIAS, Maurício Cozer. **Utilização musical e direito autoral**. 1. ed. Campinas-sp: Bookseller, 2000. p. 71.

¹⁰¹ BALDELLI, Débora. **A música eletrônica dos Djs e a produção de uma nova escuta**. Disponível em: <http://74.125.155.132/scholar?q=cache:Ag7sAH6xFR4J:scholar.google.com/&hl=pt-BR&as_sdt=2000>. Acesso em: 16 ago. 2016, p. 2.

¹⁰² COSTA, Carolina Leivas Ferro. **Direito Autoral e a Música Eletrônica**. 2010. 66 f. Tese (Graduação) - Faculdade de Direito, Uniceub, Brasília, 2010.

comunicação formal pode ser feita à associação musical a que for filiado ou ao ECAD, se não for filiado. Essa comunicação tem o objetivo de excluir a cobrança pelo órgão arrecadador que deverá ser realizada por meio de correspondência. O conteúdo deverá especificar o uso de direito de modo direto, além do repertório. No caso de parceria com outro artista, ou produtor musical, autorizações de todos os participantes deverão ser apresentadas.¹⁰³

3 ECAD

Este capítulo explica o conceito e a competência do ECAD, além de abordar seu surgimento e atuação como órgão fiscalizador e distribuidor, fazendo uma análise crítica de sua frágil estrutura organizacional e arrecadadora, conforme investigações realizadas pela CPI do ECAD no Senado Federal, e contempladas ao final do capítulo.

3.1 Conceito e competência do ECAD

O ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição) “é uma instituição privada, sem fins lucrativos, instituída pela Lei 5.988/73 e mantida pelas Leis Federais 9.610/98 e 12.853/13”.¹⁰⁴

É de competência do referido órgão: fiscalizar, proibir ou autorizar o uso de obras musicais, litero-musicais e fonogramas, além de arrecadar e distribuir os direitos autorais em todo o Brasil.¹⁰⁵ O órgão, portanto, é o responsável por fiscalizar direitos autorais e conexos que, possivelmente, venham a ser gerados pela execução pública.¹⁰⁶

Em 1977 foi realizada a fundação do ECAD. Mas para que esse fato

¹⁰³ Disponível em: www.ecad.org.br. Acesso: 15 set. 2016. *apud* COSTA, Carolina Leivas Ferro. **Direito Autoral e a Música Eletrônica**. 2010. 66 f. Tese (Graduação) - Faculdade de Direito, Uniceub, Brasília, 2010.

¹⁰⁴ ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO. Brasil. Distribuição. Disponível em: <<http://www.ecad.org.br/pt/o-ecad/quem-somos/Paginas/default.aspx>>. Acesso em 16 jul. 2016.

¹⁰⁵ PIMENTA, Eduardo Salles. **Direito conexo da empresa de radiodifusão**. São Paulo: Lejus, 1999. P. 151-152.

¹⁰⁶ GUEIROS JR., Nehemias. **O Direito Autoral no Show Business**. 3 ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005. P. 69.

tivesse ocorrido deveria o órgão estar devidamente registrado em cartório através de uma ata de fundação assinada por mais de uma associação. A ata de criação do ECAD foi assinada pelo presidente da Sicam – Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais – Adylson Godoy e pelo representante da Sbacem – Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música – Nilton Teixeira. Esses dois compositores foram os fundadores do ECAD.¹⁰⁷

O órgão de arrecadação de direitos autorais e conexos, o ECAD, cumpre normas expressamente regulamentadas, mas vale ressaltar a responsabilidade do usuário/consumidor de requerer antecipadamente autorização para o uso das músicas.¹⁰⁸ As associações musicais, conforme critérios já definidos, distribuem os valores arrecadados, levando em conta critérios percentuais para música mecânica e música ao vivo.¹⁰⁹ O Brasil, de modo geral, aplica o critério da administração coletiva de direitos autorais de execução pública. Adota-se, nesse sistema de gestão, o modelo dual, em que obras distintas são administradas separadamente, ou seja, ECAD para obras musicais e SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais) para peças teatrais. Tais medidas têm o fulcro de tornar eficiente a arrecadação e distribuição dos direitos originários da execução pública das obras citadas.¹¹⁰

3.2 Registro das obras musicais

O procedimento de registro consiste em encaminhar as obras musicais para o Escritório de Direitos Autorais (ECA) onde lá, as mesmas estarão acessíveis apenas ao titular detentor da obra ou ao seu procurador devidamente autorizado. O registro possibilita o reconhecimento da autoria, especifica direitos morais e patrimoniais e estabelece prazos de proteção tanto para o titular quanto para seus sucessores.¹¹¹

¹⁰⁷ Disponível em: <<http://www.ombsp.org.br/index.php/responsive/81-um-grande-perigo-ronda-o-direito-autoral-brasileiro>>.

¹⁰⁸ DIAS, Maurício Cozer. **Utilização musical e direito autoral**. 1. ed. Campinas-sp: Bookseller, 2000. P. 148-171.

¹⁰⁹ ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO. Brasil. Distribuição. Disponível em: <<http://www.ecad.org.br/pt/o-ecad/quem-somos/Paginas/default.aspx>>. Acesso em 16 jul. 2016.

¹¹⁰ GUEIROS JR, Nehemias. **O Direito Autoral no Show Business**. 3 ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005. P. 438-439. *apud* COSTA, Carolina Leivas Ferro. **Direito Autoral e a Música Eletrônica**. 2010. 66 f. Tese (Graduação) - Faculdade de Direito, Uniceub, Brasília, 2010.

¹¹¹ Disponível em: <<http://www.bc.ufes.br/content/escrit%C3%B3rio-de-direitos-autorais-eda>>. Acesso: 22 set. 2016

Há dois tipos de registro de obras musicais: o Registro de Obra e o Registro de Fonograma. O primeiro, o Registro de Obra, relaciona-se à composição musical em si, incluindo a melodia, a partitura e a letra, se houver.¹¹² Este registro é feito na Biblioteca Nacional e/ou na Escola de Música de cada cidade¹¹³. Vale ressaltar que não é assegurado ao autor o recolhimento de direitos autorais, o referido ato somente assegura a autoria da obra.¹¹⁴

O Registro de Fonograma dá-se junto ao ECAD, que, depois de registrada a música, passa a ser identificada no ISRC, *International Standard Recording*, e obtém um selo internacional de gravação.¹¹⁵ A partir daí, fica garantido ao autor a remuneração pelos direitos autorais e em apresentações públicas.

3.3 Fiscalização e controle do ECAD

De acordo com a gerente regional do Norte do Ecad, Helena Souza, o ato de fiscalizar consiste em proteger direitos sobre obras artísticas¹¹⁶ e, dentro de contexto, o ECAD – órgão responsável pela arrecadação e distribuição dos Direitos Autorais – constitui-se como:

(...) uma associação de associações, sem finalidade lucrativa que atua com base na lei, em seu estatuto, bem como em um regulamento de arrecadação e outro de distribuição elaborados pelas associações de titulares, os quais dispõem sobre os critérios de cobranças e forma de repasse aos titulares dos valores arrecadados.¹¹⁷

A fiscalização poderá ser exercida, além da realizada pelo ECAD, diretamente, por associações e pelos próprios interessados. São essas associações: Abramus - Associação Brasileira de Música e Artes; Amar - Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes; Assim - Associação de Intérpretes e Músicos; Sbacem - Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música; Sicam - Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais; Socinpro - Sociedade Brasileira de Administração e Proteção de Direitos Intelectuais; UBC - União

¹¹² COSTA, Carolina Leivas Ferro. **Direito Autoral e a Música Eletrônica**. 2010. 66 f. Tese (Graduação) - Faculdade de Direito, Uniceub, Brasília, 2010.

¹¹³ Disponível em: www.bn.br. Acesso: 15 set. 2016.

¹¹⁴ COSTA, op. cit., p. 55.

¹¹⁵ Disponível em: www.ecad.org.br.

¹¹⁶ Disponível em: <http://www.ecad.org.br/pt/noticias/Clipping/Paginas/Gerente-explica-como-funciona-fiscaliza%C3%A7%C3%A3o-do-Ecad-no-Acre.aspx>

¹¹⁷ DIAS, Maurício Cozer. **Utilização musical e direito autorial**. 1. ed. Campinas-sp: Bookseller, 2000. P. 49.

Brasileira de Compositores.

Quando um autor se filia a uma associação, esta se torna encarregada de praticar todos os atos necessários à defesa de seus direitos autorais, inclusive o de cobrança. A Lei 12.853/13, no seu artigo 98, confere às associações representatividade para agirem em juízo ou fora dele para conservar direitos de seus associados.¹¹⁸

Pese o leitor, que jamais os titulares de direitos autorais teriam a menor condição de autorizar pessoalmente todas as milhões de utilizações de suas obras que ocorrem diariamente nos quatro cantos do país e do mundo, haja vista vivermos numa economia globalizada e dada a utilização em massa dos meios de comunicação. Neste sentido, imprescindível o associativismo para a proteção efetiva dos direitos autorais, sendo muito correto o ditado popular de que a união faz a força.¹¹⁹

Em vista disso, participação e controle no sistema de fiscalização são realizados por intermédio de uma permuta de atividades entre as associações e o ECAD. “As verbas recebidas, apartadas as necessárias à sua administração, são depois repassadas às associações, que as distribuem a seus filiados, em consonância com os respectivos direitos”.¹²⁰

Nove associações de titulares de direitos de autor em relação à execução musical atuam na defesa do interesse de seus filiados¹²¹. Contudo, para música eletrônica não existe ainda uma associação que cuide dos interesses dos artistas que a produzem.

Outro ponto a ser considerado é não ser usual da parte de muitos produtores de música eletrônica, cadastrarem e/ou registrarem suas obras. Devido a facilidade e a rapidez que o mundo digital proporciona, enviar produções musicais para a internet e para as redes sociais, fica apenas a um click de distância, tornando o hábito do registro não muito comum.

¹¹⁸ BRASIL. **Lei N º 12.853, de 19 de fevereiro de 2013**. Altera os arts. 5º, 68, 97, 98, 99 e 100, acrescenta arts. 98-A, 98-B, 98-C, 99-A, 99-B, 100-A, 100-B e 109-A e revoga o art. 94 da Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, para dispor sobre a gestão coletiva de direitos autorais, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato20112014/2013/Lei/L12853.htm#art2>. Acesso em: 17 ago. 2016.

¹¹⁹ DIAS, op. cit., p. 45.

¹²⁰ BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de Autor**. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. P.63.

¹²¹ DIAS, Maurício Cozer. **Utilização musical e direito autoral**. 1. ed. Campinas-sp: Bookseller, 2000. P. 49.

Por não haver esse registro, o consumidor não tem como dar o devido valor ao trabalho do produtor de música eletrônica, através do pagamento pelo uso das músicas, visto que o valor que deveria ser pago não tem endereço certo.

Conclui-se, portanto, que hábito do registro ainda é muito pouco propagado na música eletrônica.

3.4 CPI do ECAD

Neste tópico serão abordadas questões pertinentes à CPI do ECAD realizadas em 2011 no Senado Federal e que apresentou sugestões, com alterações e acréscimos à Lei 9.610/1998.

A Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) é um órgão de investigação e apuração de denúncias realizada pelo Poder Legislativo (Câmara dos Deputados e Senado Federal) com o objetivo de proteger os interesses da população brasileira.

Matéria do Globo.com¹²² aborda o que a CPI do ECAD decidiu em relação ao relatório final daquele órgão. Quanto à transparência do sistema, a CPI propôs a criação de dois novos órgãos: uma secretaria de Direito Autoral e um conselho nacional dos Direitos Autorais no Ministério da Justiça. Essa estrutura administrativa, gerida de forma tripartite por representantes do poder público e membros da sociedade civil, poderá mediar, regular e fiscalizar as entidades de gestão coletiva.

A Comissão também sugeriu a criação de uma ouvidoria independente para analisar as reclamações do setor. Atualmente, não há um órgão responsável para tal função. A CPI propõe ainda, a criação de um portal de transparência capaz de reunir informações referentes a receitas e despesas das entidades de direito autoral.

A CPI do Senado também propôs o fim do sistema de amostragem,

¹²² SOUZA, André. CPI aprova relatório do Ecad. 2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/cpi-aprova-relatorio-do-ecad-4740665>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

utilizado pelo ECAD para fazer suas cobranças e repasses – o que, porém, não foi acatado pela Câmara dos Deputados.

O projeto de lei sugere mudar a estrutura da gestão do direito autoral no Brasil. Atualmente, as associações misturam compositores, cantores, produtores. A CPI quer que elas se dividiam por categoria. Vale ressaltar novamente a necessidade de criação de uma associação para o setor da música eletrônica e dos artistas que a produzem.

Após exposição da matéria resumindo o relatório final da CPI, será apresentado agora um estudo minucioso acerca de três tópicos pertinentes ao foco do trabalho, principalmente acerca de irregularidades cometidas pelo ECAD, quais sejam: créditos retidos, amostragem e publicidade.

3.5 Créditos Retidos

Segundo declarações prestadas na CPI, foi mencionado que em 2004 aproximadamente mais de 1 milhão de reais apareciam no sistema para “abater o déficit operacional” do órgão, configurando assim como crédito retido.¹²³

Conceitua-se crédito retido como a verba arrecadada pelo ECAD, que, por sua vez, não repassa aos artistas pelo fato de não estar identificado o destinatário legal. O próprio ECAD determina que, após cinco anos, tal crédito deve ser distribuído integralmente entre os artistas vinculados as associações filiadas ao escritório. Contudo em 2004, a assembleia geral das nove associações, decidiu transformar o dinheiro dos músicos em receita do ECAD.¹²⁴

O relatório aponta ainda que:

“A medida foi rejeitada por dois dirigentes da Sociedade Brasileira de Administração e Proteção dos Direitos Intelectuais (SOCINPRO),

¹²³ CPI. *ECAD* (Requerimento nº 547, de 2011). Disponível em: <www.senado.gov.br/atividade/materia/getPDF.asp?t=106951>. Acesso em: 13 set. 2016.

¹²⁴ CPI. *ECAD* (Requerimento nº 547, de 2011). Disponível em: <www.senado.gov.br/atividade/materia/getPDF.asp?t=106951>. Acesso em: 13 set. 2016.

uma das nove associações aludidas (...) Os dirigentes Silvio Cesar e Jorge Costa acusaram o ECAD de praticar um “ilícito civil e criminal” ao aprovar a conversão e ameaçado divulgar nos meios de comunicação que o Escritório estava “utilizando o crédito do compositor, do artista, do músico e dos demais titulares para pagar déficit operacional”.

Todavia, essa queixa não produziu efeito, posto que as demais associações mantiveram posição favorável à medida.

Ainda a respeito dos créditos retidos, ficou constatado na CPI que o ECAD identificava apenas 88 mil execuções das 200 mil mensais captadas por ele, isto é, 122 mil simplesmente não foram identificadas tornando-se assim crédito retido. Portanto, esse crédito chegaria, no dizer da Socinpro – Sociedade Brasileira de Administração e Proteção de Direitos Intelectuais – a quase 18 milhões de reais, o que representaria um valor surreal para os padrões de arrecadação. Porém, sob as mais variadas desculpas, a solicitação para adotar uma medida que evitasse o crédito retido não foi atendida pelo ECAD.¹²⁵

Dentro desse contexto, o ECAD se revelaria ineficaz no cadastramento das obras executadas ficando as mesmas sem identificação. Quando por acordo judicial conseguia, não sabia como distribuir tais valores corretamente visto que vinha adotando um critério injusto e hierárquico que, assim, beneficiaria apenas aqueles que “estão na mídia” e deixaria de pagar àqueles que de fato tiveram suas obras executadas nos períodos dos pagamentos, como, por exemplo, os Djs de música eletrônica.

Ficou constatado pelos depoimentos da CPI que o uso de crédito retido para outra finalidade que não seja o pagamento aos detentores de direitos autorais e conexos configura desvirtuamento da função de representação dos interesses dos artistas. Os créditos retidos são devidos única e exclusivamente aos detentores de direitos autorais e, assim, não poderiam ter sido usados pelo ECAD para cobrir suas despesas. Tal medida configura como um prejuízo aos detentores de direitos autorais.¹²⁶

Quanto a este tópico, a conclusão do relatório da CPI foi a de que os meios

¹²⁵ CPI, *idem*, p. 1029.

¹²⁶ CPI. *ECAD* (Requerimento nº 547, de 2011). Disponível em: www.senado.gov.br/atividade/materia/getPDF.asp?t=106951>. Acesso em: 13 set. 2016.

empregados para identificar os créditos não estariam de acordo com as tecnologias disponíveis para esse fim e que, conseqüentemente, medidas administrativas devem ser tomadas para acabar de uma vez por todas com esse problema.

3.6 Amostragem

Segundo o ECAD, é inviável aferir a totalidade de músicas que são tocadas em todas as rádios do Brasil. Por isso, o órgão se utiliza do sistema de amostragem estatística para poder ter uma ideia representativa e válida da totalidade de execuções musicais dessas emissoras – critério esse certificado pelo Ibope.

Dada a enorme diversidade de consumidores, o sistema automatizado de gravação instalado na sede utiliza a amostragem para realizar sua distribuição (direta e indireta) podendo ela ser trimestral, semestral ou anual.

A distribuição direta contempla os seguintes segmentos: show, cinema, serviços digitais, TV aberta e por assinatura, enquanto a indireta, rádio, música ao vivo, casas de festas e de diversão, sonorização ambiental, carnaval, festas de fim de ano e juninas dentre outros.

Conforme indicado acima, a música eletrônica se enquadra tanto na distribuição direta quanto indireta posto que a mesma é tocada tanto em shows (direta) quanto em festas (indireta). Os quadros abaixo explicam como é realizada tal distribuição das verbas conforme estabelece o ECAD:

Para as diretas:

$$\text{Verba líquida arrecadada} \div \text{quantidade de execuções musicais} = \text{valor de cada execução musical}$$

Fonte: www.ecad.org.br

Figura 2

E para as indiretas:

$$\text{Verba Líquida arrecadada} \div \text{quantidade de execuções musicais definidas para amostra} = \text{valor de cada execução musical}$$

Fonte: www.ecad.org.br

Figura 3

Dos valores arrecadados pelo ECAD, 82,5% são repassados para os titulares filiados às sociedades de gestão coletiva musical. Outros 5,36% são repassados às associações, para cobrir suas despesas operacionais, enquanto os 12,14% restantes são destinados ao Ecad para pagamento de suas despesas administrativas em todo o Brasil.¹²⁷

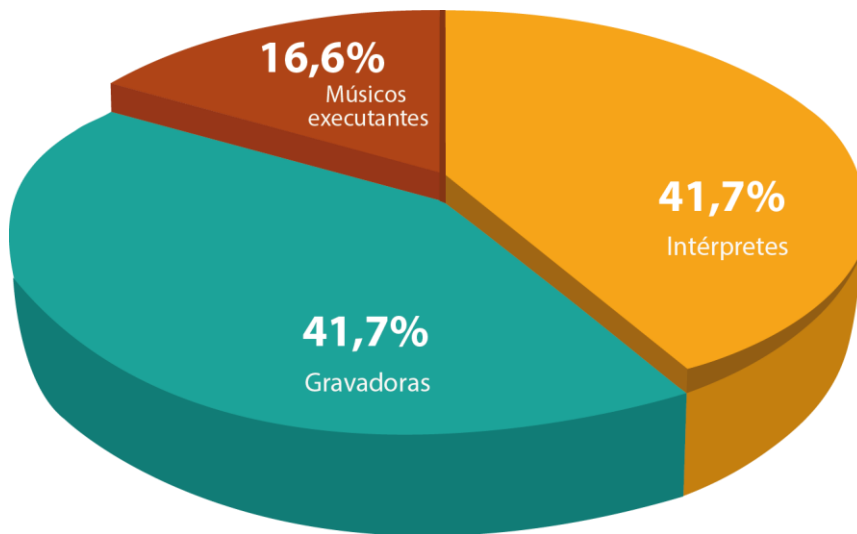


¹²⁷ Disponível em: <<http://www.ecad.org.br/pt/eu-faco-musica/como-e-feita-a-distribuicao/Paginas/default.aspx>> Acesso em: 22 set. 2016.

Fonte: www.ecad.org.br

Figura 4

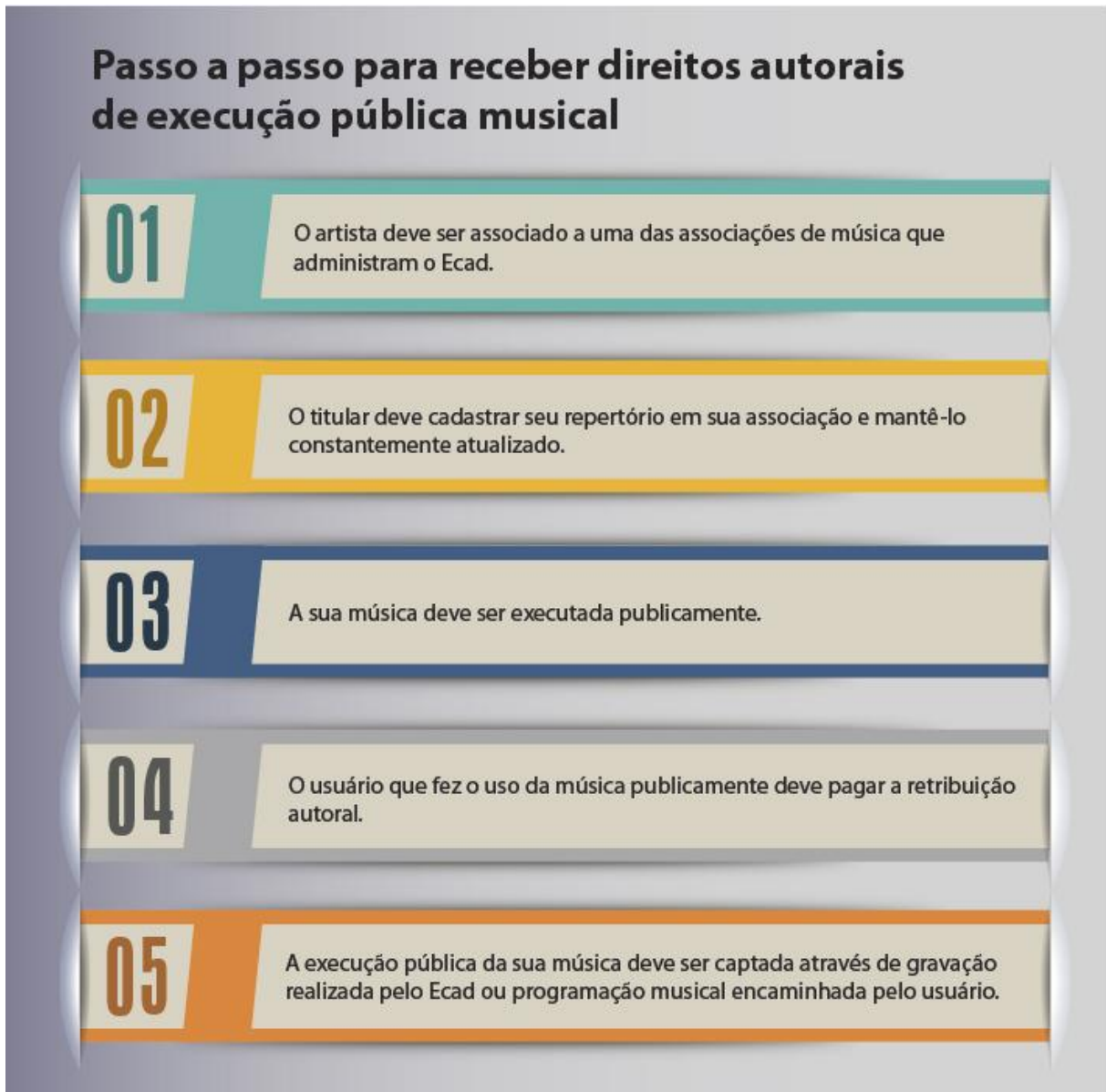
Vale salientar que é de responsabilidade do produtor fonográfico informar à sua associação, no momento do cadastro do fonograma, todos os participantes da gravação. O valor total correspondente ao conexo será dividido, cabendo 41,70% para intérpretes, 41,70% para os produtores fonográficos/gravadoras e 16,60% para os músicos executantes conforme explicitado na figura abaixo:



Fonte: www.ecad.org.br

Figura 5

Para realizar a distribuição dos valores arrecadados, o ECAD separa as verbas de acordo com a origem da execução musical (tipo de usuário), conforme mostra a figura abaixo:



Fonte: www.ecad.org.br

Figura 6

Porém, contestando a atuação do ECAD, o maestro Tim Rescala, convidado pela CPI, declara:

“(…) A música mecânica ou ambiente, segunda maior parcela na arrecadação do ECAD, aquela tocada em bares, restaurantes, academias de ginástica, consultórios médicos, assim como a música ao vivo, é apurada por amostragem. Por qual razão? Qual a dificuldade de se obter do usuário uma lista do que foi tocado? Este é um segmento que pode muito bem fornecer dados precisos. Mas o que faz o ECAD? Usa a amostragem, baseando-se novamente nos tais 95% do que toca na rádio e 5% do que toca na TV para fazer a distribuição. Quem se beneficia com isso mais uma vez? Os mesmo compositores e editores. E o outros, que efetivamente foram

tocados? São simplesmente ignorados.”¹²⁸

Portanto, segundo esclarecimento do maestro Tim Rescala, o uso do sistema de amostragem do ECAD ainda deixa muito a desejar pois o percentual de distribuição visa sempre beneficiar os mesmos compositores e editores e, assim, acaba sendo injusto com aqueles que não estão sob os holofotes da mídia no momento da captação.

Na 8ª reunião da CPI, realizada em 2 de setembro de 2011, em Macapá, Amapá, o cantor e compositor Nilson Chaves detalha que: “A minha música se chama “Sabor Açai”, mas, se chegar lá como “Sabor de Açai”, eles não pagam (...) eles não pagam e jogam numa conta de crédito retido.” Fica claro mais uma vez que o sistema de aferição da amostragem precisa ser revisto para que tais discrepâncias não sejam repetidas e acabem se transformando em créditos retidos desnecessários.

Ainda sobre o tema, o cantor e compositor Carlos Leoni Siqueira Junior (Leoni) contesta o ECAD:

“Hoje em dia, todas as rádios estão na internet. Não tem por que botar um cara anotando – e anotando errado – e deixar a gente sem receber esse dinheiro (...) Não existe razão para a gente continuar pagando por amostragem hoje em dia. Eu tenho no meu celular, um aplicativo gratuito, que, quando a música toca no rádio, me diz qual música é, qual artista, *link* para o Youtube, em que disco foi lançado. Por que a gente precisa ter um sub, sub, sub alguma coisa ouvindo rádio e anotando para ver, e claro que ele vai se enganar, gerando esses retidos? Não há razão para ter isso. O ECAD diz que gastou vinte milhões em tecnologia. O meu foi de graça. Por que o ECAD está gastando esse dinheiro todo? Quem está pagando isso? Sou eu. E como posso reclamar disso? Não tem como.”¹²⁹

Como explicitado acima, o recurso da amostragem deveria ser uma das melhores soluções para a distribuição de direitos autorais no Brasil, levando-se em conta sua importância no que diz respeito a identificação de obras musicais. Porém, a forma como ela é aplicada – embasando-se no critério da porcentagem em relação ao que é tocado nas rádios e TVs – mostra que a amostragem não pode

¹²⁸ CPI. ECAD (Requerimento nº 547, de 2011). Disponível em: <www.senado.gov.br/atividade/materia/getPDF.asp?t=106951>. Acesso em: 13 set. 2016.

¹²⁹ CPI. ECAD (Requerimento nº 547, de 2011). Disponível em: <www.senado.gov.br/atividade/materia/getPDF.asp?t=106951>. Acesso em: 13 set. 2016.

ser eternizada como a fonte principal da informação. Conforme explicitada a Lei 12.853/13, no seu artigo 98-B, inciso V: (...) “aperfeiçoar seus sistemas para apuração cada vez mais acurada das execuções públicas realizadas e publicar anualmente seus métodos de verificação, amostragem e aferição.”¹³⁰

3.7 Publicidade

Como resposta ao problema da amostragem, no projeto de lei apresentado pela CPI, exigiu-se das rádios e televisões em relação à execução de músicas em sua grade de programação a publicidade trimestral. Assim autores e suas associações terão condições de saber o quanto suas obras foram executadas.

O Estado brasileiro tem o dever de regular a atividade de fixação de preço, distribuição e arrecadação de direitos autorais. Cabe ao Poder Legislativo ser “depositário direto da soberania popular”.¹³¹ Diante disso, fiscalizar o ECAD é regular tal monopólio assegurando transparência aos atos do órgão.

Fica claro que a falta de transparência colabora para a corrupção e desconfiança de tudo em todos. Sujeitos de interesse público não podem se omitir, e o ECAD todavia tornou-se um órgão alheio a transparência de suas ações e ao controle de suas associações.¹³²

O projeto da CPI também defende “(...) a garantia de acesso às informações de tempo e local das execuções, o que previne que se repitam as irregularidades e ilicitudes detectadas no trabalho da CPI.”¹³³

Por intermédio de seus sítios eletrônicos, o ECAD e as associações vinculadas a ele devem ser mais transparentes em relação as suas prestações de contas apresentando os devidos valores a serem arrecadados além de informar a

¹³⁰ BRASIL. *Lei n 12.853, de 14 de ago. 2013*. Disponível em: <http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoIntegral.action?id=247302&norma=266891>.> Acesso em: 22 set. 2016.

¹³¹ CPI. *ECAD* (Requerimento nº 547, de 2011). Disponível em: www.senado.gov.br/atividade/materia/getPDF.asp?t=106951.> Acesso em: 13 set. 2016.

¹³² CPI, *idem*, p. 1030.

¹³³ CPI, *ibidem*, p. 1038.

distribuição desses recursos.

Em síntese, o ideal seria haver um regime de valores mais transparentes, permitindo assim acesso mais rápido e prático àqueles que hoje buscam seus direitos no Judiciário, embora isto já seja uma determinação constitucional.

3.8 Conclusão da CPI

A criação do ECAD, em 1973, foi uma grande vitória para os autores brasileiros. Contudo, o relatório da CPI ressalta que:

“Mas, em seus 40 anos de existência, o Ecad se degenerou. De órgão meramente executivo de arrecadação e distribuição, tornou-se uma instituição poderosa, que está a desafiar alguns princípios elementares do Estado Democrático de Direito.” (...) “...o Ecad tornou-se um fim em si mesmo. Voltado para seu próprio umbigo – e para os interesses de seus controladores e dirigentes – o Ecad transmutou-se em cartel, pernicioso para a ordem econômica brasileira, e muito distante do que reivindica a classe artística, protagonizando toda sorte de desvios e ilícitos.” (...) É de registrar que, ao longo de sua história, o ECAD foi alvo de outras quatro CPIs: uma da Câmara dos Deputados (1995/96), e três das Assembléias Legislativas do Mato Grosso do Sul (2005), São Paulo (2009) e Rio de Janeiro (2011).”

Outras ilicitudes foram praticadas pelo ECAD, como registrado pela CPI da Câmara dos Deputados realizada em 1995/96: sonegação fiscal, crime de falsidade ideológica, apropriação indébita, formação de quadrilha, formação de cartel e abuso do poder econômico, mas não são foco deste trabalho.

Há anos o ECAD comemora recordes de arrecadação, no entanto o escritório e suas associações se tornaram uma imensa burocracia, ineficiente e cara e sugam 25% de tudo o que é arrecadado a título de direitos autorais.¹³⁴

O objetivo dessa CPI foi exigir do ECAD e das associações de gestão coletiva de direitos a prestação de contas dos recursos arrecadados e distribuídos em caráter regular e permanente.

Conclui-se então que, da parte da CPI do Senado Federal, o objetivo foi

¹³⁴

CPI, *ibidem*, p. 1033.

alcançado, segundo recomendações enviadas aos seguintes órgãos: Ministério Público, OAB, Poderes Executivo e Legislativo.

O relatório aprovado pela CPI do Senado foi enviado a Câmara dos Deputados, onde foi emendado, e aprovado no Congresso Nacional em 14 de agosto de 2013 (Lei 12.853), com as modificações sugeridas que alteram “os artigos 5º, 68, 97, 98, 99 e 100, acrescenta arts. 98-A, 98-B, 98-C, 99-A, 99-B, 100-A, 100-B e 109-A e revoga o art. 94 da Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, para dispor sobre a gestão coletiva de direitos autorais, e dá outras providências.” Assim, surge a necessidade de regulamentar o sistema de gestão coletiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desse trabalho foi analisar a atuação do ECAD na área da música eletrônica, principalmente em relação à arrecadação e distribuição de direito autoral e demonstrar as ilicitudes cometidas pelo órgão arrecadador, como a falta de transparência e a da publicidade ao aferir quantitativamente a execução das obras musicais. Além disso, conceituar o que é amostragem, deixando que tal sistema precisa ser revisto explicitando suas eventuais injustiças no modo de arrecadação e distribuição.

Foi necessário também conceituar aspectos da música eletrônica como: produção, execução, reprodução, diferenciação de edição e remix; definir produtor fonográfico e o papel que o mesmo desempenha no mercado, além de abordar conceitos teóricos como a proteção da obra original, domínio público e composição musical.

Para tanto foi necessária uma análise minuciosa de alguns tópicos como o mau uso do sistema atual de amostragem, além de expor irregularidades no que concerne aos créditos retidos, daí a necessidade de o ECAD e as associações de gestão coletiva de direitos prestarem contas dos recursos arrecadados e distribuídos em caráter regular e permanente.

Além disso, enfatiza-se a necessidade da criação de associações vinculadas ao interesse do produtor de música eletrônica visto que tal categoria não se encontra devidamente amparada e o seu crescimento e ampla popularidade não podem mais ser ignorados.

É importante frisar que outras ilicitudes foram praticadas pelo ECAD, como registrado pela CPI da Câmara dos Deputados realizada em 1995/96: sonegação fiscal, crime de falsidade ideológica, apropriação indébita, formação de quadrilha, formação de cartel e abuso do poder econômico, porém tais ilicitudes não são foco deste trabalho.

Por fim, com a necessidade de regulamentar o sistema de gestão do ECAD, o relatório aprovado na CPI do Senado teve o seguinte desfecho: enviado a Câmara foi emendado para depois ser aprovado no Congresso Nacional com várias sugestões da CPI do ECAD sendo aprovadas, sugestões de alteração (artigos 5º, 68, 97, 98, 99 e 100), acréscimo (artigos 98-A, 98-B, 98-C, 99-A, 99-B, 100-A, 100-B

e 109-A) e revogação (art. 94 da Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998).

REFERÊNCIAS

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

ASCENÇÃO, José de Oliveira. **Direito Autoral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Renovar, 1997.

ANTUNES, Jorge (Org.). **Uma poética musical brasileira e revolucionária**. Brasília: Sistum Edições Musicais, 2002.

BALDELLI, Débora. **A música eletrônica dos Djs e a produção de uma nova escuta**. Disponível em: http://74.125.155.132/scholar?q=cache:Ag7sAH6xFR4J:scholar.google.com/&hl=pt-BR&as_sdt=2000>. Acesso em: 16 ago. 2016.

BARRAUD, Henry. **Para compreender a música de hoje**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BEATPORT. Disponível em: www.beatport.com. Acesso: 31 ago. 2016.

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

BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: Disponível em: www.bn.br. Acesso: 15 set. 2016.

BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de autor**. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2001.

BOAVIDA, Clara. **Manifesto do Domínio Público**. 2010. Disponível em: <https://blog.rcaap.pt/2010/02/05/manifesto-do-dominio-publico/>>. Acesso em: 20 jul. 2016.

BRASIL. **Lei N º 9610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências, 1998. Disponível em:

<<http://www.planalto.gov.br>>. Acesso em: 20 jul. 2016.

CABRAL, Plínio. **A nova lei de Direitos Autorais – Comentários**. 4ª Ed. São Paulo: Harbra, 2003.

CHAVES, Antônio. **Direitos Conexos**. São Paulo: Ltr, 1999.

COSTA, Carolina Leivas Ferro. **Direito Autoral e a Música Eletrônica**. 2010. 66 f. Tese (Graduação) - Faculdade de Direito, Uniceub, Brasília, 2010.

CPI. *ECAD* (Requerimento nº 547, de 2011). Disponível em: <www.senado.gov.br/atividade/materia/getPDF.asp?t=106951>. Acesso em: 13 set. 2016.

DESROCHERS, Stéphane. **Music, Padlocks and the commons**. Disponível em: <http://www.lex-electronica.org/docs/articles_149.pdf>. Tradução minha. Acesso em: 27 ago. 2016. [Tradução da autora]

DIAS, Maurício Cozer. **Utilização musical e direito autorial**. 1ª Campinas-sp: Bookseller, 2000.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**.

São Paulo: 34, 2004.

ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO. Disponível

em: <www.ecad.org.br>. Acesso em 16 ago. 2016.

ESCRITÓRIO DE DIREITOS AUTORAIS. Disponível em: <<http://www.bc.ufes.br/content/escrit%C3%B3rio-de-direitos-autorais-eda>>. Acesso em 22 set. 2016.

FIELDEN, Jerry. **The influence of Electronic Music in Rock Music, 1967-76; Keith Emerson, Jimi Hendrix, Pink Floyd and others** (em inglês). Disponível em <<http://www.jerryfielden.net/essays/electromusic.htm>>. Acesso em 15 ago. 2016. p. 5.

FRANÇA, Cecília Cavalieri; SWANWICK, Keith. **Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática**. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/viewFile/8526/4948>>. Acesso em: 02 set. 2016.

GORMAN, Robert A.; GINSBURG, Jane C.. **Copyright: Cases and Materials**. 6. ed. Westlaw, 2002.

KRÉINZ, Glória. **A música tecno inspira filósofos**. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/nucleos/filocom/ gloria.doc>. Acesso em: 22 jan. 2016.

LANGE, Deise Fabiana. **O impacto da tecnologia digital sobre o direito de autor e conexos**. São Leopoldo: Unisinos, 1996.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

LOSSO, Marlus Eduardo Faria. **Noções de Direito Autoral e sua regulamentação internacional**. Disponível em: <<http://www.buscalegis.ccj.ufsc.br/revistas/index.php/buscalegis/article/viewFile/27922/27480>>. Acesso em: 31 maio 2016.

NEHEMIAS, Gueiros Jr. **O Direito Autoral no Show Business**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005.

NETO, José Carlos Costa. **Direito Autoral no Brasil**. São Paulo: FDT, 1998.

PELLEGRINI, Luiz Fernando Gama. **Direito Autoral do artista plástico**. São

Paulo: Oliveira Mendes, 1998.

PESSERL, Alexandre. **Arte Ilegal? Os Tribunais e a cultura do sample.** Disponível em: http://www.direitoautoral.ufsc.br/congresso_ii/arquivos/anais_na_integra.pdf. Acesso em: 19 ago. 2016.

PIRES, Eduardo. **A função social do direito de autor e a cópia privada.** Disponível em: http://www.conpedi.org/manaus/arquivos/anais/salvador/eduardo_pires.pdf. Acesso em: 20 jul. 2016.

PIMENTA, Eduardo. **Princípios de Direitos Autorais.** Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2004.

PIMENTA, Eduardo Salles. **Direito conexo da empresa de radiodifusão.** São Paulo: Lejus, 1999, p. 151-152.

RODRIGUES, Leonardo Mota Costa. **Lei de Direitos Autorais nas obras musicais.** Disponível em: http://www.buscalegis.ccj.ufsc.br/revistas/index.php/buscalegis/article/viewFile/4467/4037#_ftn1. Acesso em: 26 ago. 2016.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de música: edição concisa.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 634-5.

SCHUCKER, Roy. **Vocabulário de música pop.** São Paulo: Hedra, 1999, p. 273. Tradução: Carlos Szlak.

SOUZA, André. **CPI aprova relatório do Ecad.** 2012. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/cpi-aprova-relatorio-do-ecad-4740665>. Acesso em: 12 jul. 2016.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ECA	Escola de Comunicações e Artes.
ECAD	Escritório Central de Arrecadação e Distribuição.
LDA	Lei de Direito Autoral.
ABRAMUS	Associação Brasileira de Música e Artes.
AMAR	Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes.
ASSIM	Associação de Intérpretes e Músicos.
SBACEM	Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música.
SICAM	Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais.
SOCINPRO	Sociedade Brasileira de Administração e Proteção de Direitos Intelectuais.
UBC	União Brasileira de Compositores.
CPI	Comissão Parlamentar de Inquérito.
OAB	Ordem dos Advogados do Brasil.
MIDI	Musical Instrument Digital Interface.
SBAT	Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.
ISRC	International Standboard Recording.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 Sistemática legal de proteção da propriedade intelectual no Brasil.
- Figura 2 Os valores arrecadados em razão das utilizações musicais.
- Figura 3 Os valores arrecadados em razão das utilizações musicais.
- Figura 4 Os valores arrecadados pelo ECAD.
- Figura 5 O valor total correspondente ao conexo.
- Figura 6 Passo a passo para receber direitos autorais de execução pública musical.