

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE DIREITO
BACHARELADO EM CIÊNCIAS JURÍDICAS E SOCIAIS

Sandro Roberto de Lemos Gonçalves da Silva Júnior

**OMISSÃO DE AUTORIA E CARACTERIZAÇÃO DE DANOS MORAIS AO
COMPOSITOR DE OBRAS MUSICAIS CONSUMIDAS NA MODALIDADE DE
STREAMING INTERATIVO**

Porto Alegre

1. Semestre

2023

Sandro Roberto de Lemos Gonçalves da Silva Júnior

**OMISSÃO DE AUTORIA E CARACTERIZAÇÃO DE DANOS MORAIS AO
COMPOSITOR DE OBRAS MUSICAIS CONSUMIDAS NA MODALIDADE DE
STREAMING INTERATIVO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito parcial à obtenção do título de
bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais da
Faculdade de Direito da Universidade Federal do
Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.^a. Dra. Kelly Lissandra Bruch.

Porto Alegre

1. Semestre

2023

Sandro Roberto de Lemos Gonçalves da Silva Júnior

OMISSÃO DE AUTORIA E CARACTERIZAÇÃO DE DANOS MORAIS AO
COMPOSITOR DE OBRAS MUSICAIS CONSUMIDAS NA MODALIDADE DE
STREAMING INTERATIVO:

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado à Faculdade de Direito da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Orientadora

Prof.^a Dra.

Kelly Lissandra Bruch

Prof.^a Dra.

Simone Tassinari Cardoso Fleischmann

Prof. Dr. Maurício Brum Esteves

CIP - Catalogação na Publicação

Silva, Sandro Roberto de Lemos Gonçalves da Silva
Júnior
Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação /
Sandro Roberto de Lemos Gonçalves da Silva Júnior
Silva. -- 2023.
67 f.
Orientador: Kelly Lissandra Bruch Bruch.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade
de Direito, Curso de Ciências Jurídicas e Sociais,
Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Direito Autoral. 2. Streaming Interativo. 3.
Danos morais. I. Bruch, Kelly Lissandra Bruch, orient.
II. Título.

RESUMO

A presente monografia lança análise sobre a perspectiva do compositor de obras musicais consumidas na modalidade de streaming interativo, observando sobretudo a salvaguarda dos direitos morais do autor diante da ausência de atribuição de autoria. Assim, delinear-se-iam objetivos específicos que visaram compreender a proteção jurídica do autor obras musicais disponibilizadas via streaming interativo; avaliar a adaptação da interpretação da legislação brasileira de direitos autorais aos novos sistemas de consumo fonográfico; compreender a cadeia de distribuição de obras musicais via streaming interativo; compreender a caracterização e a reparação de danos morais ao compositor diante da omissão de autoria em obras disponibilizadas por plataformas de streaming interativo; e analisar a responsabilidade das plataformas de streaming interativo nas hipóteses de ausência de indicação de autoria. O estudo foi conduzido através do método hipotético-dedutivo, de modo que os procedimentos metodológicos envolveram o levantamento bibliográfico e normativo sobre a Lei de Direitos Autorais e a compilação da jurisprudência, com recorte institucional dos Tribunais de Justiça dos Estados de São Paulo e Rio Grande do Sul. Ao final, as conclusões do estudo sugerem que embora a legislação e jurisprudência respaldem a proteção dos direitos morais do compositor de obras musicais disponibilizadas via streaming interativo, existem lacunas interpretativas a serem preenchidas. Concluiu-se, portanto, que a complexidade do processo de distribuição, a questão da atribuição de autoria e a variabilidade nas decisões judiciais são aspectos que podem afetar a efetividade da proteção desses direitos.

Palavras-chave: Direito Autoral. Streaming interativo. Atribuição de autoria.

ABSTRACT

This monograph presents an analysis of the perspective of composers of musical works consumed through interactive streaming, with a primary focus on safeguarding the moral rights of authors in the face of a lack of attribution. Thus, specific objectives were outlined to comprehend the legal protection of the authors of musical works made available via interactive streaming, to evaluate the adaptation of the interpretation of Brazilian copyright law to new systems of phonographic consumption, to understand the distribution chain of musical works via interactive streaming, to grasp the characterization and reparation of moral damages to composers due to authorship omission in works made available through interactive streaming platforms, and to analyze the responsibility of interactive streaming platforms in cases of absent authorial attribution. The study was conducted using the hypothetical-deductive method, where the methodological procedures involved literature and normative research on Copyright Law, as well as the compilation of case law, with a focus on the Court of Justice of São Paulo and Rio Grande do Sul states. In conclusion, the study's findings suggest that while legislation and case law support the protection of moral rights for composers of musical works available via interactive streaming, there are interpretative gaps that need to be addressed. Therefore, it was concluded that the complexity of the distribution process, the issue of authorship attribution, and the variability in judicial decisions are aspects that could impact the effectiveness of safeguarding these rights.

Keywords: Copyright Law. Interactive streaming. Authorship attribution.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 A PROTEÇÃO JURÍDICA DO AUTOR	12
2.1 DIREITOS DE AUTOR	12
2.1.1 Direitos conexos aos direitos de autor.....	20
2.1.2 Conteúdo dos direitos autorais: direitos de carácter patrimonial e direitos de natureza pessoal.....	24
3 A ATRIBUIÇÃO DE AUTORIA EM OBRAS MUSICAIS E A TECNOLOGIA STREAMING.....	30
3.1 PROTEÇÃO JURÍDICA E ATRIBUIÇÃO DE AUTORIA AO COMPOSITOR À LUZ DA LEGISLAÇÃO DE DIREITOS AUTORAIS.....	30
3.2 O CONCEITO DE <i>STREAMING</i> INTERATIVO NA LITERATURA JURÍDICA E NO ENTENDIMENTO JURISPRUDENCIAL.	33
3.3 A CADEIA DE DISTRIBUIÇÃO DE OBRAS MUSICAIS NO <i>STREAMING</i> INTERATIVO.....	37
4 ANÁLISE JURISPRUDENCIAL DA ATRIBUIÇÃO DE AUTORIA NO <i>STREAMING</i> INTERATIVO	40
4.1 METODOLOGIA	40
4.2 RESUMO DAS AÇÕES: Entendimento dos litigantes	45
4.3 ANÁLISE DAS DECISÕES	48
4.3.1 A ausência de menção ao autor em plataformas de <i>streaming</i> interativo caracteriza danos morais?	48
4.4.2 Quem é responsável pelo fornecimento de informações acerca das obras musicais disponibilizadas via <i>streaming</i> interativo?	51
4.4.3 Como se dá a reparação de danos morais ao compositor?.....	53
5 CONCLUSÃO	55
VI REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	58

1. INTRODUÇÃO

Aos compositores de obras musicais são garantidas todas as prerrogativas do direito autoral brasileiro, visto que as obras musicais, como criações de espírito, são consideradas criações intelectuais sujeitas a proteção jurídica. Esta inserção encontra-se na Lei nº 9.610/98, também conhecida como Lei dos Direitos Autorais, em seu artigo 7º, inciso V, o qual estabelece que todas as composições musicais originais, com letra ou não, são consideradas obras intelectuais.

Todavia, embora novas tecnologias tenham transformado profundamente a forma como as obras intelectuais são criadas, compartilhadas e acessadas, as estruturas legais que alicerçam a propriedade intelectual, instituídas com base em uma realidade social diferente da atual, permanecem praticamente inalteradas (Lemos, 2005, p. 8). Este paradigma é particularmente evidente no campo dos direitos autorais, onde o bem protegido pela propriedade intelectual se tornou ainda mais imaterial e intangível no ambiente digital (Losso, 2008, p. 94).

Nesse sentido, observa-se que a regulação dos direitos de autor pode ser influenciada não apenas pelo caráter da obra intelectual a ser protegida, mas também pela maneira como essas obras são consumidas e compartilhadas, de modo que, por mais clara que seja a redação da Lei dos Direitos Autorais, a assimilação e aplicação de seus dispositivos em um modelo de consumo fonográfico inédito introduz um desafio tanto ao legislador quanto ao intérprete desta lei.

Esse cenário é particularmente notável no contexto do *streaming* interativo, popularmente reconhecido por suas plataformas como *Spotify*, *Deezer*, *Youtube Music* e *Napster*. O *streaming* interativo representa um recente modo de consumo fonográfico que transformou a forma como as pessoas exploram e interagem com as obras musicais, tornando-se o meio de consumo fonográfico mais rentável da atualidade.

Segundo a Federação Internacional da Indústria Fonográfica – IFPI, entre 2005 e 2022, o lucro global em mídia física caiu de 18,1 bilhões para 4,6 bilhões de dólares, enquanto o ganho em *streaming* decolou de 100 milhões para 17,5 bilhões de dólares. Além do mais, em 2005, cerca de 90% do lucro no mercado fonográfico era composto pela comercialização de mídias físicas. Isso evidencia um contexto diametralmente oposto ao de 2022, no qual estas representavam a importância de 17,5% do lucro

mundial, enquanto as plataformas de *streaming* mantêm um padrão acelerado de crescimento, alcançando 67% do mercado (IFPI, 2023).

Isto posto, o presente trabalho lança análise sobre a perspectiva do compositor de obras musicais consumidas na modalidade de *streaming* interativo, observando sobretudo a salvaguarda dos direitos morais do autor diante desta transformação e o processo de atribuição de autoria nesse contexto. Desse modo, formula-se como objetivo geral analisar a legislação dos direitos autorais e a jurisprudência relacionada à caracterização de danos morais decorrentes da ausência de indicação de autoria em obras musicais disponibilizadas via plataformas de *streaming* interativo. Ou seja, examina-se processo de atribuição de autoria nesse contexto específico, tendo em vista a natureza intangível da obra musical consumida por meio do *streaming* interativo. Outrossim, o problema de pesquisa reside na interpretação da caracterização de danos morais diante da ausência de atribuição de autoria em obras musicais disponibilizadas por plataformas de *streaming* interativo.

Para isso, são formulados os seguintes objetivos específicos: compreender a proteção jurídica do autor obras musicais disponibilizadas via *streaming* interativo; avaliar a adaptação da interpretação da legislação brasileira de direitos autorais aos novos sistemas de consumo fonográfico; compreender a cadeia de distribuição de obras musicais via *streaming* interativo; compreender a caracterização e a reparação de danos morais ao compositor diante da omissão de autoria em obras disponibilizadas por plataformas de *streaming* interativo; e analisar a responsabilidade das plataformas de *streaming* interativo nas hipóteses de ausência de indicação de autoria.

A concepção deste estudo foi conduzida utilizando o método hipotético-dedutivo, de modo que os procedimentos metodológicos envolveram o levantamento bibliográfico e normativo sobre a Lei de Direitos Autorais, objetivando, por meio de estudo de caso, entender a responsabilidade de atribuição de autoria em obras musicais disponibilizadas via *streaming* interativo. Ademais, compila-se a jurisprudência dos Tribunais de Justiça dos Estados de São Paulo e Rio Grande do Sul acerca da salvaguarda dos direitos morais do compositor diante da omissão ilícita de autoria no contexto do *streaming* interativo.

Nesse sentido, a estrutura deste trabalho é composta por cinco partes, incluindo introdução e conclusão. Portanto, no primeiro capítulo, é realizada uma análise da proteção jurídica do autor, com a abordagem dos conceitos básicos do Direito Autoral, abrangendo direitos autorais, direitos conexos e o conteúdo dos direitos autorais do compositor de obras musicais. Destaca-se, portanto, a relevância do estudo do Direito Autoral, considerando a peculiaridade de sua conceituação e sua evolução histórica, desde o surgimento de seus primeiros diplomas legais, no âmbito internacional, até a atual legislação brasileira de direitos autorais.

Em seguida, o segundo capítulo foca na análise dos danos morais ao autor e suas implicações legais, abordando a regulamentação da atribuição de autoria em obras musicais disponibilizadas através de *streaming* e as circunstâncias em que são caracterizados os danos morais ao compositor. Além disso, examina-se também o conceito de *streaming* musical, com destaque à diferenciação entre *streaming* interativo e não interativo. Por fim, explora-se a cadeia de distribuição dessas obras e a maneira como a atribuição de autoria ocorre nesse contexto específico

No último capítulo, analisa-se o entendimento jurisprudencial quanto à omissão ilícita de autoria em obras musicais disponibilizadas por meio de *streaming* interativo. Dessa forma, apresenta-se a metodologia da pesquisa jurisprudencial, destacando o recorte institucional dos Tribunais de Justiça do Rio Grande do Sul (TJRS) e São Paulo (TJSP). Em seguida, resumem-se as controvérsias identificadas nas ações investigadas, incluindo a argumentação jurídica das partes envolvidas e os principais pontos a favor e contra a caracterização de danos morais ao compositor devido à omissão de autoria pelas plataformas de *streaming* interativo. Ao final, analisam-se as decisões do TJRS e do TJSP acerca deste mérito, com base em 3 perguntas de caráter interpretativo, fundamentadas na base teórica a ser construída durante o presente estudo.

2. A PROTEÇÃO JURÍDICA DO AUTOR

A assimilação da responsabilidade de atribuição de autoria em novas formas de consumo fonográfico, como no caso da modalidade de *streaming* interativo, exige o estudo da proteção jurídica do autor, contemplando os princípios basilares do Direito Autoral e sua materialização na Lei nº 9.610/98 (Lei dos Direitos Autorais - LDA). Para alcançar esse objetivo, inicia-se analisando os conceitos básicos relacionados ao Direito Autoral, incluindo os direitos autorais e conexos, bem como o conteúdo dos direitos do autor de obras musicais. Nesse sentido, é relevante observar que a compreensão da proteção jurídica ao autor em obras musicais, independentemente da modalidade de consumo fonográfico abordada, exige a inicial referência aos Direitos Autorais, tendo em vista a peculiaridade de sua conceituação, a qual será analisada no decorrer do próximo item. Assim, parte-se da análise doutrinária da natureza jurídica dos direitos de autor, prosseguindo com a averiguação do histórico da proteção jurídica ao autor, abordando desde seus primeiros diplomas legais, em escala mundial, em primeiro momento, e nacional, passando pela salvaguarda constitucional do Direito Autoral brasileiro, até alcançar o diploma legal que atualmente rege os direitos de autor no Brasil, qual seja a Lei n. 9.610/98, também conhecida como Lei de Direitos Autorais (LDA).

2.1. Direitos de autor

O Direito de Autor ou Direito Autoral trata-se do segmento do Direito Privado encarregado de regular as relações jurídicas originadas da criação e da utilização econômica de obras intelectuais, abarcadas pelos domínios da literatura, das artes e das ciências (Bittar, 2015, p. 27). Dessa forma, conforme preceitua Chaves (apud Santos, 2008, p. 87), o direito de autor é um direito *sui generis*. Outrossim, esta peculiaridade surgiria da fusão de características pessoais e patrimoniais em seus elementos constitutivos essenciais. Isto é, enquanto direitos como intimidade, liberdade de expressão, vida e educação não possuem vínculo patrimonial, a criação intelectual, juntamente com o direito moral de autor, cria um bem (a obra intelectual) que passa a fazer parte do campo da propriedade exclusiva do seu autor (Costa Netto, 2019, p.133). De forma semelhante, ao asseverar que a tutela da criação artística se faz basicamente pela outorga de um direito exclusivo, Ascensão (1997, p. 3) afirma

que a proteção ao direito do autor, neste sentido, visa recompensá-lo pela sua contribuição criativa à sociedade, a qual aceita o ônus representado pela imposição deste privilégio. Assim, a exploração econômica da obra, que, em outras circunstâncias, seria livre, é agora reservada ao titular dos direitos, conferindo-lhe o poder de controlar e aproveitar os benefícios econômicos decorrentes de suas criações artísticas e literárias¹.

Esta ótica subjetivista da proteção jurídica do autor é um dos cerne desta pesquisa, tendo em vista que se objetiva, aqui, sondar a caracterização de danos morais ao autor em casos de alegada violação dos direitos autorais pelas plataformas de *streaming* interativo. Contudo, é relevante aludir que, atualmente, há dois sistemas de estruturação de direitos autorais, os quais se diferenciam exatamente neste ponto, qual seja o do direito exclusivo do criador da obra². Os sistemas em questão são o anglo-americano, conhecido como *copyright*, que visa a proteção da obra e sua possibilidade de reprodução, e o sistema francês, denominado *droit d'auteur*, que foca mais na proteção dos direitos do criador da obra, sendo que o Brasil adota o sistema francês, priorizando os direitos do autor das obras intelectuais (Giacomeli, Braga e Eltz, 2020, p. 17). Neste ponto, Ascensão refere:

Enquanto no *copyright* a obra tende a receber mais atenção do que o autor, tratado pela lei essencialmente como o titular do monopólio econômico, no sistema de Direito de Autor é o autor quem ocupa a posição de centralidade, seja porque a obra é vista como uma manifestação da personalidade do autor, gerando direitos morais de caráter inalienável e irrenunciável, seja porque as próprias faculdades patrimoniais sofrem o impacto dessa visão humanista ou personalista do Direito de Autor, que determina a imposição de certas restrições à plena disponibilidade dos direitos de conteúdo econômico (Ascensão, 2020, p. 18).

¹ Explora-se aqui a perspectiva dos direitos autorais como um conjunto de normas legais destinadas a preservar e proteger as relações estabelecidas entre criadores/atores e usuários/consumidores de obras artísticas, literárias e científicas, bem como a salvaguarda das próprias obras. Os direitos autorais são entendidos como um instrumento jurídico essencial, cujo propósito primordial é incentivar a produção intelectual em benefício dos criadores e da sociedade. Isso se deve ao fato de que obras artísticas, literárias e científicas, mesmo que momentaneamente percam sua relevância devido a novas análises ou ao progresso contínuo das ciências, não se tornam obsoletas ou desaparecem com o tempo (Galante, 2014, p. 70).

² De acordo Lipszyc (2017, p. 54), é possível observar que, em comparação com o direito de autor, o *copyright* possui alcances mais limitados em relação aos direitos subjetivos que reconhece, mas mais extensos em relação ao objeto de proteção, que inclui não apenas as obras de criação individualizada, mas também as gravações sonoras, emissores de radiodifusão e de cabo e apresentação tipográfica de edições publicadas, ao passo que a concepção latina (usada no Brasil) de direito de autor seria essencialmente individualista.

Destarte, o direito autoral acaba sendo diretamente influenciado pelo gênero da obra protegida, sendo que o direito autoral em obras musicais foi estabelecido formalmente pela primeira vez, na Inglaterra, somente após um processo judicial em 1777, na ocasião em que Johann Christian Bach havia solicitado uma medida cautelar contra a publicação não autorizada de uma de suas obras. Foi julgado que a música, de fato, estava sob a lei de direitos autorais de 1709³, que protegia "livros e outras escrituras" por 14 anos a partir da publicação, renováveis uma vez. No entanto, a música foi tratada como uma forma de literatura, o que deixou de lado sua essência como algo que é tocado e não lido. Isto é, em que pese a evolução da proteção do direito do autor, a dimensão da música permaneceu inexplorada até a introdução do direito de apresentação pública na lei francesa em 1791 (Kretschmerr 1999, p. 163).

Esta dificuldade de reconhecimento do direito do autor não se limita a obras musicais, sendo que a própria noção de Direito Autoral era nebulosa até a promulgação do primeiro texto⁴ que reconheceu este direito, qual seja o Estatuto da Rainha Ana, de 1710. Isso porque, segundo Bittar, surgiu da insuficiência do sistema e a necessidade de assegurar remuneração aos autores, já que, por mais que a descoberta da imprensa por Gutemberg, no século XV, tenha ensejado a concessão de privilégio aos editores, pelos monarcas, para exploração econômica, o que se deu foi apenas o estabelecimento de monopólios de utilização econômica da obra, os quais eram conferidos por dez anos (Bittar, 2015, p. 28).

Assim, por mais que a disposição do Estatuto da Rainha Ana tenha objetivado e, inicialmente, garantido esta possibilidade de remuneração aos autores, com a salvaguarda do direito de impressão de suas obras, deduz-se que o verdadeiro êxito deste regimento foi dado pela sua competência em afastar o domínio exclusivo destes direitos, impactando diretamente nas atividades econômicas dos livreiros e editores, que dispunham deste *modus operandi* monopolista há mais de dois séculos (Brum Esteves, 2018, p. 26). Portanto, rapidamente se constatou que a Lei de 1710 não

³ O autor usa como marco inicial dos direitos autorais o ano de 1709. Neste sentido, importa mencionar que, em janeiro deste ano, foi proposto projeto de lei à Câmara dos Comuns com o objetivo de incentivar o conhecimento, concedendo aos autores ou compradores de exemplares de livros impressos a propriedade durante o prazo estipulado pela legislação. Esse projeto se converteu na Lei de 10 de abril de 1710, que se trata do Estatuto da Rainha Ana (Afonso, 2009, p. 4).

conferia prerrogativas suficientes aos autores. Isto porque o simples fato de conceder ao autor o direito de imprimir e distribuir sua obra não era o bastante, sendo que a referida lei não tratava de questões como representações públicas, versões dramáticas ou traduções (Afonso, 2009, p. 4).

Enquanto isso, na França, a formação do sistema que viria a ser conhecido posteriormente como *droit d'auteur*, aliada às discussões suscitadas pela Revolução Francesa de 1789, provocara no país um cenário fértil para a evolução dos direitos autorais. Através de dois decretos da Assembleia Constituinte da Revolução Francesa - o Decreto 13, datado de 19 de janeiro de 1791, e o Decreto 19, datado de 24 de julho de 1793 - o regime europeu continental, como também é conhecido o sistema francês, introduziu inovações significativas no regime jurídico do direito autoral. O primeiro decreto garantia aos autores o direito exclusivo de representação de suas obras, enquanto o segundo expandia esse direito para abranger a reprodução de obras literárias, musicais e artísticas. (Costa Netto, 2019, p. 106).

Todavia, a regulamentação dos direitos autorais, tal como são conhecidos atualmente, ocorreu somente a partir da assinatura da Convenção de Berna para a Proteção de Obras Literárias e Artísticas, realizada na Suíça em 1886, que estabelecia padrões mínimos para a proteção dos direitos autorais, em escala internacional⁵ (Giacomeli, Braga e Eltz, 2020, p. 16). Ou seja, por mais que a introdução dos decretos franceses de 1791 e 1793 tenha influenciado a legislação de diversos países, foi somente na Convenção de Berna que foi dado o primeiro passo em busca da harmonização das regras vigentes do direito autoral (Branco, 2011, p. 94). Outrossim, esta cooperação internacional foi motivada pelo interesse do reconhecimento internacional dos direitos autorais por parte dos países mais desenvolvidos, que, por serem grandes exportadores de obras intelectuais, obtinham uma considerável vantagem econômica. (Ascensão, 1997, p. 638).

⁵ Costa Netto (2019, p. 110) expõe: “A primeira minuta do que seria conhecido como “Convenção de Berna” foi produzida por um congresso internacional (que decidiu, também, formar uma união internacional para o direito de autor) realizado em Roma, em 1882, pela iniciativa da “Société des gens de lettres” e da Association Littéraire et Artistique Internationale (ALAI), presidida pelo escritor francês Victor Hugo. Quatro anos mais tarde, após três convenções diplomáticas realizadas em Genebra entre 1884 e 1886, com a liderança de França, Alemanha, Itália e Grã-Bretanha, a própria suíça, país-sede da Convenção, Bélgica e Espanha também firmaram originariamente a convenção, a exemplo de três países não europeus: Haiti, Libéria e Tunísia.”

Assim, o processo de internacionalização dos Direitos Autorais prosseguiu durante o Século XX, culminando na celebração de diversos acordos internacionais, sendo que, em 1952, na cidade de Genebra, na Suíça, foi aprovada a Convenção Universal sobre Direito de Autor, que Lipszyc (2017, p. 51) define como o tratado multilateral de maior transcendência na história dos Direitos Autorais, ao lado da Convenção de Berna. A Convenção Universal, administrada pela UNESCO, foi inicialmente apresentada como uma alternativa à Convenção de 1886, com influência dos Estados Unidos, que almejavam o protagonismo no cenário mundial de proteção ao autor sem a necessidade de adesão à Convenção de Berna, já que esta sofria grande influência da Europa à época. Portanto, visando a materialização de uma convenção verdadeiramente universal, com a adesão massiva de outros países, formularam-se requisitos menos exigentes que aqueles da Convenção de 1886 (Ascensão, 1997, p. 641).

Em contrapartida, na eminência de uma debandada geral daqueles países que considerassem mais proveitosos os termos da Convenção Universal, foi instituída uma cláusula de salvaguarda na Convenção de Berna, em que as obras advindas de países que se retirassem da Convenção de Berna não seriam protegidas pela Convenção Universal nos países signatários da Convenção de Berna (Ascensão, 1997, p. 642). Contudo, a cláusula de salvaguarda foi suspensa no ano 1971, na ocasião em que, já em um momento de conciliação, foram revisadas conjuntamente as Convenções de Berna e Universal, que atualmente caminham para uma unificação substancial (Zanini, 2015, p. 73). Na mesma época, durante a convenção realizada em Estocolmo no ano de 1967, conhecida como Convenção de Estabelecimento da Organização Mundial da Propriedade Intelectual, foi criada a Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI), ou *World Intellectual Property Organization* (WIPO) em sua versão em inglês, com sede em Genebra, na Suíça (Afonso, 2009, p. 164)⁶.

Com sua criação, a responsabilidade pela Convenção de Berna, bem como pela Convenção de Paris, que disciplina a propriedade industrial, passou a ser atribuída exclusivamente a essa instituição⁷, em substituição aos antigos *BIRPI* -

⁶ Em seguida, conforme observa Afonso (2009, p. 164), em 1974, a Organização Mundial da Propriedade Intelectual adquiriu o status de agência especializada da Organização das Nações Unidas (ONU).

⁷ Atualmente, a OMPI é responsável pela administração de 26 tratados, incluindo a Convenção de Estabelecimento da OMPI (WIPO, 2023), sendo dois deles em conjunto com outras organizações internacionais.

*Bureaux Internationaux Réunis pour la Protection de la Propriété Intellectuelle*⁸. Destarte, a cooperação internacional para atualização dos direitos autorais continuou a evoluir durante a década de 1980, sendo que, em 1986, em sessão especial dos ministros do GATT⁹, foi dado início à Rodada do Uruguai, uma série de negociações multilaterais que se iniciaram em 1986 e se prolongaram até 1994. Como resultado dessas negociações, foi estabelecida a Organização Mundial do Comércio (OMC), também conhecida como *World Trade Organization* (WTO) em inglês (Branco, 2011, p.116).

Nesse contexto, até as décadas de 1970 e 1980, foram poucas e limitadas as iniciativas para adaptar o regime jurídico às transformações tecnológicas e aos meios de comunicação, muitas vezes se limitando a ajustes terminológicos. No entanto, durante a década de 1990, dois eventos levaram à aprovação de três acordos relevantes (Costa Netto, 2019, p. 113). Primeiramente, no contexto da Organização Mundial do Comércio (OMC), devido às deficiências da OMPI e ao crescente papel dos direitos de propriedade intelectual no comércio internacional, foi estabelecido o Acordo sobre Aspectos dos Direitos da Propriedade Intelectual relacionados ao Comércio (ADPIC ou TRIPS) em 15 de abril de 1994. Em segundo lugar, com o surgimento de novos problemas decorrentes do desenvolvimento tecnológico, especialmente no que diz respeito às obras de comunicação digital, programas de

Por meio de seus Estados-membros e secretaria, a organização executa um programa de trabalho que visa harmonizar as legislações e processos nacionais de propriedade intelectual. Além disso, a OMPI fornece serviços para solicitações internacionais relacionadas a direitos de propriedade industrial e intelectual, promove a troca de informações sobre propriedade intelectual, oferece assistência jurídica e técnica a países em desenvolvimento e outras nações, facilita a resolução de disputas privadas relacionadas a questões de propriedade intelectual, e utiliza a tecnologia de informação e a internet como instrumentos para armazenar, alcançar, e utilizar informações sobre propriedade intelectual (Afonso, 2009, p. 164-165).

⁸ A origem da Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI) remonta às Convenções de Berna (1886) e de Paris (1883). Essas convenções estabeleceram a criação de escritórios para tratar das questões relacionadas à proteção da propriedade intelectual. Com o objetivo de promover eficiência e economia, esses escritórios foram unificados em 1893, formando assim os BIRPI (Bureaux Internationaux Réunis pour la Protection de la Propriété Intellectuelle). Os BIRPI assumiram a responsabilidade de administrar ambos os acordos, centralizando informações, conduzindo estudos e fornecendo serviços e informações sobre as matérias destas convenções (Zanini, 2015, p. 74-75).

⁹ Londe (2008, p. 20) define: “O GATT - Acordo Geral de Tarifas e Comércio (em inglês, General Agreement on Tariffs and Trade) é um acordo internacional que remonta a 1947, período pós 2ª Guerra Mundial, em que os países buscavam formas de sair da grave crise econômica em que muitos deles se encontravam (principalmente países europeus e Japão). Entretanto, apesar de o tema Propriedade Intelectual constar do acordo desde sua primeira negociação, foi na Rodada do Uruguai, com a publicação da ‘Ata Final da Rodada do Uruguai’, também chamado de ‘Acordo Constitutivo da Organização Mundial do Comércio – OMC’, que o tema teve reconhecida sua relevância. O final da Rodada Uruguai marca, portanto, a transformação do GATT em OMC”.

computador, reprodução de obras e bancos de dados, houve a necessidade de abordar essas questões por meio de convenções específicas, sem afetar as convenções tradicionais, cujas modificações se tornaram complexas (Zanini, 2015, p. 77-78). Assim, dentro da Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI), foram aprovados dois tratados em 20 de dezembro de 1996: o tratado da OMPI sobre Direito de Autor e o tratado da OMPI sobre Interpretação ou Execução e Fonogramas (Costa Netto, 2019, p. 113).

No caso do Brasil, a primeira menção ao Direito Autoral ocorreu em 1827, logo após primeira Constituição Brasileira¹⁰, de 1824, com a promulgação da Lei Imperial que criou os dois primeiros cursos de Direito do país, nas cidades de Olinda e São Paulo, e estabeleceu o seguinte, ao se referir à impressão de livros: “o Governo os fará imprimir e fornecer às escolas, competindo aos seus autores o privilégio exclusivo da obra por dez anos” (Afonso, 2009, p. 7). Três anos depois, o Código Criminal de 1830 ampliou a proteção ao autor, impondo penas àqueles que praticassem contrafação¹¹ (Costa Netto, 2019, p. 118). Em seguida, foram propostos diversos projetos para a regulamentação do Direito Autoral – em 1856, 1875, 1861 e 1893 – os quais não foram bem-sucedidos. Isso devido à influência da doutrina francesa à época, que reputava utópica a regulamentação, pois entendia que ideias gerais não poderiam ser objeto de propriedade. No entanto, em 1898, foi promulgada a Lei 496, com base na Constituição de 1891, que reconheceu o Direito Autoral como um dos direitos individuais. Essa lei estabeleceu as disposições legais para proteger o Direito Autoral de obras literárias, científicas e artísticas. Assim, a partir desse marco, houve uma ampliação da legislação acerca da proteção ao autor no contexto brasileiro. Isso porque, com exceção da Carta de 1937, todas as demais Constituições mantiveram o Direito mencionado como um direito fundamental¹² (Bittar, 2015, p. 30).

Dessa forma, com o crescimento do movimento legislativo interno, em paralelo à conjuntura de contratação internacional, Ascensão (1997, p.12) reconhece que o

¹⁰ Por mais que não fizesse menção direta à noção de direito de autor, a primeira Constituição Brasileira, de 1824, atribuía aos inventores, no seu art. 17, a propriedade de suas descobertas e produção, assim como a garantia do privilégio exclusivo e ressarcimento na hipótese de perda desta prerrogativa (Costa Netto, 2019, p. 117)

¹¹ Contrafação é a cópia total ou parcial não autorizada de uma obra (Duarte e Pereira, 2009, p. 8)

¹² São exemplos: o art. 72, § 26, da Emenda de 1926; o art. 113, inciso 20, da Constituição de 1934; o art. 150, § 25, da Constituição de 1946; o art. 153, § 25, da Constituição de 1967; e, atualmente, o art. 5.º, incisos XXVII e XXVIII, da Constituição Federal de 1988 (Bittar, 2019, p. 30).

grande marco da matéria é representado logo em seguida, com a promulgação do Código Civil de 1916, que dedicou um capítulo inteiro de seu teor aos direitos autorais, sob o título “Da Propriedade Literária, Científica e Artística”, nos seus arts. 649 a 673. Este capítulo, em certa medida, aprimorou as disposições da Lei 496, de 1898, alinhando-se às diretrizes dos tratados e convenções internacionais relevantes sobre o assunto, que foram ratificados pelo Brasil. (Costa Netto, 2019, p. 120). Assim, ao longo do período compreendido entre o Código Civil de 1916 e o ano de 1973, foram promulgados inúmeros textos legais e decretos no Brasil¹³, visando acompanhar e resolver os conflitos decorrentes do avanço dos meios de comunicação e reprodução de sons e imagens (Afonso, 2009, p. 4).

Por consequência, segundo Afonso (2009, p. 8) a crescente necessidade de consolidação da matéria em uma única legislação tornou-se inadiável, culminando, em 1973, na publicação da Lei n. 5.988, que superou o texto do Código Civil de 1916 e tornou menos relevante toda a legislação complementar dispersa. A Lei 5.988, que criou o sistema autoral brasileiro, apoiando-se no Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDIA), nas Associações de Defesa dos Direitos Autorais e no Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad), conferiu ao direito de autor brasileiro a atualização necessária para adequação às demandas da modernidade, abarcando um conjunto de prerrogativas que garantem a proteção do trabalho artístico do criador intelectual, aproximando-o e alinhando-o ao movimento autoral contemporâneo (Afonso, 2009, p. 8). Deste modo, em que pese edição de outros diplomas legais após 1973¹⁴, como a própria Constituição de 1988, em que o legislador constitucional salvaguardou os direitos do autor (Figueiredo, 2012, p. 19), a Lei 5.988 permaneceu vigente até 1998, na oportunidade em que, por fim, promulgou-se a Lei n. 9.610/98, também conhecida

¹³ Tratando do período entre as promulgações do Código Civil de 1916 e da Lei n. 5.988, de 1973, Bittar (2019, p. 28) define como fundamentais os seguintes textos: Decreto 4.790, de 1924, que definiu os direitos autorais; Decreto 5.492, de 1928, que regulou a organização das empresas de diversões e a locação de serviços teatrais; Decreto 18.527, de 1928, que aprovou o regulamento do Decreto 5.492; Decreto 20.493, de 1946, que aprovou o regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas; Decreto 2.415, de 1955, que disciplinou a licença autoral para execuções públicas e transmissões pelo rádio e televisão; Decreto 1.023, de 1962, que alterou e revogou disposições do Decreto 18.627, de 1928; Lei 4.944, de 1966, que disciplinou os direitos conexos, e Decreto 61.123, 1967, que regulamentou a Lei 4.944.

¹⁴ É o caso, por exemplo, do Decreto 75.699, de 1975, que ratificou a Convenção de Berna no Brasil, ajustando em definitivo a estrutura jurídica nacional com as diretrizes internacionais. No mesmo ano o Decreto n. 76.905 ratificou a revisão da Convenção de Berna, ocorrida em Paris, em 1971 (Santos, 2008, p. 77).

como Lei de Direitos Autorais (LDA), que revogou e substituiu a regulamentação de 1973 (Giacomeli, Braga e Eltz, 2020, p. 15).

Nesse sentido, por ser a lei que atualmente rege os direitos de autor no Brasil, a LDA será abordada em subcapítulo próprio nesta pesquisa, tendo em vista sua relevância para deslinde do tema, qual seja a atribuição de autoria em novas formas de consumo fonográfico. Isto porque entende-se que o cotejo dos atuais regramentos autorais exige, antes, uma referência àquilo que a Lei dos Direitos Autorais brasileira define como direitos conexos aos direitos de autor, aos quais se aplicam, no que couber, por serem vizinhos aos autorais (Tardin, 2015), as mesmas normas relativas aos direitos de autor, estendendo a proteção dos Direitos Autorais aos artistas intérpretes ou executantes, aos produtores fonográficos e aos organismos de radiodifusão (BRASIL, 1998). Destarte, apesar de termos abordado a natureza jurídica e os antecedentes dos direitos de autor até agora, é importante destacar que, durante grande parte do período histórico exposto, a regulamentação se limitava, estritamente, aos direitos do autor em si, uma vez que os direitos conexos sequer haviam sido reconhecidos (Dal Pizzol, 2018, p. 310). Dessa forma, objetiva-se compreender o surgimento de novos tutelados no âmbito do Direito Autoral, e como estes influenciam no alcance da obra ao público, mesmo não sendo necessariamente autores da obra intelectual originária¹⁵.

2.1.1. Direitos conexos aos direitos de autor

Os direitos conexos, no plano autoral, são direitos outorgados a agentes que auxiliam na criação, reprodução ou, ainda, na difusão da obra intelectual. Ainda que a doutrina discuta a inserção de titulares auxiliares da produção e divulgação da obra, estes direitos são outorgados ao artista intérprete ou executante¹⁶, ao produtor de

¹⁵Eboli (2003, p. 35) refere: “Destarte, a atribuição de um direito conexo originário, de cunho patrimonial, ao produtor de fonogramas justifica-se amplamente, inclusive para assegurar a praticidade e a celeridade na comercialização dos fonogramas, o que vem ao encontro dos interesses econômicos de todos os demais titulares de direitos autorais, em sentido amplo, que participam das produções, aí compreendidos os artistas, intérpretes, executantes, autores das obras musicais e lítero-musicais utilizadas, assim como os produtores musicais e artísticos”.

¹⁶ Importa observar que tanto a Convenção de Roma quanto a legislação brasileira utilizam as expressões “artistas intérpretes e executantes” de maneira conjunta e indistinta. A Convenção, no seu artigo 3º, alínea “a”, define coletivamente como “artistas, intérpretes e executantes” os indivíduos como atores, cantores, músicos, dançarinos e outros que representam, cantam, tocam, dançam, declamam, interpretam ou executam, de qualquer forma, obras literárias ou artísticas. Assim, não há uma distinção separada entre os detentores dos direitos conexos e os detentores dos direitos autorais, especialmente no contexto musical (Costa Netto, 2019, p. 306).

fonogramas e às organizações de radiodifusão (Bittar, 2015, p. 169). As disposições legais referentes aos direitos conexos são uma criação relativamente recente no âmbito do Direito Autoral como um todo. A proteção dos artistas intérpretes e executantes surgiu praticamente ao mesmo tempo em que os métodos de captação, gravação e reprodução de obras musicais e audiovisuais foram desenvolvidos¹⁷. Anteriormente, não havia uma preocupação específica com interpretações e execuções artísticas que se restringiam a um espaço e tempo determinados, ou seja, durante a apresentação em tempo real (Cordioli, 2021, p. 70). Isto é, os direitos conexos surgem a partir de uma realidade socioeconômica resultante do avanço tecnológico, conferindo uma nova dimensão às distâncias e audiências para as quais a obra se direciona (Eboli, 2003, p. 32). De mesmo modo, explorando o reconhecimento de direitos análogos aos de autor, Chaves expõe:

Ao lado das autorais surgiram, aproximadamente nos anos vinte, outras prerrogativas àquelas relacionadas por determinados laços de similitude, e que se foram definindo e firmando com o correr do tempo, devido, em grande parte, às gravações e aos meios de comunicação eletrônica que lhes deram um realce nem sequer suspeitado anteriormente. São, em primeiro lugar, os direitos dos artistas de interpretação musical ou dramática (em termos amplos), como elaboradores já não, evidentemente, de obras originárias (as literárias e as musicais que executam), mas de obras “conexas”, isto é, que criam a partir daquelas preexistentes, adquirindo, quando meritariamente desempenhadas, sua própria individualidade, como obras interpretadas, através de execuções “ao vivo” ou mediante gravações sonoras. Dão, assim, vida e cor a elaborações 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 (CHAVES, 1999, p. 22)

No entanto, conforme apontado por Lipszyc (2017, p. 385), embora os termos "direitos conexos", "direitos vizinhos" e "direitos afins" possam invocar alguma analogia ao direito autoral, a proteção conferida por esses direitos parece estar mais relacionada à resistência ao reconhecimento de novos direitos, que acabam recorrendo à disposição de direitos já consagrados, do que à real existência de semelhanças. Em outras palavras, os direitos conexos ao direito autoral dizem

¹⁷ Neste ponto, Giacomeli, Braga e Eltz (2020, p. 28) referem: “Diferentes juristas confirmam que os direitos conexos eram tratados em paralelo às discussões que visavam criar mecanismos para harmonizar a proteção internacional dos direitos de autor. Assim como o direito de autor passou, no século XV, a ter uma certa relevância com a criação da tipologia e da imprensa, conseguindo reproduzir, mediante impressão, as obras, especialmente literárias, de maneira mais rápida e sem a intervenção do autor, os direitos conexos também chamaram a atenção quando a evolução tecnológica criou o ferramental necessário para fixar os direitos conexos e replicá-los tal qual se fazia com as obras autorais.”

respeito, na realidade, ao direito de difusão de uma obra previamente criada. O esforço criativo evidente nesse contexto não está relacionado à criação da obra, mas sim à sua interpretação, execução ou divulgação (Branco e Paranaguá, 2009, p. 123). Ainda assim, os direitos conexos recebem proteção legal semelhante, não obstante não sejam equiparáveis às obras autorais em si, de modo que a condição de dependência não os coloca necessariamente em uma posição inferior em relação às obras autorais (Giacomeli, Braga e Eltz, 2020, p. 31).

Todavia, em que pese a atual valorização do artista neste sentido, as interpretações e execuções artísticas passaram a ser tuteladas pela legislação apenas no século passado¹⁸ (Eboli, 2003, p. 32). Conforme destacado por Afonso (2009, p. 69), esses fatores motivadores, combinados com os interesses dos produtores de fonogramas e dos organismos de radiodifusão, resultaram em uma série de reuniões internacionais com o objetivo de regulamentar a questão. Essas reuniões culminaram na celebração da Convenção de Roma em 1961, que trata especificamente da proteção dos artistas intérpretes ou executantes, dos produtores de fonogramas e dos organismos de radiodifusão. O Brasil, posteriormente, ratificou essa convenção através do Decreto n. 57.125, de 1965 (Afonso, 2009, p. 69). Em seguida, os direitos conexos foram incorporados pela Lei de Direitos Autorais de 1973, precedente da atual LDA, regulamentando os direitos conexos ao direito de autor e estabelecendo, textualmente, os seus titulares, as suas garantias e as suas limitações. Dessa forma, ainda sob a influência da Convenção de 1961, a LDA logrou a inclusão de preceitos básicos para a regulamentação dos direitos conexos, preservando simultaneamente a proteção conferida aos autores de obras intelectuais (Giacomeli, Braga e Eltz, 2020, p. 29) e dispondo expressamente em seu art. 89 o condicionamento da satisfação dos direitos conexos aos limites já estabelecidos pela tutela jurídica do autor¹⁹:

Observa-se, também, a equivalência entre os direitos de autor e direitos conexos no que diz respeito ao prazo de proteção destes direitos, ao passo que a

¹⁸ Quanto aos artistas, a título de exemplo, Eboli (2003, p. 32) entende ser inegável que o intérprete aporta algo à obra, mas menciona que até a segunda metade do século XIX, quando surgiram as inovadoras técnicas de fonografia e cinematografia, os intérpretes não dispunham da possibilidade de registrar suas contribuições, visto que estas se perdiam assim que realizadas. Isto é, deduz-se assim que foi por meio da fonografia e da cinematografia que o esforço criativo dos artistas passou a ser suscetível de fixação e reprodução.

¹⁹ Art. 89. As normas relativas aos direitos de autor aplicam-se, no que couber, aos direitos dos artistas intérpretes ou executantes, dos produtores fonográficos e das empresas de radiodifusão. Parágrafo único. A proteção desta Lei aos direitos previstos neste artigo deixa intactas e não afeta as garantias asseguradas aos autores das obras literárias, artísticas ou científicas (BRASIL, 1998).

LDA, em seu art. 96, define o prazo de 70 anos para proteção a proteção dos direitos conexos, sendo este o mesmo prazo de proteção dos direitos de autor (Bittar, 2015, p. 172). Neste ponto, Nascimento e Macedo (2016, p. 132) asseveram que a posição adotada pela doutrina brasileira aponta que a reformulação ou reinvenção do intérprete e do executante, que são detentores de um direito exclusivo e inovador, pode ser utilizada até mesmo contra o autor da obra original, assegurando-lhes uma compensação pelo desempenho. Por outro lado, Branco e Paranaguá (2009, p. 124) chamam atenção para o número expressivo de direitos exclusivos concedidos na LDA à classe dos artistas intérpretes ou executantes²⁰, referindo que estes direitos acabam representando um entrave a mais na circulação das obras. Isso em função do que dispõe o art. 90 da Lei n. 9.610/98, que atribui ao artista intérprete ou executante o direito exclusivo de, a título oneroso ou gratuito, autorizar ou proibir:

- I - a fixação de suas interpretações ou execuções;
- II - a reprodução, a execução pública e a locação das suas interpretações ou execuções fixadas;
- III - a radiodifusão das suas interpretações ou execuções, fixadas ou não;
- IV - a colocação à disposição do público de suas interpretações ou execuções, de maneira que qualquer pessoa a elas possa ter acesso, no tempo e no lugar que individualmente escolherem;
- V - qualquer outra modalidade de utilização de suas interpretações ou execuções (BRASIL, 1998).

De forma semelhante, Ascensão (2020, p.10) contesta, até mesmo, a necessidade de atribuição de exclusivos patrimoniais ao criador intelectual, asseverando que bastaria a proibição à terceiros da exploração econômica da obra. Isso é evidenciado na atual Convenção de Roma, que apenas concede aos beneficiários o poder de impedir certas formas de utilização da obra por terceiros, sem necessariamente mencionar a concessão de um direito exclusivo²¹. Portanto, tendo em vista as garantias até então concedidas de forma exclusiva ao autor da obra intelectual, o maior controle da exploração econômica da obra pelos titulares de

²⁰ São considerados artistas ou executantes, conforme o artigo 5º da LDA: “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).

²¹ Artigo 7º. 1. A proteção aos artistas intérpretes ou executantes prevista na presente Convenção, compreenderá a faculdade de impedir:

- a) a radiodifusão e a comunicação ao público das suas execuções sem seu consentimento, exceto quando a execução utilizada para a radiodifusão ou para a comunicação ao público já seja uma execução radiodifundida ou fixada num fonograma;
- b) a fixação num suporte material sem seu consentimento, da sua execução não fixada;
- c) a reprodução sem seu consentimento de uma fixação da sua execução (CONVENÇÃO DE ROMA, 1961).

direitos conexos aproximou-se, neste ponto, à proteção jurídica concedida ao autor da obra originária pela Lei dos Direitos Autorais.

Não obstante, a LDA exige a autorização do autor para a utilização econômica desta obra pelos titulares de direitos conexos, seja por contato direto ou, até mesmo, indireto, por exemplo, por intermédio de associação, representação ou cessão de direitos aos produtores de espetáculos. Contudo, evocando as limitações dos direitos conexos aos de autor em relação ao direito de autor, Bittar (2015, p. 174) refere que a criação dos direitos conexos estará sempre condicionada à criação original, especialmente no que diz respeito à sua forma, integridade e aos limites definidos nos eventuais acordos jurídicos pelos quais a obra venha a ser distribuída. Isto é, devido à obra original ser a fonte dos direitos conexos, atenta-se aqui à preferência da legislação em favor do titular dos direitos de autor em comparação com o titular dos direitos conexos, sendo que, ao final, ambos os direitos se complementam para converter a criação em benefício econômico a todos os agentes que venham a integrar a cadeia de comercialização desta obra (Giacomeli, Braga e Eltz, 2020, p. 29).

Sendo assim, a experiência internacional, incluindo o contexto brasileiro, demonstra que os direitos conexos não têm causado impacto negativo aos direitos autorais, nem do ponto de vista jurídico nem econômico, mesmo com o adicional financeiro destinado aos titulares de direitos conexos (Eboli, 2003, p. 32). Não obstante, faz-se necessária a análise do conteúdo dos direitos que envolvem uma obra criativa. Portanto, no próximo item, abordam-se duas dimensões do Direito Autoral, sendo estas os direitos de caráter patrimonial e os de natureza pessoal, com especial atenção às disposições referentes à salvaguarda dos direitos morais do autor.

2.1.2. Conteúdo dos direitos autorais: direitos de caráter patrimonial e direitos de natureza pessoal

A abrangência dos direitos autorais ultrapassa a garantia de lucro ao criador pela exploração de sua obra, estendendo-se também à proteção de suas relações intelectuais e pessoais com a obra autoral, bem como à sua utilização. Essa abordagem resulta na concepção de bipartição dos direitos autorais, que é atualmente adotada no âmbito do ordenamento jurídico internacional (Lipszyc, 2017, p. 180). Isto

é, o conteúdo dos direitos autorais engloba dois aspectos fundamentais. O primeiro é o aspecto moral, que se refere à expressão do espírito criativo do indivíduo, refletindo sua personalidade como autor de uma obra intelectual. O segundo é o aspecto patrimonial, que está relacionado à remuneração econômica da criação intelectual, ou seja, à participação do autor nos lucros materiais que possam surgir a partir de sua obra (Garzon, 2006, p. 36). Não obstante, observa-se no entendimento de Ascensão (1997, p. 129) quanto aos direitos de natureza pessoal, que embora estes sejam geralmente reputados como direitos morais, como no exemplo do ordenamento brasileiro²², estes direitos também comportam elementos não-éticos, de modo que o autor defende a substituição da classificação dos direitos pessoais como exclusivamente morais.

Isto posto, mesmo restando evidenciada a dualidade dos direitos autorais, compreendendo os direitos patrimoniais e morais como componentes interdependentes, ambos habitam o mesmo complexo jurídico e estão intrinsecamente conectados em qualquer utilização da obra (Bittar, 2015, p. 68). A legislação mantém sua principal preocupação em proteger prioritariamente o criador da obra. Assim, mesmo quando ocorre a transferência do direito patrimonial da obra para terceiros, o direito moral continua vinculado ao criador original de forma perpétua (Giacomeli, Braga e Eltz, 2020, p. 22). Não obstante, apesar de serem interligados, os aspectos pessoal e patrimonial referentes aos direitos autorais possuem fundamentos jurídicos distintos e estão sujeitos a diferentes normas legais. Por consequência, não se interpreta o direito autoral como uma única entidade composta por duas facetas. Em vez disso, devemos encará-lo como a união de dois conjuntos de direitos bem definidos que surgem para o autor no momento da criação da obra: os direitos morais e os direitos patrimoniais (Cerqueira apud Branco, 2013, p. 5).

De início, observa-se o direito patrimonial de autor, o qual obteve reconhecimento formal anteriormente em comparação ao direito moral de autor, que só foi reconhecido formalmente por volta do século XIX, ao passo que o direito patrimonial remonta ao Direito Romano (Poli, L. M. e Poli, L. C, 2011, p. 140). Destarte, apesar do direito moral de autor contar atualmente com uma proteção mais abrangente do que o direito patrimonial, as implicações econômicas da criação foram

²²A LDA estabelece em seu Art. 22: “Pertencem ao autor os direitos morais e patrimoniais sobre a obra que criou. (BRASIL, 1998)

amparadas legalmente muito antes dos aspectos pessoais associados a ele (Poli, L. M. e Poli, L. C, 2011, p. 140). O modelo moderno de propriedade, que é um fator determinante na concepção dos direitos patrimoniais, é influenciado pela ideia de soberania humana e individualismo. Portanto, observa-se que a valorização do indivíduo em detrimento das entidades coletivas, como família e organizações, foi resultado das ideias renascentistas sobre a capacidade humana. A Revolução Francesa, por consequência, consolidou esse novo paradigma, conferindo ao autor direitos sobre a propriedade sem finalidades específicas²³ (Almeida Filho, 2014, p. 17).

Dessa forma, no contexto atual, fica a critério do autor decidir sobre a exploração econômica de sua obra intelectual e conceder autorização a terceiros para utilizá-la, seja por meio da transferência total ou parcial de seus direitos. A utilização de sua criação intelectual proporciona ao autor benefícios econômicos e o torna reconhecido em seu âmbito (Ogawa, 2007, p. 37). No domínio dos fonogramas, bem como das obras literárias, artísticas ou científicas em geral, as diferentes formas de utilização são consideradas independentes entre si. Isso significa que a autorização concedida pelo autor ou pelo produtor não se estende automaticamente a todas as outras modalidades de uso. Em outras palavras, o fato de alguém adquirir um quadro de um artista não lhe confere o direito de explorá-lo comercialmente sem a prévia autorização do próprio artista. Da mesma forma, se um editor adquire os direitos de edição de uma obra, isso não lhe assegura o direito de traduzi-la, adaptá-la para o teatro, cinema ou outras mídias, sem a expressa concordância do autor. Em cada caso, é necessária uma autorização específica para cada tipo de exploração da obra intelectual. (Martins Filho, 1998, p. 185).

A atual legislação brasileira, por consequência, confirma a noção de que os direitos patrimoniais do autor englobam o direito de utilização privilegiada da propriedade intelectual, tanto em nível infraconstitucional quanto constitucional. Nesse sentido, os direitos patrimoniais são protegidos de acordo com o art. 5º, inciso XXVII,

²³ Se na Roma primitiva e na era medieval o proprietário tinha de dar continuidade à religião doméstica e assegurar alimento e moradia, o proprietário moderno tem liberdade para explorar a propriedade como desejar, incluindo concentração de renda e aumento do patrimônio, sem estar vinculado a obrigações religiosas ou de sustento. Os poderes de uso, gozo e disposição da propriedade são atribuídos ao indivíduo sem deveres associados (Almeida Filho, 2014, p. 17).

da Constituição da República, o qual garante aos autores o direito exclusivo de usar, publicar ou reproduzir suas criações (Poli, L. M. e Poli, L. C, 2011, p. 141)²⁴. Conforme elucidada Wachowicz (2006, p. 7.), ao autor é possibilitada a celebração de contrato com editora para publicação de sua obra, garantindo sua participação na comercialização da mesma. Além disso, os direitos patrimoniais do autor têm vigência ao longo de toda a sua vida e, após seu falecimento, são transferidos para seus herdeiros pelo prazo adicional de 70 anos, conforme dispõe o art. 41 da Lei dos Direitos Autorais.

Contudo, por mais que o direito patrimonial seja extinto, de modo que a obra entra em domínio público ao término desse período, tornando-se livre para reprodução e utilização por qualquer pessoa (Ogawa, 2007, p. 43), o direito de caráter moral, por outro lado, mantém sua ligação com a obra de forma eterna. O direito moral constitui a marca pessoal do autor, durando para sempre após sua morte, mesmo após esgotada a exclusividade patrimonial (Bittar, 2015, p. 69). Sendo assim, a teoria dualista, que é considerada por Costa Netto (2019, p. 229) como a abordagem mais adequada para definir a natureza legal única dos direitos autorais, materializa a primazia dos direitos morais do autor em relação aos direitos patrimoniais. Nesse sentido, Plínio Cabral refere:

O artista do renascimento era pago. Um agregado da corte. Era honrado e dignificado. Mas sua obra pertencia ao encomendante. O nome do artista, porém, ali ficava. E como sabemos, ficou para sempre. A paternidade da obra dos renascentistas – um ponto alto nos direitos morais do autor - chegou até nós. Seus patrono e pagantes desapareceram (Cabral, 1998, p. 15).

Os direitos de ordem pessoal referem-se à moral e à psique do autor da obra intelectual, diretamente ligados a sua personalidade. Consequentemente, são reconhecidos juridicamente como os demais direitos da personalidade²⁵, contando com respaldo legal que os torna imunes a ações como prescrição, renúncia, alienação e penhora (Galante, 2014, p. 72). Dessa forma, o direito pessoal é composto pelas faculdades do autor de decidir, exclusivamente, sobre a utilização de sua obra original.

²⁴ Similarmente, o artigo 28 da Lei de Direitos Autorais estabelece que o autor detém o direito exclusivo de utilizar, desfrutar e dispor de suas obras literárias, artísticas e científicas (BRASIL, 1998).

²⁵ Branco e Paranaguá (2019, p. 50) ressaltam a importância de diferenciar os direitos autorais dos outros direitos de personalidade. Isto pois os direitos de personalidade, de maneira ampla, tais como nome, imagem, dignidade e honra, têm sua origem desde o nascimento do indivíduo e podem ser exercidos imediatamente. No entanto, em contraste, os direitos de personalidade vinculados aos direitos autorais estão condicionados à criação da obra. Logo, esses direitos emergem de forma latente junto aos indivíduos, porém permanecem em estado de suspensão até que sejam acionados através de criação intelectual.

Essas faculdades possuem conteúdo diferenciado, sendo divididas em duas categorias: positivas e negativas. As faculdades positivas incluem o direito de divulgação e o direito de retratação ou arrependimento, que demandam decisões ativas por parte do detentor do direito, como divulgar, modificar, retirar do comércio ou destruir a obra. Por outro lado, as faculdades negativas ou defensivas envolvem o direito de reconhecimento da autoria e o direito à integridade da obra. Portanto, capacitam os autores a impedir ações ou se absterem, mesmo após a entrada da obra no domínio público, a fim de preservar a individualidade e integridade da criação intelectual, resguardando assim o interesse coletivo da comunidade (Lipszyc, 2017, p. 185).

A Lei dos Direitos Autorais, em seu artigo 24, estabelece os direitos morais nos seguintes termos:

Art. 24. São direitos morais do autor:

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

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

III - o de conservar a obra inédita;

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

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

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

VII - o de ter acesso a exemplar único e raro da obra, quando se encontre legitimamente em poder de outrem, para o fim de, por meio de processo fotográfico ou assemelhado, ou audiovisual, preservar sua memória, de forma que cause o menor inconveniente possível a seu detentor, que, em todo caso, será indenizado de qualquer dano ou prejuízo que lhe seja causado.

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

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

§ 3º Nos casos dos incisos V e VI, ressalvam-se as prévias indenizações a terceiros, quando couberem (Brasil, 1998).

Nesse contexto, o conteúdo do direito moral compreende diversos direitos. O primeiro é o direito de inédito, que permite ao autor não divulgar sua obra com base na premissa de que, se a obra intelectual expressa seu pensamento e revela sua personalidade, apenas ele detém o poder de determinar a publicidade de sua criação, fundamentando-se na salvaguarda da sua identidade. O segundo é o direito de arrependimento, que viabiliza ao autor a retirada ou suspensão da circulação da obra

já autorizada, garantindo, contudo, a devida compensação ao explorador autorizado da obra. Terceiro, emerge o direito à integridade, que proíbe alterações ou modificações substanciais na obra ao ser apresentada ao público, outorgando ao autor a prerrogativa de opor-se a mudanças que possam prejudicá-lo ou afetar sua posição autoral, preservando sua reputação e honra. Ademais, o direito de modificação confere ao autor a capacidade de alterar a obra antes e após a utilização, mediante indenização dos danos a terceiros, quando necessário. Por fim, o direito à paternidade, assegura ao autor a associação, a qualquer tempo, do seu nome, pseudônimo ou símbolo convencional à obra por ele concebida (Afonso, 2009, p. 37).

Dessa forma, observa-se que a regulação da indicação de autoria é disposta pelo direito de paternidade, expresso no artigo 24, inciso II da LDA, de modo que, no próximo capítulo, analisam-se as demais disposições do direito autoral brasileiro relacionadas à atribuição de autoria em obras musicais, com especial atenção à modalidade de *streaming* interativo. Portanto, o próximo segmento configura-se como base para a análise que será realizada no Capítulo 5 desta pesquisa, acerca do entendimento do Tribunal de Justiça do Estado Rio Grande do Sul (TJRS) e do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo (TJSP) quanto à caracterização de danos morais na ausência de indicação de autoria em obras musicais disponibilizadas via *streaming* interativo.

3 A ATRIBUIÇÃO DE AUTORIA EM OBRAS MUSICAIS E A TECNOLOGIA STREAMING

A análise dos danos morais ao autor e suas implicações legais é ponto essencial no debate dos direitos autorais, ultrapassando a mera observação do que dispõe o art. 24 da Lei dos Direitos Autorais. Não obstante, reconhecendo a abrangência temática nesse ponto, por ora, se analisa a interpretação dos direitos autorais brasileiros na regulação da indicação de autoria em obras musicais, distribuídas via *streaming* interativo. Deste modo, inicia-se com a verificação das disposições legais referentes à atribuição de autoria nessas obras. Posteriormente, analisa-se as hipóteses em que a caracterização de danos morais ao compositor se configura. Ademais, com base na literatura jurídica e jurisprudencial, analisa-se o conceito de *streaming* musical, incluindo a relevante distinção entre *streaming* interativo e não interativo, objetivando o exame da adaptabilidade da legislação brasileira de direitos autorais às novas tecnologias de consumo fonográfico. Por fim, analisa-se a menção ao compositor em obras musicais consumidas via *streaming* interativo, abordando a cadeia de distribuição dessas obras e a maneira como a atribuição de autoria ocorre nesse contexto específico.

3.1 Proteção Jurídica E Atribuição De Autoria Em Obras Musicais Via *Streaming* Interativo: Análise À Luz Da Lei De Direitos Autorais

Os compositores de obras musicais têm assegurados de todas as prerrogativas dos direitos autorais previamente abordados, uma vez que as obras musicais, sendo expressões do pensamento criativo, são reconhecidas como criações intelectuais, sendo, portanto, contempladas pela Propriedade Intelectual e protegidas pelo Direito Autoral. Isto posto, neste item, observam-se as disposições jurídicas aplicáveis no amparo legal aos compositores de obras musicais, com foco especial na interpretação da Lei de Direitos Autorais em relação à atribuição de autoria nessas obras. Isso estabelece as bases para a subsequente análise da proteção jurídica no contexto específico do consumo fonográfico via *streaming* interativo.

Destarte, verifica-se que, à medida que as salvaguardas atribuídas aos direitos autorais evoluíram, tornou-se patente que a atribuição da autoria incorpora o aspecto mais essencial e menos controverso dentro desse amparo legal, uma vez que está

intrinsecamente ligada ao direito fundamental da personalidade (Strowel apud Zanini, 2015, p. 262). Portanto, observa-se inicialmente o fundamento legal da proteção à menção de autoria em obras musicais. Isso porque evidencia-se a rigidez dos direitos autorais neste ponto, considerando o fundamento constitucional da repressão àquele que, de algum modo, viola a integridade do autor, por meio de práticas como reprodução, alteração ou mesmo referência à sua obra, sem a devida atribuição de autoria (Kretschmann e Neto, 2014, p. 69)²⁶. Este fundamento, conforme constatado previamente, encontra-se no artigo 5º, inciso XXVII, da Constituição Federal de 1988, que consagra a relevância da autoria como um valor fundamental a ser salvaguardado pela ordem jurídica, dispondo aos autores o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras (BRASIL, 1988). Consequentemente, na hipótese de ausência de indicação do nome do autor, entendida neste contexto como qualquer omissão ilícita, a legislação estabelece um conjunto de penalidades com o objetivo de garantir a efetiva divulgação da identidade do autor e a compensação por danos não patrimoniais²⁷ (Ascensão, 1997, p. 140)

Neste sentido, percebe-se a caracterização do dano moral, que segundo Filho (2001, p. 45) se trata um dano presumido, ou seja, surge automaticamente da mera violação de qualquer um dos direitos morais do autor dispostos no artigo 24 da LDA, mesmo que essa violação não resulte na exposição do autor a dor, vexame, sofrimento ou humilhação. Assim, as sanções cíveis aplicáveis na hipótese de violação dos direitos autorais materializam-se na atual Lei dos Direitos Autorais. O Título VII da LDA assume um papel fundamental ao abordar as sanções em casos de violações dos direitos autorais, compreendendo tanto as implicações civis quanto penais. As sanções civis incluem medidas como a obrigação de cessar a violação, a reparação de danos materiais e morais, bem como a apreensão de cópias ilegais. Todavia, observa-se que as sanções penais são direcionadas para casos mais graves de violação, podendo resultar em detenção e multas. Além disso, o título estabelece a responsabilidade solidária de todos os envolvidos na violação de direitos autorais,

²⁶ A Constituição Federal de 1988, no seu artigo 5º, inciso XXVII²⁶, consagra a relevância da autoria como um valor fundamental a ser salvaguardado pela ordem jurídica, dispondo nos seguintes termos: “XXVII - aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar.”(BRASIL, 1988).

²⁷ Configura-se neste contexto, um indicativo do que Bittar (2015, p. 150) define como princípio básico do amparo legal ao autor, que é o da mais ampla proteção aos direitos do criador da obra intelectual, em face, inclusive, de reparações devidas ou lesões sofridas.

incluindo autores, coautores, coproprietários e outros, de acordo com sua participação (BRASIL, 1998).

Sendo assim, no caso específico da omissão ilícita de menção à autoria, o artigo 108 da LDA dispõe o seguinte:

Art. 108. Quem, na utilização, por qualquer modalidade, de obra intelectual, deixar de indicar ou de anunciar, como tal, o nome, pseudônimo ou sinal convencional do autor e do intérprete, além de responder por danos morais, está obrigado a divulgar-lhes a identidade da seguinte forma:

I - tratando-se de empresa de radiodifusão, no mesmo horário em que tiver ocorrido a infração, por três dias consecutivos;

II - tratando-se de publicação gráfica ou fonográfica, mediante inclusão de errata nos exemplares ainda não distribuídos, sem prejuízo de comunicação, com destaque, por três vezes consecutivas em jornal de grande circulação, dos domicílios do autor, do intérprete e do editor ou produtor;

III - tratando-se de outra forma de utilização, por intermédio da imprensa, na forma a que se refere o inciso anterior (BRASIL, 1998).

Além disso, a natureza vitalícia e imprescritível do direito moral do autor assegura que a reivindicação da autoria possa ser exercida mesmo após muitas décadas da obra ter sido tornada pública, sem estar sujeita a qualquer obrigação de indenização por eventuais prejuízos (Ascensão, 1997, p. 290). Isto é, se, por algum motivo, a oportunidade de reivindicar a autoria não se apresentar no momento da publicação, o autor tem o direito de permanecer no anonimato e esperar por condições mais propícias para se identificar, de forma discricionária. Ademais, admite-se, também, a substituição do nome cível pelo pseudônimo ou sinal convencional adotado pelo autor. Dessa forma, em um cenário que abrange desde exposições artísticas até transmissões musicais, passando por anúncios de peças teatrais, histórias em quadrinhos, artigos jornalísticos, citações em teses acadêmicas e até mesmo em plataformas de *streaming* interativo, a legislação estabelece de forma inequívoca a obrigatoriedade de identificar o autor (Ulhoa 2012, p. 698).

Isto posto, à luz das transformações tecnológicas e das práticas digitais, a questão da atribuição de autoria ganhou relevância adicional. A facilidade de disseminação e compartilhamento de conteúdo na era digital aumentou a possibilidade de uso indevido e desautorizado de obras intelectuais. Na sociedade da informação, em que a informação detém uma posição de destaque na dinâmica dos interesses sociais, os direitos autorais devem equilibrar-se entre não obstruir o

progresso social e econômico e, simultaneamente, não se transformarem em um mecanismo de regulação tão frágil a ponto de deixar desamparados os próprios promotores da cultura, a exemplo dos compositores nesta pesquisa específica (Bittar, 2015, p. 39). Sendo assim, no próximo segmento, verifica-se como a LDA, em conjunto com as novas tecnologias de consumo fonográfico, incluindo o *streaming* interativo, desencadeia uma série de desafios interpretativos e como as soluções propostas para esses desafios podem impactar na salvaguarda dos direitos morais e, conseqüentemente, na regulação da menção de autoria em obras musicais.

3.2 O conceito de *streaming* interativo na literatura jurídica e no entendimento jurisprudencial.

A regulação dos direitos de autor, conforme observado, pode ser influenciada pelo caráter da obra intelectual a ser protegida. Assim, por mais clara que seja a redação da Lei dos Direitos Autorais, a assimilação e aplicação de seus dispositivos em um modelo de consumo fonográfico inédito introduz, desde sua origem, um desafio tanto ao legislador quanto, especialmente, ao intérprete desta lei. Esse cenário é particularmente notável no contexto do *streaming* interativo, popularmente reconhecido por suas plataformas como *Spotify*, *Deezer* e *Apple Music*. O *streaming* interativo representa um recente modo de consumo fonográfico que transformou a forma como as pessoas exploram e interagem com as obras musicais, tornando-se o meio de consumo fonográfico mais rentável da atualidade²⁸.

Nesse contexto, observa-se a transformação daquela cultura que valorizava a portabilidade, tendo suas raízes em dispositivos clássicos como toca-discos portáteis, rádios a pilha e fitas cassete, e que também abrange a prática de download musical para apreciação de obras musicais em tocadores de mídia e telefones móveis. Essa cultura, portanto, está cedendo lugar a uma cultura caracterizada pelo acesso direto,

²⁸ Segundo a Federação Internacional da Indústria Fonográfica, entre 2005 e 2022, o lucro global em mídia física caiu de 18,1 bilhões para 4,6 bilhões de dólares, enquanto o ganho em streaming decolou de 100 milhões para 17,5 bilhões de dólares. Além do mais, em 2005, cerca de 90% do lucro no mercado fonográfico era composto pela comercialização de mídias físicas, o que evidencia um contexto diametralmente oposto ao de 2022, no qual estas representam a importância de 17,5% do lucro mundial, enquanto as plataformas de streaming mantêm um padrão acelerado de crescimento, alcançando 67% do mercado (IFPI, 2023).

explicitado pela preferência dos consumidores de mídia pelo modelo de *streaming* (Kischinhevsky, 2015, p. 8).

Ainda assim, para além da transformação no padrão de consumo das obras intelectuais, tecnologias como o *streaming* podem impor dificuldades ao reconhecimento de violações aos direitos de autor. Isso ocorre porque a atual legislação dos direitos autorais, não somente no Brasil, mas também no âmbito internacional, foi desenvolvida principalmente no fim do século XIX, em um contexto em que os direitos autorais versavam, sobretudo, acerca da proteção de obras de natureza escrita, quer fossem literárias, artísticas ou científicas²⁹. Entretanto, conforme alude Sérgio Branco (2007, p. 9), esses direitos permaneceram praticamente inalterados diante das inovações tecnológicas do último século e, na atualidade, protegem de maneira nem sempre adequada todas as criações intelectuais passíveis de amparo pelos direitos de autor. Nesse sentido, considerando a imaterialidade de novas tecnologias como o *streaming*³⁰ e objetivando, também, a análise da adaptação da legislação brasileira de direitos autorais diante da digitalização do consumo fonográfico, faz-se necessária a análise do conceito de *streaming* musical, especialmente no que diz respeito à modalidade de *streaming* interativo, com base na literatura jurídica e no entendimento jurisprudencial.

Nesse sentido, o *streaming* é uma tecnologia que se baseia na transmissão de dados pela internet, utilizando pacotes de informação. Não ocorre o armazenamento dos dados no dispositivo do usuário, como na modalidade de *download*, fazendo com que o conteúdo seja reproduzido conforme é recebido pelo consumidor. Esse modelo de consumo é semelhante ao *broadcasting*, que também envolve recepção simultânea e instantânea do conteúdo. (Stockment 2009, p. 2132). Outrossim, de acordo com Caravina (2020, p. 27), o *streaming* pode ser separado em três modalidades:

²⁹ Ronaldo Lemos (2005, p. 8) refere: “O direito da propriedade intelectual é um bom exemplo dessa relação entre a manutenção da dogmática jurídica e a transformação da realidade. Apesar do desenvolvimento tecnológico que fez surgir, por exemplo, a tecnologia digital e a internet, as principais instituições do direito de propriedade intelectual, forjadas no século XIX com base em uma realidade social completamente distinta da que hoje presenciamos, permanecem praticamente inalteradas. Um dos principais desafios do jurista no mundo de hoje é pensar qual a repercussão do direito em vista das circunstâncias de fato completamente novas que ora se apresentam, ponderando a respeito dos caminhos para sua transformação.”.

³⁰ O bem tutelado pela propriedade intelectual, que já era intangível, tornou-se ainda mais imaterializado no âmbito digital, sem qualquer forma de contato manual com o suporte físico (Losso, 2008, p. 94).

A) O *Streaming* não interativo, também conhecido como *Simulcasting*, é a transmissão online simultânea através de um meio de comunicação tradicional, como rádio ou televisão, em tempo real. Esse tipo de transmissão é comumente utilizado por webrádios, que reproduzem o mesmo conteúdo simultaneamente com a programação das emissoras convencionais. Nesse formato, os usuários não têm a capacidade de modificar a programação.

B) O *Webcasting* é uma forma de transmissão que pode ser realizada em tempo real ou de forma pré-gravada. Nesse caso, não há interação em tempo real, e o usuário atua apenas como espectador. Trata-se de uma ferramenta que se assemelha a uma conferência online, utilizada para transmitir e armazenar palestras, apresentações e seminários.

C) O *Streaming* interativo, também chamado de *On Demand*, ocorre quando os consumidores têm a flexibilidade de personalizar a programação de acordo com suas preferências, escolhendo o horário e o dispositivo para acessar o conteúdo, sendo esse o modelo adotado por aplicativos como *Spotify*, *Deezer* e *Youtube*³¹.

Assim, no tocante ao consumo de obras musicais, o *Streaming* interativo ou *On Demand* se fundamenta, tal como a própria expressão em inglês sugere, na autonomia conferida ao usuário, permitindo-lhe iniciar a transmissão musical no momento de sua escolha, quase como se possuísse a gravação fonográfica. Nesse contexto, os consumidores adquirem a capacidade de selecionar entre diversas plataformas de *streaming* disponíveis, com acervos musicais igualmente diversos, as quais viabilizam o armazenamento do conteúdo em nuvem, seja online ou offline, dispondo de diversas funcionalidades e métodos de organização desse conteúdo (Taroco e Drummond, 2021, p. 16). Portanto, entende-se que plataformas como o *Spotify* e *Deezer* não constituem apenas um espaço de distribuição e de consumo de obras musicais, ao passo que o consumo fonográfico, neste contexto, resulta no armazenamento de informações que, em seguida, alimentarão recomendações de

³¹ Plataformas de streaming são lugares virtuais delineados por sistemas computacionais, protocolos de transmissão de dados e redes traçadas pelo uso social que se registra em suas interfaces. Esses lugares virtuais são muito complexos e tudo neles está conectado, como peças de um quebra-cabeça, de modo que um aspecto favorece e é favorecido pelo outro (Cortez, 2019, p. 35). Por exemplo, quando você escolhe uma música no Spotify, o sistema computacional permite que você a ouça e, ao mesmo tempo, isso ajuda o sistema a entender por quais músicas você tem preferência.

novas obras a serem consumidas nestas mesmas plataformas (Kischinhevsky, 2015, p. 209).

Dessa forma, o entendimento jurisprudencial reconhece a natureza interativa do consumo *On Demand*, distinguindo-a da modalidade de *streaming* não interativo. Essa diferenciação é destacada pelo Ministro Ricardo Villas Boas Cueva, do Superior Tribunal de Justiça, no julgamento do Recurso Especial 1.559.264/RJ:

Aliás, a interatividade é outro critério de classificação das modalidades de *streaming*. Sob essa perspectiva, ele pode ser interativo ou não interativo.

Streaming não interativo é aquele em que a recepção de conteúdos pelo usuário se dá em tempo real, contínuo, da programação ou do evento disponibilizado na rede, em tempo e modo predeterminados pelo transmissor da obra. Não há nenhuma possibilidade de interferência do usuário no conteúdo, na ordem ou no tempo da transmissão.

Por outro lado, no *streaming* interativo, o fluxo de informação depende da ação do usuário, que determina o tempo, o modo e o conteúdo a ser transmitido. No caso de músicas, por exemplo, o usuário tem à sua disposição uma grande base de dados de obras musicais e pode escolher quais gostaria de ouvir, a ordem e o momento, montando listas de reprodução próprias, sem a vinculação a uma programação predeterminada pelo provedor do conteúdo, como ocorre normalmente nas transmissões radiofônicas.

A passagem da era analógica para a era digital e a evolução da sociedade da informação colocam novos e cada vez mais complexos problemas aos quais o Direito vem sendo chamado a responder. De fato, as novas tecnologias alteraram com muita rapidez a forma de exploração da obra intelectual. Se no passado elas necessitavam de um suporte físico para sua exteriorização, o *corpus mechanicum*, desde o advento da internet, as obras intelectuais podem ser exteriorizadas em forma digital, de modo que o desafio consiste em harmonizar as novas modalidades de consumo com a proteção aos direitos autorais. Nesse dinâmico panorama inserem-se as questões relacionadas ao uso do *streaming* (BRASIL, 2017).

Isto posto, resta observado o conceito de *streaming* interativo, assim como o seu reconhecimento como modalidade própria de consumo fonográfico pela jurisprudência brasileira. Assim, considerando a prévia análise dos danos morais decorrentes da omissão de autoria em obras musicais, o próximo capítulo analisa a menção ao compositor em obras musicais consumidas via *streaming* interativo, abordando a cadeia de distribuição dessas obras e a maneira como a atribuição de autoria ocorre em suas principais plataformas.

3.3 A cadeia de distribuição de obras musicais no *streaming* interativo

A atribuição de autoria no contexto do *streaming* interativo é um ponto central desta pesquisa. Até o momento, foram examinados tanto o conceito de *streaming* interativo quanto a atribuição de autoria em obras musicais de forma geral. Nesse contexto, o presente estudo não se concentra unicamente na caracterização dos danos morais, mas também na atribuição de responsabilidade por esses danos, bem como na imputação de responsabilidade relacionada às informações faltantes que levaram à omissão ilícita de autoria. Assim, observa-se que ineditismo do consumo fonográfico por meio do *streaming* e a natureza intangível do *streaming* interativo, juntamente com a introdução de novos agentes na cadeia de distribuição dessas obras, pode impor desafios na salvaguarda dos direitos autorais. Portanto, tendo em vista os objetivos específicos desta pesquisa, o presente segmento analisa como a atribuição de autoria ocorre no caso específico do *streaming* interativo, abordando os agentes envolvidos na cadeia de distribuição fonográfica desta modalidade.

De início, mencionam-se as editoras, reguladas pelo Capítulo I, Título IV, da LDA, as quais têm a incumbência de gerenciar os direitos autorais do compositor. O contrato de edição é o tipo mais comum de contrato entre autor e empresário, tendo como objeto a divulgação da obra. Esse acordo abrange não apenas a reprodução da obra por meio de processos gráficos ou fonográficos, como ocorre no contexto dos compositores, mas também abarca outros meios mecânicos Bittar (2015, p. 114). Por conseguinte, de forma mais ampla, o direito de edição compreende o direito do autor de permitir a reprodução material de sua obra por meio da fabricação em série de cópias da obra intelectual (Lipszyc, 2017, p. 319). Nesse sentido, Otávio Afonso refere:

Trata-se de um instrumento para regular a exploração econômica da obra intelectual, já que ele não opera a transmissão dos direitos patrimoniais do autor e, ao mesmo tempo, estabelece nítidas obrigações de ambas as partes contratantes. De um lado, o autor concede ao editor o direito de explorar sua obra intelectual, enquanto este assume, de outro, a obrigação de promover essa exploração da melhor forma possível.

É um contrato oneroso, a não ser que o autor renuncie o direito à sua remuneração, de duração limitada no tempo e por número de edições contratadas.

Este contrato possui dois aspectos: do ponto de vista do autor é um contrato de concessão do exercício de parte de sua exclusividade e, do ponto de vista do editor, é um contrato tipicamente comercial. O editor, por força do que dispõe o art. 59, é obrigado a facultar ao autor

o exame da escrituração na parte que lhe corresponde, bem como a informá-lo sobre o estado da edição. Assim, se a retribuição do autor ficar dependendo do êxito da venda, o editor deverá prestar contas semestralmente (Afonso, 2009, p. 66).

Outrossim, por mais que tratem sobretudo dos direitos patrimoniais do autor, mencionam-se também as agências de gestão coletivas de direito. Neste ponto, Wachowicz (2017, p.7) observa que tanto os direitos morais quanto patrimoniais do autor encontram proteção na utilização pública da obra, ressaltando assim a constante necessidade de uma fiscalização a fim de que estes direitos não sejam violados. Assim, observa-se que a gestão destes direitos é prerrogativa do titular e/ou autor da obra, conforme o artigo 98, da LDA. Entretanto, devido à ampla disseminação da obra e à limitação prática de fiscalização, a atuação direta por parte do próprio titular demonstra-se ineficaz. Diante desse cenário, visando salvaguardar e concretizar a autorização, a coordenação, a arrecadação e distribuição dos direitos, os compositores têm a possibilidade de se associarem em organizações voltadas para a gestão coletiva dos direitos autorais no âmbito da exploração comercial de suas criações.

Em seguida, observa-se a figura do produtor (gravadora), que é definido pelo artigo 5º da LDA 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 (BRASIL, 1998). Apesar das controvérsias doutrinárias quanto à validade dessa forma de proteção para indivíduos que não empregam a criatividade, ao viabilizar a ampla divulgação da obra, o produtor fonográfico obtém os benefícios conferidos pela legislação autoral (Giacomeli, Braga e Eltz, 2018, p. 35). Dessa forma, no contexto da disponibilização de obras musicais no *streaming* interativo, as plataformas de *streaming* têm a incumbência de negociar diretamente com as gravadoras para poderem transmitir as gravações em suas plataformas. Não obstante, artistas independentes, que não fazem parte de grandes gravadoras, realizam esta negociação com as plataformas através de intermediários, conhecidos como "agregadores" (Pires, 2017, p. 84).

Os agregadores são serviços de distribuição digital, como *Tratore*, *Onerpm* e *CDBaby*, que licenciam e distribuem as obras musicais tanto para as plataformas de *streaming* quanto para estabelecimentos físicos, sem necessariamente se tornarem detentores de direitos autorais das obras que distribuem (Pires, 2017, p. 84). Assim,

mediante parcela dos direitos de distribuição ou taxa mensal, os agregadores se responsabilizam pela monetização dos fonogramas, sem que seja necessário para o artista celebrar contratos com diversas plataformas distintas. Basta que o compositor encaminhe ao agregador a obra devidamente cadastrada, com as informações sobre a composição e o código ISRC³², que funciona como identificação exclusiva e permanente de gravações musicais, de modo que cada uma dessas gravações possa ser referenciada de forma única e inequívoca (IFPI, 2021). Assim, de posse dessas informações e após acertados os termos da contratação, os agregadores passam a disponibilizar o repertório do artista nas plataformas de *streaming* interativo (ABRAMUS, 2023).

Isto posto, por mais que o advento do *streaming* interativo tenha patrocinado o processo de intermediação dos direitos autorais, observa-se a complexidade do processo de distribuição destas obras, uma vez que, para que a música seja inserida nas plataformas, estas precisam passar por um longo processo de inserção e verificação de dados (Neves, 2020, p. 45). Nesse contexto, emerge a possibilidade de obras musicais serem disponibilizadas com informações incompletas, até mesmo sem a devida identificação do autor. Esse panorama é claramente ilustrado nas situações abordadas no próximo capítulo desta pesquisa. Este é o caso das ações analisadas no próximo capítulo desta pesquisa, em que, resumidamente, uma série de pequenos compositores, em ações e alegações similares, requereram a condenação pecuniária de plataformas de *streaming* que disponibilizaram obras de sua composição sem a correta menção de autoria. Portanto, no próximo segmento, se analisa o entendimento jurisprudencial da matéria, visando a interpretação do TJRS e do TJSP quanto à responsabilização pelas informações faltantes e a eventual caracterização de danos morais a serem indenizados por um dos agentes da cadeia de distribuição musical.

³² É importante destacar que o ISRC - Código de Gravação Padrão Internacional (International Standard Recording Code, em inglês) não se confunde com o registro de direitos autorais das obras musicais. Enquanto o registro de direitos autorais se concentra na proteção das composições musicais e suas letras, o ISRC é dedicado a atribuir identificadores específicos a gravações sonoras individuais (IFPI, 2021). Ou seja, o ISRC visa proporcionar uma maneira eficiente de rastrear e gerenciar as diferentes instâncias de uma mesma gravação à medida que são distribuídas em formatos variados, canais de distribuição diversos e produtos distintos.

4 ANÁLISE JURISPRUDENCIAL DA ATRIBUIÇÃO DE AUTORIA NO *STREAMING* INTERATIVO

O presente capítulo busca analisar o entendimento jurisprudencial quanto à hipótese de ausência de menção ao autor, com ênfase nas obras musicais disponibilizadas para consumo através de plataformas de *streaming* interativo. Para isso, primeiro é exposta a metodologia adotada na condução da pesquisa, incluindo a abordagem do recorte institucional aqui realizado, uma vez que o escopo do estudo se restringe à jurisprudência dos Tribunais de Justiça dos Estados de São Paulo (TJSP) e Rio Grande do Sul (TJRS).

Após a apresentação da metodologia, expõe-se uma síntese das controvérsias identificadas nas ações investigadas. Isso incluirá a apresentação dos principais argumentos apresentados pelas partes envolvidas, quais sejam, os compositores que ocupam o polo demandante dessas ações e as plataformas de *streaming* no polo demandado. Logo, serão abordados os principais pontos a favor e contra a caracterização de danos morais ao compositor no contexto da omissão de autoria pelas plataformas de *streaming* interativo.

Por fim, após expostos os posicionamentos destes agentes, serão analisadas 3 (três) perguntas de caráter interpretativo. Essa reflexão será sustentada não somente pelos elementos delineados na metodologia, mas também pela base teórica e jurisprudencial exposta nas seções precedentes deste estudo. Através dessa análise, examinam-se as decisões proferidas pelo TJRS e pelo TJSP.

4.1 METODOLOGIA

O levantamento jurisprudencial a ser empreendido encontra seu embasamento no objetivo geral da presente pesquisa, o qual trata da análise da legislação brasileira de direitos autorais e a interpretação jurisprudencial destes direitos ao decidir sobre a eventual caracterização de danos morais ao compositor, decorrentes da ausência de indicação de autoria em obras musicais disponibilizadas via plataformas de *streaming* interativo.

Neste ponto, refere-se que foi realizado um recorte institucional e um recorte objetivo no escopo das informações levantadas abaixo, levando em conta as diretrizes preconizadas por Freitas Filho e Lima (2010, p. 9-12), acerca da metodologia para a análise de decisões judiciais.

Dessa forma, a escolha pela análise das jurisprudências do TJRS e do TJSP é influenciada pelo meu atual estágio de Direito não-obrigatório, na Área de Resolução de Conflitos do escritório Souto Correa Advogados. Isso porque, durante o desempenho das minhas atividades neste estágio, tive a oportunidade de realizar o levantamento preliminar de uma série de ações de indenização por danos morais ajuizadas por diversos compositores, em sua maioria representados pelo escritório Pierozan Advogados, em face das plataformas de *streaming* *Deezer* e *Spotify*. Nessas ações, que tratavam exclusivamente da salvaguarda dos direitos autorais de natureza pessoal, os compositores alegavam a omissão ilícita por parte destas plataformas ao disponibilizarem suas composições sem menção de autoria. Esse escopo, portanto, restringiu-se ao Tribunais dos Estados de Rio Grande do Sul e São Paulo, dado o expressivo volume inicial de ações dessa natureza localizadas nas duas jurisdições. Ademais, tal direcionamento também é influenciado pelo patrocínio de interesses dos clientes do escritório perante esses Colegiados.

Por sua vez, em termos objetivos, é investigada a análise de mérito destes Tribunais e as eventuais sanções impostas às plataformas de *streaming* interativo demandadas. Para isso, objetivando compreender a caracterização e a reparação de danos morais ao compositor pelas plataformas de *streaming* interativo, limitou-se a pesquisa às ações judiciais de natureza indenizatória, em que os compositores ocupassem o polo ativo e as plataformas de *streaming*, inicialmente *Deezer* ou *Spotify*, figurassem no polo passivo.

Assim, em 05 de janeiro de 2023, foi realizada pesquisa nos portais eletrônicos dos Tribunais de Justiça dos Estados do Rio Grande do Sul (TJRS) e São Paulo (TJSP), utilizando a opção de pesquisa nominal das partes demandadas, com os termos “Spotify” ou “Deezer”, e como palavras-chave da busca, na opção de pesquisa de assuntos, os termos “danos morais” ou “direitos morais” ou “reparação de danos morais” ou “indenização por danos morais”, “autoria” ou “autor” ou “compositor”, e “omissão” ou “art. 24”. Dessa forma, foram obtidos 13 resultados.

Subsequentemente, após a conclusão da primeira fase de coleta de dados, procedeu-se à inclusão das ações judiciais movidas contra outras plataformas de *streaming*, em que figurassem os mesmos autores do levantamento inicial, ou procuradores destes, no polo demandante. Um único critério foi adotado para a incorporação desses casos, especificamente que os processos adicionais tratassem

da mesma matéria presente nas ações inicialmente levantadas. Após a execução do procedimento, realizado em 14 de janeiro de 2023, o número de resultados obtidos totalizava 43 ações.

Por fim, lembrando o objetivo inicial de investigar a análise de mérito e considerando o número de ações ainda em fase de conhecimento, foi realizado um recorte objetivo, mantendo exclusivamente as ações em que os colegiados destes Tribunais tivessem ao menos uma vez analisado o mérito da questão. Nesse sentido, a pesquisa restringiu-se às ações em fase recursal nas quais o mérito já tivesse sido apreciado, restando 24 decisões a serem analisadas.

Portanto, após os devidos recortes, o levantamento resultou na seguinte relação de acórdãos:

Quadro 1 – Rol de jurisprudência sobre atribuição de autoria em obras musicais consumidas por meio de streaming interativo

Partes	Data de julgamento	Sigla de Identificação
Arlindo Silva do Santos x Deezer Music Brasil Ltda e TIM S/A	30/03/2022 (Apelação Cível nº 5004808- 94.2020.8.21.0003)	TJRS 1
Arlindo Silva do Santos x Spotify Brazil Serviços de Música Ltda.	29/09/2021 (Apelação Cível nº 5004524- 86.2020.8.21.0003)	TJRS 2
Arlindo Silva do Santos x Claro S.A.	30/03/2022 (Apelação Cível nº 5004551- 69.2020.8.21.0003)	TJRS 3
Arlindo Silva do Santos. x Napster do Brasil Licenciamento de Música Ltda. e Telefônica Brasil S.A.	27/05/2021 (Apelação Cível nº 5005094- 72.2020.8.21.0003)	TJRS 4
Evandro Mosena x Amazon Serviços de Varejo do Brasil Ltda.	30/03/2022 (Apelação Cível nº 5003376- 12.2020.8.21.0077)	TJRS 5
Fabian Pereira Gloor x Amazon Serviços de Varejo do Brasil Ltda	30/03/2022 (Apelação Cível nº 5121303- 33.2020.8.21.0001)	TJRS 6

Partes	Data de julgamento	Sigla de Identificação
Jorge Manuel de Almeida Costa Melo x Deezer Music Brasil Ltda e Tim S.A.	31/03/2022 (Apelação Cível nº 5005413- 46.2020.8.21.0001)	TJRS 7
Luis Vinicius Brum da Silva x Spotify Brasil Serviços de Música Ltda.	11/11/2022 (Apelação Cível nº 5055651- 06.2019.8.21.0001)	TJRS 8
Mauro Sergio Montenegro Moraes x Napster do Brasil Licenciamento de Música Ltda e Telefônica Brasil S.A. .	06/12/2021 (Apelação Cível nº 5038193- 39.2020.8.21.0001)	TJRS 9
Paulo César dos Santos Costa x Apple Computer Brasil Ltda.	16/12/2022 (Apelação Cível nº 5003461- 95.2021.8.21.0001)	TJRS 10
Paulo Henrique Dill Gonçalves x Google Brasil Internet Ltda.	29/10/2021 (Apelação Cível nº 5000507- 51.2020.8.21.0150)	TJRS 11
Ademir Domingos Mezacasa x Napster do Brasil Licenciamento de Música Ltda.	23/11/2021 (Apelação Cível nº 1066782- 68.2020.8.26.0002)	TJSP 1
Ademir Domingos Mezacasa x Amazon Serviços de Varejo do Brasil Ltda	05/04/2022 (Apelação Cível nº 1125019- 92.2020.8.26.0100)	TJSP 2
Dionatan de Freitas Marques x Claro S.A.	24/09/2021 (Apelação Cível nº 1000269- 84.2021.8.26.0002)	TJSP 3
Eduardo Henrique Marin x Napster do Brasil Licenciamento de Música Ltda..	14/09/2021 (Apelação Cível nº 1001378- 36.2021.8.26.0002)	TJSP 4
Eduardo Henrique Marin x Spotify Brazil Serviços de Música Ltda. .	18/02/2022 (Apelação Cível nº 1002762- 31.2021.8.26.0100)	TJSP 5
Fabian Pereira Gloor x Napster do Brasil Licenciamento de Música Ltda..	03/05/2022 (Apelação Cível nº 1067125- 64.2020.8.26.0002)	TJSP 6

Partes	Data de julgamento	Sigla de Identificação
Mauricio dos Santos Lima x Spotify Brazil Serviços de Música Ltda.	24/02/2022 (Apelação Cível nº 1001110-76.2021.8.26.0100)	TJSP 7
Mauricio dos Santos Lima x Google Brasil Internet Ltda.	22/02/2022 (Apelação Cível nº 1001138-44.2021.8.26.0100)	TJSP 8
Paulo Henrique Dill Gonçalves x Deezer Music Brasil Ltda.	27/09/2022 (Apelação Cível nº 1000532-16.2021.8.26.0100)	TJSP 9
Paulo Henrique Dill Gonçalves x Claro S/A	10/11/2022 (Apelação Cível nº 1000251-63.2021.8.26.0002)	TJSP 10
Paulo Henrique Dill Gonçalves x Kboing Networks do Brasil Hospedagem e Manutenção de Páginas na Internet LTDA. .	28/06/2022 (Apelação Cível nº 1002049-83.2021.8.26.0576)	TJSP 11
Vandelei Camini x Google Brasil Internet Ltda..	03/05/2022 (Apelação Cível nº 1002666-16.2021.8.26.0100)	TJSP 12
Vanderlei Camini x Deezer Music Brasil Ltda.	04/10/2022 (Apelação Cível nº 1002649-77.2021.8.26.0100)	TJSP 13

Fonte: elaboração própria com base em consulta processual realizada no TJRS e TJSP na data de 14 de janeiro de 2023

Neste ponto, é importante salientar que uma sigla de identificação foi atribuída a cada acórdão, com o propósito de mencioná-las durante a abordagem das alegações apresentadas pelas partes e das decisões analisadas.

Ademais, foram estabelecidas as seguintes três questões para guiar a análise manual dos 24 acórdãos selecionados: (i.) a ausência de menção ao autor em plataformas de streaming interativo caracteriza danos morais?; (iii.) quem é responsável pelo fornecimento de informações acerca das obras musicais disponibilizadas via *streaming* interativo? e; (iii) como se dá a reparação de danos morais ao compositor?

Nesse sentido, ressalta-se que o critério para a formulação das questões foi que estas, ao mesmo tempo, refletissem o conteúdo das discussões nos processos analisados e atendessem aos objetivos da presente pesquisa. Portanto, com base nos tópicos mencionados acima, o próximo segmento apresenta um resumo das posições

das partes a favor e contra a caracterização de danos morais ao compositor no contexto da omissão de autoria pelas plataformas de *streaming* interativo. Ademais, após a apresentação deste resumo, serão analisadas as decisões de mérito destas ações, por meio do exame de 24 acórdãos.

4.2 RESUMO DAS AÇÕES: Entendimento dos litigantes

Este segmento tem como objetivo reunir os principais argumentos apresentados pelos litigantes das 24 ações filtradas na primeira seção deste capítulo. Para isso procedeu-se à análise manual dos autos das ações em questão, observando o teor das três perguntas formuladas na metodologia desta análise jurisprudencial. Assim, será abordado primeiramente o posicionamento dos litigantes em relação à proteção dos direitos morais do compositor diante da ausência de crédito autoral em obras disponibilizadas pelas plataformas de *streaming* interativo. Em seguida, é tratado o entendimento dos litigantes acerca da responsabilização pela omissão ilícita de autoria nestas obras. Por fim, ainda sob a perspectiva dos litigantes, será abordado a reparação dos danos morais eventualmente caracterizados nestas ações.

De início, examina-se que o argumento central veiculado em favor da caracterização de danos morais na omissão de autoria, observando a responsabilidade objetiva das plataformas de *streaming* interativo, reside na salvaguarda dos direitos pessoais garantidos ao autor LDA, especialmente no que diz ao seu art. 24, que dispõe a lista de direitos morais conferidos ao autor de obras intelectuais. Neste sentido, em dezessete dos vinte e quatro casos estudados³³, os compositores demandantes colacionam o entendimento do Superior Tribunal de Justiça acerca dos direitos de natureza pessoal e patrimonial garantidos ao autor no art. 24 da LDA, que conceitua os direitos morais como direitos personalíssimos e consequentemente, inalienáveis, irrenunciáveis e imprescritíveis.

Por outro lado, as plataformas de *streaming*, em unanimidade, não questionaram inicialmente a higidez dos direitos morais estabelecidos ao autor na LDA, mas sim a comprovação do dano em questão. Este é, aliás, o argumento utilizado pela plataforma de *streaming* interativo *Napster*, no caso TJSP 1, ao abordar,

³³ Trata-se dos casos TJRS 5, TJRS 6, TJRS 10, TJRS 11, TJSP 1, TJSP 2, TJSP 3, TJSP 4, TJSP 5, TJSP 6, TJSP 7, TJSP 8, TJSP 9, TJSP 10, TJSP 11, TJSP 12 e TJSP 13.

de mesma forma, a jurisprudência do STJ. A plataforma referiu que o Superior Tribunal de Justiça estabeleceu de forma clara que a obrigação de compensação pecuniária somente surge quando existe evidência do evento que fundamenta essa obrigação (TJSP, AC 1066782-68.2020.8.26.0002, p. 366).

Já no tocante à responsabilização pela omissão de indicação de autoria, uma vez mais, as plataformas de *streaming* interativo demonstram uma convergência de opiniões. Em suma, as plataformas alegam que a responsabilidade pelas informações disponibilizadas recai sobre terceiros, estendendo o escopo da lide aos demais integrantes da cadeia de distribuição musical via *streaming* interativo. A defesa da demandada *Apple* no caso TJRS 10 explicita este entendimento:

Depois de compor uma música, o compositor usualmente celebra um contrato de edição com uma editora musical e, segundo a Lei .16. nº 9.610/98, art. 5º, inc. X, as editoras são aquelas a quem “se atribui o direito exclusivo de reprodução da obra e o dever de divulgá-la, nos limites previstos no contrato de edição”.

Uma gravadora que esteja interessada em criar um fonograma (gravação da composição) poderá obter, junto à editora, a devida licença para produzir e gravar uma versão da música a partir da composição desejada, exercendo o papel do produtor, definido no art. 5º, inc. X, da Lei nº 9.610/98 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”. Com o advento da distribuição de música pela Internet, um novo integrante passa a atuar na cadeia de licenciamento, os agregadores. Agregadores são empresas que atuam na administração e obtenção dos direitos necessários para a exploração de acervos de obras musicais e facilitam a entrega de conteúdo para os serviços de músicas digitais.

São essas entidades que repassam a serviços como o Apple Music os arquivos com as músicas (fonograma) e as informações relativas à música, como o nome da música, álbum, data da gravação, intérprete e nome do compositor (metadados).

Essa “ficha técnica” com metadados não é diferente dos encartes que acompanham os CDs vendidos em lojas físicas (TJRS, 5003461-95.2021.8.21.0001, Evento 10, p. 16 - grifos removidos).

Todavia, especialmente nos casos patrocinados pelo escritório Pierozan Advogados³⁴, os compositores demandantes apontam a responsabilidade objetiva

³⁴ O escritório Pierozan Advogados representou 9 dos 13 compositores demandantes, sendo estes: Ademir Domingos Mezacasa (TJSP 1 e TJSP 2), Dionatan de Freitas Marques (TJSP 3), Eduardo Henrique Marin (TJSP 4 e TJSP 5), Evandro Mosená (TJRS 5), Fabian Pereira Gloor (TJRS 6 e TJSP 6), Mauricio dos Santos Lima (TJSP 7 e TJSP 8), Paulo César dos Santos Costa (TJRS 10), Paulo Henrique Dill Gonçalves (TJRS 11, TJSP 9, TJSP 10 e TJSP 11) e Vanderlei Camini (TJSP 12 e 13).

das plataformas de *streaming*, ensejando o dever de reparação de danos, uma vez que estas seriam, exclusivamente, as responsáveis pela reprodução das obras violadas, conforme é resumido no caso TJSP 13:

O dano moral revela-se, como regra, um consectário da responsabilidade civil subjetiva, que examina, por sua vez, a culpa *lato sensu* no caso concreto. A obrigação de indenizar encontra respaldo no art. 186, C.C., pois prega: “aquele que, por ação ou omissão voluntária, negligência ou imprudência, violar direito e causar dano a outrem, ainda que exclusivamente moral, comete ato ilícito.” Mas como já visto, “é objetiva a responsabilidade do agente que reproduz obra de arte sem a prévia e expressa autorização de seu autor” (REsp 1123456/RS, Rel. Min. Massami Uyeda, 3ª Turma, DJe 03/12/2010). No mesmo sentido: “RECURSO ESPECIAL. RESPONSABILIDADE CIVIL. DIVULGAÇÃO DE OBRA LITERÁRIA NA INTERNET SEM AUTORIZAÇÃO E INDICAÇÃO DE SEU AUTOR. ATO ILÍCITO DO PREPOSTO. RESPONSABILIDADE OBJETIVA” (REsp 1201340/DF, Rel. Min. Maria Isabel Gallotti, 4ª Turma, DJe 02/08/2012). Vislumbra-se, portanto, a presença de requisito objetivo da norma aplicável, abstraindo até mesmo a discussão quanto a eventual culpa do ofensor. Violado o direito, nasce, *ipso facto*, o dever de indenizar, como se verifica na norma em testilha. Desta feita, perfeitamente identificados os pressupostos da responsabilidade civil objetiva, basta a constatação do ilícito e do nexo de causalidade entre o ato das demandadas frente ao titular do direito, para ensejar o dever de reparação (TJSP, AC 1002649-77.2021.8.26.0100, p. 8).

Por fim, quanto à reparação de danos requerida pelos compositores demandantes, a perspectiva das plataformas de *streaming* pode ser resumida com base na argumentação apresentada pela defesa da plataforma *Spotify*, no caso TJSP 7. Neste ponto, a *Spotify* referiu que, na hipótese de caracterização dos danos morais ao compositor, a avaliação do montante indenizatório deve ser conduzida com moderação, respeitando os princípios de razoabilidade e proporcionalidade, e aderindo aos critérios estipulados pelo artigo 944 do Código Civil. Ademais, a plataforma sustentou que a determinação de uma compensação excessiva serviria unicamente para estimular o ajuizamento em massa de ações similares, com o objetivo de obter indenizações substanciais, de modo que restaria prejudicada a busca por uma solução administrativa para a questão (TJSP, AC 1001110-76.2021.8.26.0100, p. 584).

Ainda assim, tendo em vista o diferente número de obras musicais alegadamente violadas e a situação do autor em cada caso, observa-se que não houve consenso entre os compositores em relação ao quantum indenizatório que cada um entendia devido. Nesse sentido, a título de exemplo, observa-se a defesa do

compositor Fabiano Gloor, no caso TJRS 6, em que demandante alega a omissão de autoria em trinta e cinco obras de sua composição:

Exas., foram desrespeitados direitos morais de autor de paternidade, na medida em que não foi dado crédito ao autor, na qualidade de compositor das 35 obras musicais, na plataforma digital da apelada. Denota-se, Eminentes Desembargadores, pelos casos colacionados acima que, em casos similares ao do apelante, há condenação de danos morais e o valor indenizatório é arbitrado em média de R\$ 5.000,00 a R\$10.000,00 por obra sem creditação autoral.

Dessa forma, ao pleitear o valor de R\$ 50.000,00 (cinquenta mil reais), levou-se em consideração os seguintes critérios norteadores: [a] posição econômica do ofensor; [b] grau de culpa do ofensor; [c] condição moral e social do demandado e [d] a gravidade e repercussão da ofensa (TJRS, 5121303-33.2020.8.21.0001, Evento 29, p. 5).

Isto posto, a fim de abordar as decisões do mérito acima resumido, examina-se, no próximo item, o entendimento dos Tribunais dos Estados do Rio Grande do Sul (TJRS) e São Paulo (TJSP) quanto à caracterização e reparação de danos morais ao compositor na hipótese de omissão ilícita de autoria. Essa análise é particularmente direcionada às obras musicais disponibilizadas por meio de plataformas de *streaming* interativo, tendo como base três questões de natureza interpretativa, previamente formuladas como parte da metodologia da presente pesquisa.

4.3 ANÁLISE DAS DECISÕES

No presente item, com base na revisão bibliográfica realizada nos capítulos 2 e 3 deste estudo, que tratavam, respectivamente, da proteção jurídica ao autor e a atribuição de autoria em obras musicais sob a perspectiva do *streaming*, analisa-se a abordagem jurisprudencial diante da omissão de autoria em obras musicais consumidas por meio de *streaming* interativo. Dessa forma, procede-se à análise das três questões desenvolvidas na metodologia deste levantamento, com as respectivas conclusões ao final de cada item.

4.3.1 A ausência de menção ao autor em plataformas de *streaming* interativo caracteriza danos morais?

De início, os resultados obtidos demonstram que apenas o acórdão TJSP 4 deixou de reconhecer a violação aos direitos morais do compositor demandante, tendo

em vista que se restringiu a rejeitar o pedido indenizatório em razão da falta de comprovação de autoria (TJSP, AC 1001378-36.2021.8.26.0002, p. 686). Ou seja, 23 dos 24 acórdãos entenderam restar caracterizado o dano moral indenizável, inclusive na modalidade de *streaming* interativo, na hipótese de disponibilização de obras intelectuais sem menção de autoria.

Neste ponto, percebe-se que a maioria dos acórdãos estudados, proferidos tanto no TJRS quanto no TJSP, mencionam e adotam a abordagem predominante na doutrina dos direitos autorais, que reconhece os direitos de natureza pessoal como os mais valiosos direitos garantidos ao autor da obra intelectual.

Um dos exemplos deste posicionamento é o voto do Desembargador Relator Vito Gugliemi, no acórdão TJSP 3, ao mencionar o autor Carlos Alberto Bittar:

O fundamento e finalidade de cada feixe de direitos são diversos, cumprindo função própria. Os direitos morais, segundo o autor supracitado (op. cit., p. 43), são devidos em reconhecimento “ao esforço e resultado criativo”, à “operação psicológica, com a qual se materializa, a partir do nascimento da obra, verdadeira externalização da personalidade do autor.” Os direitos patrimoniais dizem respeito às diversas formas de exploração econômica da obra, por meio das quais o criador pode dela retirar proveitos pecuniários.

Versando propriamente sobre o feixe de direitos morais do criador da obra artística, CARLOS ALBERTO BITTAR (op. cit., p. 44) ensina que a obra consubstancia “emanação da personalidade do autor que nela cunha, pois, seus dotes intelectuais”, de tal forma que os direitos autorais, em sua perspectiva moral, “constituem a sagração, no ordenamento jurídico, da proteção dos mais íntimos componentes da estrutura psíquica do seu criador.”

São, por isso, pessoais, perpétuos, inalienáveis, imprescritíveis e impenhoráveis. A propósito, mesmo quando cedidos os direitos patrimoniais do autor, os morais permanecem. Assim, consoante o artigo 6-bis, “1”, da Convenção de Berna, promulgada em nosso ordenamento jurídico pelo Decreto nº. 75.699/1975, “independentemente dos direitos patrimoniais do autor, e mesmo depois da cessão dos citados direitos, o autor conserva o direito de reivindicar a paternidade da obra e de se opor a toda deformação, mutilação ou a qualquer dano à mesma obra, prejudiciais à sua honra ou à sua reputação. (TJSP, AC 1000269-84.2021.8.26.0002, p. 198).

: Por consequência, observa-se a inicial menção à salvaguarda dos direitos de autor no plano constitucional, assim como no plano infraconstitucional, conforme indica o voto do Desembargador Relator Jorge Luiz Lopes do Canto acórdão TJRS 1:

Preambularmente, cumpre destacar que a Constituição Federal ao dispor sobre a proteção à criação industrial, estabeleceu em seu artigo 5º, XXVII, o que segue:

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

Nessa seara o direito de autor tem proteção constitucional, visando estimular a criatividade e originalidade, considerando o interesse social e econômico do país. A par disso, em vista de uma maior proteção ao autor da criação, bem como a especificação e desenvolvimento da matéria, foi editada a Lei nº 9.610 de 1998, conhecida como Lei de Direitos Autorais, na qual é limitado o âmbito de atuação da proteção aos direitos do autor. Igualmente, a lei precitada regula as hipóteses em que, é protegido o direito autoral, consoante se denota do seu art. 7º (TJRS, AC 5004808-94.2020.8.21.0003, Evento 22)

Isto posto, resta a análise da caracterização dos danos morais no entendimento dos acórdãos investigados. Para isso, observa-se a disposição do Desembargador Relator Rui Cascaldi, no acórdão TJSP 8:

Dispõe o art. 24, II da Lei 9.610/98, expressamente, que “São direitos morais do autor [...] II - o de ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra”. No caso dos autos, quanto à autoria em si, não há controvérsias. Também não se discute acerca da utilização das canções por parte da ré, que as disponibiliza em sua plataforma. A requerida sustenta, contudo, que o nome do autor “não constava nos créditos simplesmente, pois tal informação não foi fornecida previamente pela empresa licenciante” - argumento esse que não a favorece: a ausência de canais oficiais de verificação não isenta a plataforma de conferir as informações a serem disponibilizadas, tendo plena capacidade para exigir os detalhes necessários a fim de respeitar os direitos morais do requerente. Nesse sentido, a plataforma poderia ter contactado a licenciante para obter os dados faltantes, sob pena de não publicar o material. No entanto, em vez de abster-se de disponibilizar o material, optou por veiculá-lo, o que configura uma evidente afronta aos direitos morais de composição autoral. É evidente a violação dos direitos morais do autor, de rigor o correspondente dever de indenizar. (TJSP, AC 1001138-44.2021.8.26.0100, p. 672)

Conclui-se, portanto, que a interpretação adotada pelos Tribunais do Estado do Rio Grande do Sul e de São Paulo é a de que, caso a omissão ilegal seja devidamente comprovada, surge necessariamente com ela a obrigação de reparação dos danos morais infligidos. Ainda assim, visando o atendimento do objetivo específico de analisar a responsabilidade das plataformas de *streaming* interativo nas

hipóteses de ausência de indicação de autoria, faz-se necessária a análise da responsabilização pela reparação dos danos morais caracterizados.

4.4.2 Quem é responsável pelo fornecimento de informações acerca das obras musicais disponibilizadas via *streaming* interativo?

No presente item, são contempladas tanto a imputação de responsabilidade referente às informações faltantes na atribuição de autoria em plataformas de *streaming* interativo quanto a reparação de danos ao compositor neste contexto. Todavia, observa-se outra convergência jurisprudencial nesse ponto, uma vez que todas os acórdãos que apreciaram o mérito - 23 de 24 acórdãos em concordância com o tópico anterior - imputaram a responsabilidade, em ambas as circunstâncias, às plataformas de *streaming* demandadas

. Portanto, afasta-se a hipótese de imputação de responsabilidade a terceiros, sejam eles integrantes da cadeia de distribuição fonográfica ou não, é prontamente descartada. O seguinte voto do Desembargador Relator José Carlos Ferreira Alves, no acórdão TJSP 13, recai de maneira inequívoca na atribuição de responsabilidade às plataformas de *streaming*:

13. Reputo enfadonha a tentativa da ré de esquivar-se integralmente de tal responsabilidade sob o argumento deque as “obras musicais oferecidas no catálogo da *Deezer*, as mesmas são adquiridas de distribuidoras/agregadoras de mídias/conteúdo que, por sua vez, ficam responsáveis pela remuneração das gravadoras que representam os artistas ou dos artistas que tenham contrato diretamente com as distribuidoras. Ou seja, a ré não realiza pagamentos diretamente aos artistas que têm suas obras reproduzidas na plataforma *Deezer*”.14. Cumpre reconhecer que os direitos autorais integram o âmbito dos direitos morais, de sorte que o negócio jurídico firmado entre a plataforma de *streaming* ré e as distribuidoras/agregadoras de mídias/conteúdo não gera a presunção de que os direitos de todos os envolvidos na cadeia produtiva foram respeitados, uma vez que a terceira, como mencionado, adquire apenas os direitos patrimoniais (TJSP, AC 1002649-77.2021.8.26.0100, p. 291)

Consequentemente, a eventual alegação de responsabilidade do compositor também é afastada, restando apenas a caracterização e a imputação da responsabilidade de reparação dos danos verificados, conforme observa-se no voto do Desembargador Relator Jorge Luiz Lopes do Canto, no acórdão TJRS 6:

Portanto, é evidente que a disponibilização das músicas pela parte ré em sua plataforma sem a devida menção da autoria viola os direitos autorais, devendo a parte ré ser responsabilizada pelos danos daí decorrentes, em função do ilícito praticado.

É oportuno destacar que a falta de registro da autoria da composição musical não impede que o demandante busque a reparação pela violação do direito autoral, pois de acordo com o disposto no art. 18 da Lei nº 9.610/98, os Direitos Autorais não dependem de registro prévio (TJRS, AC 5121303-33.2020.8.21.0001, Evento 10).

Ainda assim, conforme disposto pelo Desembargador Relator Erickson Gavazza Marques, no acórdão TJSP 7, mesmo considerando a possibilidade de responsabilização de terceiros pelo fornecimento das informações relativas à obra intelectual a ser disponibilizada, sem que necessariamente sejam considerados responsáveis pela omissão ilícita durante a divulgação inicial da obra musical ao público, a plataforma de *streaming* ainda estaria sujeita a responsabilização:

Ora, diante de tais considerações, fica evidente o acerto no qual incorreu o Juízo a quo, eis que restou devidamente comprovada a violação do direito moral do autor por parte da ré, uma vez que não disponibilizou os créditos do autor das músicas, sendo responsável pelos danos causados, nos termos do artigo 108 da Lei nº 9610/98, ressaltando-se que o fato das informações serem inseridas por terceiro não afasta a responsabilidade da ré, pois é prestadora de serviços, auferindo lucros com a atividade exercida, sendo bem reconhecida a obrigação de inserir o nome do autor como compositor nas músicas que não possuem qualquer anotação, posto que não se pode discutir na presente demanda eventual diversidade na autoria por terceiros que não integraram a lide, não podendo, portanto, se responsabilizar a ré em relação às músicas cuja autoria lhe foi previamente informada (TSCP, AC 1001110-76.2021.8.26.0100, p. 676).

Portanto, nota-se que as plataformas de *streaming* interativo, atuando como agentes que exploram economicamente as obras intelectuais, assumem a responsabilidade pela correta atribuição de autoria das composições musicais distribuídas em suas plataformas, bem como pela possível reparação dos danos decorrentes da omissão ilícita de autoria. Nesse sentido, é necessário proceder à análise da reparação de tais danos dentro deste contexto, levando em consideração a natureza pecuniária das ações sob investigação. Desta maneira, o próximo tópico aborda a interpretação adotada pelo Tribunal de Justiça do Rio Grande do Sul (TJRS) e pelo Tribunal de Justiça de São Paulo (TJSP) no que se refere à mensuração dos

danos morais sofridos pelo compositor devido à omissão de sua autoria por parte das plataformas de *streaming* demandadas.

4.4.3 Como se dá a reparação de danos morais ao compositor?

O tópico referente à reparação de danos revelou certa complexidade de pesquisa devido à diversidade de resultados obtidos. Portanto, neste ponto, examina-se os fundamentos dessa reparação. Foi identificado um único ponto em comum entre os acórdãos analisados, que consiste na menção à dificuldade de quantificar um dano moral. Nesse sentido, a título de ilustração, no voto da Desembargadora Relatora Eliziana da Silveira Perez, no TJRS 4, observa-se a referência a essa dificuldade, seguida pela apresentação de uma série de requisitos a serem observados durante o processo:

Entretanto, quantificar o dano moral experimentado pelo ofendido não é tarefa simples, em especial quando o tema *sub judice* é a violação de direitos autorais.

Entendo que, para situações como a dos autos, os valores devidos a título de dano moral devem ser suficientes, a fim de evitar a reincidência do ofensor em violar direito de outrem, possuindo caráter pedagógico, sendo por ele suportável, sem causar enriquecimento ilícito do ofendido.

Para tanto, necessário verificar as condições do ofensor e do ofendido, bem como do bem jurídico lesado, somado ao sofrimento - intensidade e duração - e a reprovabilidade da conduta do agressor, recompondo o prejuízo causado sem implicar em locupletamento ilícito (TJRS, AC 5005094-72.2020.8.21.0003, Evento 12).

Nesse sentido, além de ser reconhecida a alegada dificuldade, nota-se a menção ao fato de que não existem critérios definidos no ordenamento jurídico para deslinde de casos semelhante. O voto do Desembargador Relator Edson Luiz de Queiroz, segue nessa mesma direção, ao mesmo tempo que adota como requisitos a razoabilidade e proporcionalidade, como se observa no acórdão TJSP 6:

Não há em nosso ordenamento critério único e objetivo para a sua fixação. Na sua aferição devem ser verificados se foram preenchidos os requisitos da razoabilidade e proporcionalidade. A indenização deve compensar o lesado e desestimular o lesante. Cabe, assim, levar em consideração a intensidade do ânimo de ofender, a gravidade e a repercussão da ofensa (TJSP, AC 1067125-64.2020.8.26.0002,).

Contudo, também se observam acórdãos que, embora não estabeleçam explicitamente requisitos para essa compensação, decidem no sentido de adotar

moderação na determinação da indenização. Nesse sentido, adota-se como exemplo o voto do Relator Wilson Lisboa Ribeiro, no acórdão TJSP 9, que realiza uma análise do contexto do compositor, verificando se este possui renome ou não, além de considerar o número de obras examinadas

Esta, por seu turno, deve ser fixada com moderação, eis que estamos diante da publicação de oito obras, de compositor ainda não renomado, e por curto espaço de tempo. Razoável, portanto, a fixação do montante em R\$ 8.000,00 (oito mil reais), com correção monetária pela tabela prática do Tribunal de Justiça a contar da publicação deste acórdão e juros de mora de um por cento ao mês a partir da citação (TJSP, AC 1000532-16.2021.8.26.0100, p. 205)

Dessa forma, embora identifique-se um padrão no entendimento dos Tribunais de Justiça do Estado do Rio Grande do Sul e do Estado de São Paulo quanto à abordagem moderada na fixação das compensações pecuniárias por danos morais aos autores, os acórdãos examinados demonstram a ausência de disposições na legislação para quantificação dos danos a serem reparados. Portanto, observa-se que resta à jurisprudência dos tribunais a definição de diretrizes coerentes e equitativas para a reparação de danos morais no âmbito das obras musicais distribuídas por plataformas de *streaming* interativo.

5 CONCLUSÃO

Este trabalho teve como objetivo geral a análise da legislação de direitos autorais e a jurisprudência relacionada à caracterização de danos morais decorrentes da ausência de indicação de autoria em obras musicais disponibilizadas via plataformas de *streaming* interativo. Assim, delinear-se-iam objetivos específicos que visaram compreender a proteção jurídica do autor obras musicais disponibilizadas via *streaming* interativo; avaliar a adaptação da interpretação da legislação brasileira de direitos autorais aos novos sistemas de consumo fonográfico; compreender a cadeia de distribuição de obras musicais via *streaming* interativo; compreender a caracterização e a reparação de danos morais ao compositor diante da omissão de autoria em obras disponibilizadas por plataformas de *streaming* interativo; e analisar a responsabilidade das plataformas de *streaming* interativo nas hipóteses de ausência de indicação de autoria.

Nesse sentido, através método hipotético-dedutivo, realizou-se a revisão bibliográfica e normativa da legislação de direitos autorais relacionada à proteção jurídica do autor de obras musicais consumidas na modalidade de *streaming* interativo, visando a produção de uma base teórica que permitiu a posterior análise da jurisprudência dos Tribunais de Justiça de São Paulo e Rio Grande do Sul, acerca da salvaguarda dos direitos morais do compositor diante da omissão ilícita de autoria no contexto do *streaming* interativo.

Portanto, analisou-se a proteção jurídica do autor, com a abordagem dos conceitos básicos referentes ao Direito Autoral, abordando os direitos autorais, e os direitos conexos aos autorais, assim como o conteúdo dos direitos do autor de obras musicais. Ato contínuo, examinaram-se os danos morais ao autor e suas implicações legais, abordando a regulamentação da atribuição de autoria em obras musicais disponibilizadas através de *streaming* e as circunstâncias em que são caracterizados os danos morais ao compositor. Além disso, examinou-se o conceito de *streaming* musical, abordando as modalidades de *streaming* e a conseqüente diferenciação entre as modalidades de *streaming* interativo e de *streaming* não interativo. Nesse sentido, explorou-se a cadeia de distribuição de obras musicais por meio de

plataformas de *streaming* e a maneira como a atribuição de autoria ocorre no contexto do *streaming* interativo.

Ao final, realizou-se uma pesquisa jurisprudencial acerca da omissão ilícita de autoria em obras musicais disponibilizadas por meio de *streaming* interativo, com o recorte institucional dos Tribunais de Justiça do Rio Grande do Sul (TJRS) e São Paulo (TJSP). Para isso, resumiram-se os pontos controversos das ações investigadas, incluindo a argumentação jurídica das partes envolvidas e os principais pontos a favor e contra a caracterização de danos morais ao compositor no contexto da omissão de autoria em obras musicais consumidas por *streaming* interativo. Dessa forma, procedeu-se à análise das decisões do TJRS e do TJSP acerca deste mérito, com base em 3 perguntas de caráter interpretativo.

Desse modo, concluiu-se, no primeiro capítulo, que o compositor de obras musicais é amparado pela legislação dos direitos autorais, sendo a regulação da indicação de autoria de obras musicais disposta pelo direito de paternidade à obra, o qual se materializa no artigo 24, inciso II da LDA. Entretanto, ao longo desta pesquisa, reconheceram-se algumas limitações na efetuação desta salvaguarda. Em seguida, no segundo capítulo, concluiu-se que o *streaming* interativo foi assimilado pela jurisprudência como modalidade de consumo fonográfico, contudo, observou-se a complexidade do processo de distribuição de obras musicais na modalidade de *streaming* interativo. Portanto, a possibilidade de obras serem disponibilizadas sem a devida atribuição de autoria ressalta uma lacuna importante na distribuição de obras musicais no contexto do *streaming* interativo.

No último capítulo, concluiu-se que o autor de obras musicais disponibilizadas via *streaming* interativo possui o respaldo legal de exigir a compensação por danos morais causados pela omissão ilícita de autoria por plataformas de *streaming* interativo. Ademais, concluiu-se que as plataformas de *streaming* interativo, como agentes que utilizam economicamente a obra intelectual, responsabilizam-se pela devida atribuição de autoria das obras musicais distribuídas em suas plataformas, assim como pela eventual reparação de danos decorrente de omissão ilícita de autoria. Por fim, observou-se o entendimento dos Tribunais de Justiça do Estado do Rio Grande do Sul (TJRS) e do Estado de São Paulo (TJSP) quanto à reparação dos danos nesse contexto, considerando que os acórdãos analisados expuseram fundamentos jurídicos distintos para o arbitramento das quantias indenizatórias.

Portanto, concluiu-se que a complexidade em quantificar tais danos e a ausência de disposições normativas em relação à reparação dos danos são limitações que merecem consideração.

Neste ponto, sugerem-se os seguintes temas a serem investigados em futuros trabalhos sobre a matéria: (i) uma pesquisa acerca da eficácia das medidas implementadas pelas plataformas de *streaming* interativo para garantir a devida atribuição de autoria das obras musicais; (ii) uma pesquisa comparativa explorando como diferentes países lidam com a caracterização de danos morais ao autor; e (iii) uma pesquisa abordando os diferentes modelos de assinatura de *streaming* interativo e a influência destes na salvaguarda dos direitos autorais.

Ao final, portanto, o presente trabalho conclui que embora a legislação e jurisprudência respaldem a proteção dos direitos morais do compositor de obras musicais disponibilizadas via *streaming* interativo, existem lacunas interpretativas a serem preenchidas. A complexidade do processo de distribuição, a questão da atribuição de autoria e a variabilidade nas decisões judiciais são aspectos que podem afetar a efetividade da proteção desses direitos. Ainda assim, espera-se que este estudo possa auxiliar na promoção de uma abordagem mais justa e equitativa para os compositores e autores de obras musicais no ambiente do *streaming* interativo.

VI REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMUS - ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE MÚSICA E ARTES. **Streaming de música: como faço para ter minhas músicas nas plataformas e como funcionam os direitos autorais?** Disponível em: <<https://www.abramus.org.br/noticias/14895/streaming-de-musica-como-faco-para-ter-minhas-musicas-nas-plataformas-e-como-funcionam-os-direitos-autorais/>>. Acesso em: 30 ago. 2023.

AFONSO, Otávio. **Direito Autoral: Conceitos Essenciais**. São Paulo: Editora Manole, 2009. E-book. ISBN 9788520442791. Disponível em: <https://app.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788520442791/>. Acesso em: 29 ago. 2023.

ALMEIDA FILHO, Almir Bezerra de. **A dimensão social dos direitos patrimoniais de autor na sociedade da informação: reflexões acerca do impacto das mídias digitais nos meios tradicionais de disponibilização de conteúdo** 85 f. Dissertação (Mestrado em Direito) – Universidade Federal de Pernambuco. CCJ. Programa de Pós-Graduação em Direito, 2014.

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

BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de Autor**. 6. ed., Rio de Janeiro: Forense, 2015.

BRANCO, Sérgio. **O domínio público no direito autoral brasileiro: Uma Obra em Domínio Público**. Editora Lumen Juris. Rio de Janeiro, 2011.

BRANCO, Sérgio. **Direitos autorais na Internet e o uso de obras alheias**. Editora Lumen Juris. Rio de Janeiro, 2007.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal, 2016. 496 p. Disponível em: <https://normas.leg.br/api/binario/d9c9c09c-ee80-42c9-a327-20fd195213c7/texto>. Acesso em 30 ago. 2023

BRASIL. **Lei nº 9.610, de 19/02/1998**. Lei dos Direitos Autorais.

BRASIL. Superior Tribunal de Justiça. **Recurso Especial n.º 1.559.264/RJ**. Relator: Ministro Ricardo Villas Bôas Cueva. Brasília, 08 fev. 2017. Disponível em: <https://arquivocidadao.stj.jus.br/index.php/recurso-especial-n-1-559-264-rj>. Acesso em: 20 ago. 2023

CASTRO, Thales. **Teoria das relações internacionais**. Brasília: FUNAG, 2012.

CARAVINA, Carolina Ferraz. **O Direito Autoral e os serviços de streaming no âmbito musical**. 2020. 56 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Direito) - Centro Universitário “Antônio Eufrásio de Toledo” de Presidente Prudente, Presidente Prudente. 2020. Disponível em: <http://intertemas.toledoprudente.edu.br/index.php/Direito/article/view/8870>. Acesso em: 09 fev. 2023.

CAVALIERI FILHO, Sérgio. Direito autoral e responsabilidade civil. **Revista EMERJ**, v.4, n.13, p. 43-50. 2001. Disponível em: <https://bdjur.stj.jus.br/jspui/handle/2011/73419>. Acesso em: 29 ago. 2023.

COELHO, Fábio Ulhoa. **Curso de direito civil, volume 4 : direito das coisas, direito autoral**. 4. ed. — São Paulo: Saraiva, 2012.

CORDIOLI, Hiago Andrioti. **Direitos conexos para que(m)? A proteção dos produtores e empresas e desproteção do artista**. In: Sociedade informacional & propriedade intelectual / S678 organização de Marcos Wachowicz, Marcelle Cortiano – Curitiba: Gedai Publicações/UFPR, 2021.

EBOLI, J. C. DE C. Os direitos conexos. **Revista CEJ**, v. 7, n. 21, p. 31-35, 28 jun. 2003. Disponível em: <https://revistacej.cjf.jus.br/cej/index.php/revcej/article/view/542>. Acesso em 29 ago. 2023.

ESTEVES, Maurício Brum. **Por uma justificação constitucional do direito de autor: da hermenêutica aos direitos fundamentais**. Dissertação de Mestrado. 2018. 232p. Disponível em: <http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/7320>, acesso em 19 ago. 2023.

FIGUEIREDO, F. V. **Direito de Autor**. São Paulo: Saraiva, 2012.

FREITAS FILHO, R.; LIMA, T. M. Metodologia de análise de decisões - MAD. **Revista Universitas Jus**. Brasília, n. 21, p. 1-17. jul./dez 2010. Disponível em: <https://www.publicacoesacademicas.uniceub.br/jus/article/view/1206>. Acesso em: 29 ago. 2023.

GALANTE, Melina Duarte Leal. Perspectivas contemporâneas dos direitos autorais: uma saída para os conflitos (inter)nacionais. **Revista Eletrônica Direito e Sociedade**.

Canoas. V.2. 2014. p. 67-85. Disponível em: <http://www.revistas.unilasalle.edu.br/index.php/redes>. Acesso em 15 ago 2023.

GARZON, Ana Rosa Lemos da Cunha. **Direitos Autorais: Busca do Equilíbrio.** 2006. 114 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2006.

GIACOMELLI, Louzada C F.; BRAGA, Prestes C.; ELTZ, Koury M F. **Direito autoral.** São Paulo: Grupo A, 2018. *E-book*. ISBN 9788595023383. Disponível em: <https://app.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788595023383/>. Acesso em: 29 ago. 2023.

IFPI - FEDERAÇÃO INTERNACIONAL DA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA. **Manual do Código de Gravação Padrão Internacional (ISRC).** Londres: IFPI, 2021. Disponível em: <https://isrc.ifpi.org>. Acesso em 13 fev. 2023

KRETSCHMANN, A.; WIEDEMANN NETO, N. Ética na pesquisa científica: plágio involuntário e direito autoral. **Revista da AJURIS - QUALIS A2**, [S. l.], v. 41, n. 136, 2014. Disponível em: <https://revistadaajuris.ajuris.org.br/index.php/REVAJURIS/article/view/353>. Acesso em: 30 ago. 2023.

KRETSCHMER, Martin; KLIMIS, George Michael; WALLIS, Roger. The Changing Location of Intellectual Property Rights in Music: A Study of Music Publishers, Collecting Societies and Media Conglomerates. **Prometheus**, v. 17, n. 2, p. 163–186, jun. 1999. Disponível em: <https://lawpunditsglobal.com/media/uploads/2013/11/IPR-in-Music.pdf>. Acesso em 30 ago. 2023

MARTINS FILHO, P. Direitos autorais na Internet. **Ciência da Informação**, [S. l.], v. 27, n. 2, 1998. DOI: 10.18225/ci.inf.v27i2.800. Disponível em: <https://revista.ibict.br/ciinf/article/view/800>. Acesso em: 30 ago. 2023.

NASCIMENTO, M. T.; MACEDO, C. S. O direito na sociedade da informação: a proteção aos direitos autorais e direitos conexos frente às novas tecnologias. **Universitas Jus**, v. 27, n. 2, 15 dez. 2016. Disponível em: <https://www.publicacoesacademicas.uniceub.br/jus/article/view/4230>. Acesso em: 29 ago. 2023.

NETTO, José Carlos C. **Direito autoral no Brasil**. São Paulo: Editora Saraiva, 2019. *E-book*. ISBN 9788553611089. Disponível em: <https://app.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788553611089/>. Acesso em: 29 ago. 2023.

NEVES, Carolina Schenkel de Moura Leite. **As plataformas de streaming de música sob uma dupla perspectiva: Spotify e Deezer à luz do acesso à cultura e da proteção aos direitos autorais**. 141 p. Monografia (Bacharelado em Direito) – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10438/31028>. Acesso em: 30 ago. 2023

OGAWA, Mariana Uyeda. **Da temporalidade dos direitos patrimoniais do autor**. 2007. 108 f. Dissertação (Mestrado em Direito) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

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

PIRES, Mateus Macedo. **Distribuição de música na cultura digital: a relação de artistas autônomos com as plataformas de Streaming**. 2017. 115 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologias da Inteligência e Design Digital) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Tecnologias da Inteligência e Design Digital, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/21053>. Acesso em: 29 ago. 2023

POLI, Leonardo Macedo; POLI, Luciana Costa. Reflexões sobre os direitos patrimoniais de autor no paradigma do Estado Democrático de Direito. **Revista semestral de direito empresarial**, nº 8, p 139-171, janeiro/julho 2011). Rio de Janeiro: Renovar, 2007. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/rsde/article/view/76588>. Acesso em 30 ago. 2023.

IFPI. **IFPI IGLOBAL MUSIC REPORT 2023**. Disponível em: <https://globalmusicreport.ifpi.org>. Acesso em 13 jan. 2023.

KRETSCHMER, M.; KLIMIS, G. M.; WALLIS, R. The Changing Location of Intellectual Property Rights in Music: A Study of Music Publishers, Collecting Societies and Media Conglomerates. **Prometheus**, v. 17, n. 2, p. 163–186, jun. 1999.

LEAL, A. L. C. S.; SILVA, M. L. S.; e FERREIRA, M. L. Direitos autorais: uma abordagem artística e jurídica. In: **Revista Conexão, Ponta Grossa**, v. 12 n. 2 - mai./ago. 2016. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/conexao/article/viewFile/8392/5293>. Acesso em: 10 abr. 2023.

LIPSZYC, Delia. **Derecho de autor y derechos conexos**. Buenos Aires: Unesco, 2001

LOSSO, Fabio Malina. **Os direitos autorais no mercado da música**. 2008. Tese (Doutorado em Direito Civil) - Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Acesso em: 29 ago 2023.

DAL PIZZOL, R. Evolução histórica dos direitos autorais no Brasil. **Revista da Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo**, v. 113, p. 309–330, 8 abr. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/156607>. Acesso em: 02 fev. 2023

LEMOS, Almeida. **Direito, tecnologia e cultura**. Rio De Janeiro: FGV, 2005.

RIO GRANDE DO SUL. Tribunal de Justiça do Estado do Rio Grande do Sul. **Apelação Cível n.º 5004808-94.2020.8.21.0003**. Relator: Des. Jorge Luiz Lopes do Canto. Rio Grande do Sul, 30 de mar. 2022. Disponível em: <https://www.tjrs.jus.br/>. Acesso em: 30 ago. 2023.

RIO GRANDE DO SUL. Tribunal de Justiça do Estado do Rio Grande do Sul. **Apelação Cível n.º 5004524-86.2020.8.21.0003**. Relator: Des. Jorge Luiz Lopes do Canto. Rio Grande do Sul, 29 set. 2021. Disponível em: <https://www.tjrs.jus.br/>. Acesso em: 30 ago. 2023.

RIO GRANDE DO SUL. Tribunal de Justiça do Estado do Rio Grande do Sul. **Apelação Cível n.º 5004551-69.2020.8.21.0003**. Relator: Des. Jorge Luiz Lopes do Canto. Rio Grande do Sul, 30 mar 2022. Disponível em: <https://www.tjrs.jus.br/>. Acesso em: 30 ago. 2023.

RIO GRANDE DO SUL. Tribunal de Justiça do Estado do Rio Grande do Sul. **Apelação Cível n.º 5005094-72.2020.8.21.0003**. Relatora: Desa. Eliziana da Silveira Perez. Rio Grande do Sul, 27 mai. 2021. Disponível em: <https://www.tjrs.jus.br/>. Acesso em: 30 ago. 2023.

RIO GRANDE DO SUL. Tribunal de Justiça do Estado do Rio Grande do Sul. **Apelação Cível n.º 5003376-12.2020.8.21.0077**. Relator: Des. Jorge Luiz Lopes do

Canto. Rio Grande do Sul, 30 de mar. 2022. Disponível em: <https://www.tjrs.jus.br/>. Acesso em: 30 ago. 2023.

RIO GRANDE DO SUL. Tribunal de Justiça do Estado do Rio Grande do Sul. **Apelação Cível n.º 5121303-33.2020.8.21.0001**. Relator: Des. Jorge Luiz Lopes do Canto. Rio Grande do Sul, 30 de mar. 2022. Disponível em: <https://www.tjrs.jus.br/>. Acesso em: 30 ago. 2023.

RIO GRANDE DO SUL. Tribunal de Justiça do Estado do Rio Grande do Sul. **Apelação Cível n.º 5005413-46.2020.8.21.0001**. Relatora: Desa. Lusmary Fatima Turelly da Silva. Rio Grande do Sul, 31 mar. 2022. Disponível em: <https://www.tjrs.jus.br/>. Acesso em: 30 ago. 2023.

RIO GRANDE DO SUL. Tribunal de Justiça do Estado do Rio Grande do Sul. **Apelação Cível n.º 5055651-06.2019.8.21.0001**. Relatora: Desa. Lusmary Fatima Turelly da Silva. Rio Grande do Sul, 11 nov. 2022. Disponível em: <https://www.tjrs.jus.br/>. Acesso em: 30 ago. 2023.

RIO GRANDE DO SUL. Tribunal de Justiça do Estado do Rio Grande do Sul. **Apelação Cível n.º 5038193-39.2020.8.21.0001**. Relatora: Desa. Eliziana da Silveira Perez. Rio Grande do Sul, 6 dez. 2021. Disponível em: <https://www.tjrs.jus.br/>. Acesso em: 30 ago. 2023.

RIO GRANDE DO SUL. Tribunal de Justiça do Estado do Rio Grande do Sul. **Apelação Cível n.º 5003461-95.2021.8.21.0001**. Relator: Desa. Denise Oliveira Cezar. Rio Grande do Sul, 16 dez. 2022. Disponível em: <https://www.tjrs.jus.br/>. Acesso em: 30 ago. 2023.

SANTOS, Manoel J. Pereira dos; JABUS, Wilson P.; ASCENSÃO, José de O. **Direito autoral**. São Paulo: Editora Saraiva, 2020. *E-book*. ISBN 9786555591521. Disponível em: <https://app.minhabiblioteca.com.br/#/books/9786555591521/>. Acesso em: 29 ago. 2023.

SANTOS, Manuella Silva dos. **Copyright in the digital era: impacts, controversies, and possible solutions**. 229 f. Dissertação (Mestrado em Direito) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

SÃO PAULO. Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo. **Apelação Cível n.º 1066782-68.2020.8.26.0002**. Relator: Des. Jair de Souza. São Paulo, 23 nov. 2021. Disponível em: <https://www.tjsp.jus.br/>. Acesso em: 28 ago. 2023.

SÃO PAULO. Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo. **Apelação Cível n.º 1125019-92.2020.8.26.0100**. Relator: Des. Alexandre Marcondes. São Paulo, 5 abr. 2022. Disponível em: <https://www.tjsp.jus.br/>. Acesso em: 28 ago. 2023.

SÃO PAULO. Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo. **Apelação Cível n.º 1000269-84.2021.8.26.0002**. Relator: Des. Vito Guglielmi. São Paulo, 24 set. 2021. Disponível em: <https://www.tjsp.jus.br/>. Acesso em: 28 ago. 2023.

SÃO PAULO. Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo. **Apelação Cível n.º 1001378-36.2021.8.26.0002**. Relator: Des. Giffoni Ferreira. São Paulo, 14 set. 2021. Disponível em: <https://www.tjsp.jus.br/>. Acesso em: 28 ago. 2023.

SÃO PAULO. Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo. **Apelação Cível n.º 1002762-31.2021.8.26.0100**. Relator: Des. Pedro de Alcântara da Silva Leme Filho. São Paulo, 18 fev. 2022. Disponível em: <https://www.tjsp.jus.br/>. Acesso em: 28 ago. 2023.

SÃO PAULO. Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo. **Apelação Cível n.º 1067125-64.2020.8.26.0002**. Relator: Des. Edson Luiz de Queiroz. São Paulo, 3 mai. 2022. Disponível em: <https://www.tjsp.jus.br/>. Acesso em: 28 ago. 2023.

SÃO PAULO. Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo. **Apelação Cível n.º 1001110-76.2021.8.26.0100**. Relator: Des. Erickson Gavazza Marques. São Paulo, 24 fev. 2022. Disponível em: <https://www.tjsp.jus.br/>. Acesso em: 28 ago. 2023.

SÃO PAULO. Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo. **Apelação Cível n.º 1001138-44.2021.8.26.0100**. Relator: Des. Rui Casaldi. São Paulo, 22 fev. 2022. Disponível em: <https://www.tjsp.jus.br/>. Acesso em: 28 ago. 2023.

SÃO PAULO. Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo. **Apelação Cível n.º 1000532-16.2021.8.26.0100**. Relator: Des. Wilson Lisboa Ribeiro. São Paulo, 27 set. 2022. Disponível em: <https://www.tjsp.jus.br/>. Acesso em: 28 ago. 2023.

SÃO PAULO. Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo. **Apelação Cível n.º 1000251-63.2021.8.26.0002**. Relator: Desa. Maria do Carmo Honório. São Paulo, 10 nov. 2022. Disponível em: <https://www.tjsp.jus.br/>. Acesso em: 28 ago. 2023.

SÃO PAULO. Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo. **Apelação Cível n.º 1002049-83.2021.8.26.0576**. Relator: Des. Alexandre Marcondes. São Paulo, 28 jun. 2022. Disponível em: <https://www.tjsp.jus.br/>. Acesso em: 28 ago. 2023.

SÃO PAULO. Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo. **Apelação Cível n.º 1002666-16.2021.8.26.0100**. Relator: Des. Rui Casaldi. São Paulo, 3 mai. 2022. Disponível em: <https://www.tjsp.jus.br/>. Acesso em: 28 ago. 2023.

SÃO PAULO. Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo. **Apelação Cível n.º 1002649-77.2021.8.26.0100**. Relator: Des. Rui Casaldi. São Paulo, 4 out. 2022. Disponível em: <https://www.tjsp.jus.br/>. Acesso em: 28 ago. 2023.

STOCKMENT, Andrew. Internet Radio: The Case for a Technology Neutral Royalty Standard. *Virginia Law Review*, no. 8 (2009): 2129–79. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27759978>. Acesso em 30 ago. 2023

TARDIN, Bárbara. Diferença entre os direitos de propriedade industrial e os direitos autorais e conexos. *Revista Jus Navigandi*, Teresina, ano 20, n. 4527, 23 nov. 2015. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/44687>. Acesso em: 24 ago. 2023.

TAROCO, L. S. Z.; DRUMMOND, V. G. O STREAMING SOB UM OLHAR HERMENÊUTICO DO DIREITO DE AUTOR. *Revista Eletrônica do Curso de Direito da UFSM*, [S. l.], v. 16, n. 2, p. e53336, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/revistadireito/article/view/e53336>. Acesso em: 30 ago. 2023.

WACHOWICZ, Marcos; COSTA, José Augusto Fontoura. **Plágio acadêmico** [recurso eletrônico]. Curitiba: Gedai Publicações/UFPR, 2016. 224p. ISBN 978-85-67141-15-2. Disponível em: https://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2018/08/plagio_academico_ebook.pdf. Acesso em: 30 ago. 2023

WIPO. **Convenção para a proteção dos produtores de fonogramas contra a reprodução não autorizada de seus fonogramas** = International Convention for the Protection of Performers, Producers of Phonograms and Broadcasting Organisations

(Portuguese version). [s.l.] WIPO, 1961. Disponível em: https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/pt/wipo_pub_288.pdf. Acesso em: 29 ago. 2023.

ZANINI, Leonardo Estevam de A. **Direito de Autor, 1ª edição**. São Paulo: Editora Saraiva, 2015. *E-book*. ISBN 9788502230231. Disponível em: <https://app.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788502230231/>. Acesso em: 29 ago. 2023