



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
FACULDADE DE DIREITO
DEPARTAMENTO DE DIREITO PRIVADO
CURSO DE GRADUAÇÃO EM DIREITO

VICTOR ARIEL GOMES LIMA

**UM ESTUDO SOBRE DIREITOS AUTORAIS NA PROTEÇÃO JURÍDICA DAS
VERSÕES MUSICAIS NO NORDESTE BRASILEIRO**

FORTALEZA

2023

VICTOR ARIEL GOMES LIMA

UM ESTUDO SOBRE DIREITOS AUTORAIS NA PROTEÇÃO JURÍDICA DAS
VERSÕES MUSICAIS NO NORDESTE BRASILEIRO

Monografia submetida ao Curso de Direito da
Universidade Federal do Ceará como requisito parcial à
obtenção do título de Bacharel em Direito.

Orientador(a): Prof.(a) Dr.(a) Sidney Guerra Reginaldo

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- G1e GOMES LIMA, VICTOR ARIEL.
UM ESTUDO SOBRE DIREITOS AUTORAIS NA PROTEÇÃO JURÍDICA DAS VERSÕES
MUSICAIS NO NORDESTE BRASILEIRO / VICTOR ARIEL GOMES LIMA. – 2023.
70 f.
- Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade
de Direito, Curso de Direito, Fortaleza, 2023.
Orientação: Prof. Dr. Sidney Guerra Reginaldo.
1. Direitos Autorais. 2. versionista. 3. versões. 4. segurança jurídica. 5. propriedade intelectual. I.
Título.

CDD 340

VICTOR ARIEL GOMES LIMA

**UM ESTUDO SOBRE DIREITOS AUTORAIS NA PROTEÇÃO JURÍDICA DAS
VERSÕES MUSICAIS NO NORDESTE BRASILEIRO**

Monografia submetida ao Curso de Direito da
Universidade Federal do Ceará como requisito parcial à
obtenção do título de Bacharel em Direito.

FORTALEZA, 07 de dezembro de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof.(a), Dr.(a) Sidney Guerra Reginaldo
Orientador(a)

Prof.(a), Dr.(a) Matias Joaquim Coelho Neto
Instituição Universidade Federal do Ceará

Prof.(a) Mestre Bruno Marques Albuquerque
Instituição Universidade Estadual do Ceará

FORTALEZA

2023

Aos meus familiares e amigos, que nas inúmeras
dificuldades se fizeram presentes.

À música, ao ritmo e à poesia por guiarem meus
pensamentos na ida e por me acolherem na volta.

AGRADECIMENTOS

Inicio meus agradecimentos citando minha fortaleza, exemplo de caráter e força de vontade, proporcionando todas as oportunidades para que esta etapa fosse ultrapassada, minha mãe a Sra. Maria Gomes, que sempre acreditou no meu potencial, apesar dos momentos de descrença que senti por diversas vezes durante os anos.

À toda a minha família, meu pai Sebastião, meu pai Valmino, por terem me mostrado o valor do trabalho e a honestidade, permitindo que eu continuasse em busca dos meus objetivos sem jamais ferir minha integridade.

Aos meus irmãos, primos, tios, avós e avôs, agradeço aqui pela dádiva de ter uma família numerosa e presente, sejam nos momentos de alegria ou de tristeza, por todos que participaram da minha formação pessoal: “Eu sou o sonho dos meus pais, que eram sonho dos avós, que eram sonhos dos meus ancestrais”.

Aos meus amigos de faculdade, por tornarem aquele local de pouco (ou nenhum) acolhimento minimamente habitável e por me ajudarem por inúmeras vezes em datas, horários e aulas, apesar da minha péssima memória. Para melhorar o sentido da frase “Vou à FD”, deixo meu muito obrigado a: Ruth Ana, João Vito, Isabella Dantas, Jean Victor, José “Neto” Erolísio, Layessa Edwiges e Eric Holanda.

Aos demais amigos, seja dentro ou fora da faculdade de direito, o meu agradecimento por cada show e por estarem presentes na minha vida, esse é um sonho que foi sonhado junto.

Um agradecimento especial ao Núcleo de Assessoria Jurídica Comunitária (NAJUC), por ter mudado minha experiência com o direito, sendo minha maior influência no modo de pensar e fazer o direito, as relações de poder, a sociedade, a importância da luta popular e o reconhecimento pelos que lutaram no passado para que possamos lutar no presente. Um muito obrigado aos que estavam, aos que ficaram comigo e aos que virão depois, em especial: Carol, Ívina, Gláucia, Thaís, Lara, Eduardo, Ítalo Aquino, Bella, Layessa, Ruth, Bia, Eric, Moisés e Sarah.

Por fim, agradeço ao Professor Sidney Guerra Reginaldo, que topou a orientação de um aluno que pouco teve contato com o corpo docente da faculdade, mas que acreditou na indicação e conseguiu realizar o presente trabalho após a tranquilidade passada pelo docente já nas primeiras conversas.

“The man that hath no music in himself,
Nor is not moved with concord of sweet
sounds,
Is fit for treasons, stratagems and spoils;
The motions of his spirit are dull as night
And his affections dark as Erebus:
Let no such man be trusted. Mark the music.”

“O homem que não tem música em si,
Nem se comove pela harmonia de doces
sons,
Está pronto para traições, estratégias e
roubos,
Os movimentos do seu espírito são sombrios
como a noite
E os seus afectos escuros como o Érebo:
Que não se confie num homem assim. Ouve
a música.” (Tradução Helena Barbas, 2002)

(“*The Merchant of Venice*” - William
Shakespeare)

RESUMO

Os Direitos Autorais estão quase sempre ligados aos casos de plágio e a comercialização de cópias sem a autorização. No entanto, as versões musicais também são um ponto importante na legislação, tendo em vista que se trata da reutilização de uma obra com titulares de direitos e nessa linha de produção que envolve compositores, editoras, produtores e versionistas, o direito autoral brasileiro deve proteger todas as partes, prezando pela resolução de conflitos da forma menos danosa possível. Nesse sentido, o presente trabalho de conclusão de curso se dedica a estudar a legislação autoral tendo como base o Código Civil Brasileiro e principalmente a Lei Nº 9.610/1998 (Lei dos Direitos Autorais), focando nos aspectos principais em relação às versões musicais, tanto de músicas internacionais como de músicas nacionais, estabelecendo as proteções atuais ao Versionista e quais as melhores práticas para garantir tal proteção. Desta forma, os órgãos de registro se apresentam como fonte de informação e principal meio de prova em conflitos judiciais. O estudo tem como objetivo analisar essa proteção jurídica das versões musicais no contexto brasileiro, passando por aspectos regionais na região nordestina, explorando questões de direito autoral e responsabilidade civil, suas penalidades e a questão da ausência de creditação. Ademais, a pesquisa utilizou a abordagem qualitativa, com a análise das leis de direitos autorais e a jurisprudência relacionada aos casos de versões musicais nacionais e internacionais. Com essa análise, busca-se contribuir para um entendimento mais profundo dessas questões, visando a melhoria da segurança jurídica no campo da música adaptada no Brasil. Por fim, foi possível entender que a legislação brasileira guarda todos os elementos que asseguram a proteção do versionista, com um único ponto a ser facilitado quanto às autorizações para versões e as tratativas entre os titulares de direito.

Palavras-chave: Direitos Autorais; versionista; versões; música; propriedade intelectual; segurança jurídica.

ABSTRACT

Copyright is almost always linked to cases of plagiarism and the sale of copies without authorization. However, musical versions are also an important point of legislation, given that it involves the reutilization of work with rights holders. In this line of production that involves composers, publishers, producers, and versionists, Brazilian copyright law must protect all parties, striving to resolve conflicts in the least damaging way possible. In this sense, this work is dedicated to studying copyright legislation based on the Brazilian Civil Code and especially Law No. 9,610/1998 (Copyright Law), focusing on the main aspects of musical versions, both international songs and national songs, establishing the current protections for the Versionist and what the best practices are to guarantee such protection. In this way, the registration bodies present themselves as a source of information and the main means of proof in legal disputes. The study aims to analyze this legal protection of musical versions in the Brazilian context, going through regional aspects in the northeastern region, exploring issues of copyright and civil liability, their penalties, and the issue of the lack of accreditation. In addition, the research used a qualitative approach, analyzing copyright laws and case law related to cases of national and international musical versions. This analysis aims to contribute to a deeper understanding of these issues and improve legal certainty in Brazil's adapted music field. Finally, it was possible to understand that Brazilian legislation has all the elements that ensure the protection of the versionist, with a single point to be facilitated regarding authorizations for versions and negotiations between right holders.

Keywords: Copyright; versionists; protection of musical versions.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

LDA Lei dos Direitos Autorais

TRIPS *Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights*

OMPI Organização Mundial da Propriedade Intelectual

ECAD Escritório Central de Arrecadação e Distribuição

ABRAMUS Associação Brasileira de Música e Artes

ISRC International Standard Recording Code ou Código de Gravação Padrão Internacional

UBC União Brasileira de Compositores

BMI *Broadcast Music, Inc.*

GLOSSÁRIO DOS DIREITOS AUTORAIS¹

ECAD – Escritório Central de Arrecadação e Distribuição. O ECAD é uma instituição privada e sem fins lucrativos, regulamentado pela lei 5.988/73 e mantido pelas leis federais 9.610/98 e 12.853/13. É formado pelas associações brasileiras de autores, artistas musicais, editoras e gravadoras. As associações criaram o ECAD para centralizar a arrecadação dos direitos de execução pública de música. A arrecadação e dos direitos autorais e conexos musicais é feita, no Brasil, somente através do ECAD.

Associações – São os únicos órgãos autorizados a se comunicar com o ECAD. As associações controlam, administram e monitoram o trabalho do ECAD. Através das associações, o ECAD repassa os valores de execução pública arrecadados. Existem sete Associações em território nacional. São elas que representam todos os titulares de obras musicais e fonogramas filiados a elas para que recebam estes direitos. Portanto, toda pessoa interessada em receber seus direitos autorais deve estar filiada a uma associação.

Execução pública – Quando uma obra musical está sendo veiculada em um local de frequência coletiva com alcance simultâneo a várias pessoas.

Arrecadação – Em resumo, são os valores pagos pelo ECAD através do pagamento dos usuários de música. Mas o cálculo não é tão simples. Os valores são calculados levando em consideração a importância da música para o negócio do usuário, um percentual sobre a receita bruta, quando há venda de ingressos, couvert ou qualquer outra forma de cobrança para que as pessoas possam adentrar no local de execução musical. Leva em conta também a atividade do usuário, o tipo de utilização da música (ao vivo ou mecânica) e a região socioeconômica em que o estabelecimento está situado. Este último é considerado apenas nas hipóteses em que a arrecadação de direitos autorais de execução pública musical não for baseada na receita bruta do usuário. Após definido o valor da retribuição autoral, o usuário recebe um boleto bancário que, quitado, autoriza a utilização de música.

Usuário de música – Pessoa ou estabelecimento que executa obras musicais, literomusicais e fonogramas através da comunicação pública, direta ou indireta, por qualquer meio ou processo.

Distribuição – As associações fazem a distribuição, ou seja, o repasse financeiro, dos direitos autorais de execução pública com base em critérios definidos pela Assembleia Geral do ECAD. As associações são responsáveis pela fixação de preços e pela definição de

¹ Associação Brasileira de Música e Artes - ABRAMUS. Glossário dos Direitos Autorais. Disponível em: <<<https://www.abramus.org.br/noticias/14744/glossario-do-direito-autoral-24-termos-que-voce-precisa-saber/>>> . Acesso em 20/10/2023.

todas as regras de arrecadação e distribuição dos valores. Dos valores arrecadados, 85% são repassados para os titulares filiados às sociedades de gestão coletiva musical. Outros 5% são destinados às associações, para cobrir suas despesas operacionais, enquanto os 10% restantes são destinados ao ECAD para pagamento de suas despesas administrativas em todo o Brasil. As distribuições podem ser mensais, trimestrais, semestrais e anuais, conforme o calendário de distribuição, definido de acordo com a periodicidade característica de cada rubrica. Portanto, se sua música foi executada hoje, não significa que os direitos serão pagos imediatamente.

Cadastro – Inserção de informações relativas a obras e fonogramas no banco de dados do ECAD.

Registro – Registro de uma obra intelectual, em geral feito na Biblioteca Nacional, que contribui para uma forma segura de comprovar a autoria sobre a obra. O registro serve para proteger os direitos morais de uma obra, porém não garante a distribuição de direitos autorais, uma vez que ela não se encontra na base de dados do ECAD. Para isso, é necessário fazer o cadastro. Entenda as diferenças entre cadastro e registro neste post especial.

Titular – Pessoa física ou jurídica participante da criação de obra musical e/ou gravação de fonograma. Pode ser classificado como Titular de Direitos de Autor e Titular de Direitos Conexos.

Obra – Composição musical que contenha letra e melodia, ou apenas melodia. Uma única obra pode ser interpretada de várias formas.

Editora – Empresa que edita, comercializa e promove as obras de autores com quem tem algum acordo.

Compositor/Autor – Compositor de uma obra musical.

Versionista – Quem faz uma versão de uma obra musical, em geral de um idioma para outro.

Fonograma – Fixação de uma obra em suporte material. Gravação da obra, a música que escutamos do CD, nas rádios etc.

Produtor fonográfico – Responsável economicamente pelo fonograma. Geralmente a gravadora ou o próprio artista é o produtor fonográfico.

Intérprete – O artista principal em um fonograma. Quando é uma banda ou grupo, todos podem ser considerados intérpretes.

Músico acompanhante – O músico contratado para gravar um fonograma.

ISRC – International Standard Recording Code ou Código de Gravação Padrão Internacional. Código internacional para identificar de forma única um fonograma.

Direito fonomecânico – Direitos de reprodução mecânica que resultam da venda de gravações (CDs, DVDs etc.). Neste caso, os percentuais ao artistas e aos autores são definidos em contrato.

Direito de inclusão – Autorização para que músicas façam parte da trilha sonora de algum filme, série, entre outras produções audiovisuais. É um valor acordado entre o dono da obra e a produtora do filme. Este acordo é realizado no momento do acordo de inclusão da música no audiovisual.

Classificação de utilização – Cada música tocada em um filme, série, novela ou qualquer outro programa audiovisual tem uma finalidade. Ela pode ser usada para abrir o programa, para marcar um determinado personagem, ser executada quando o programa vai para o comercial, entre outras formas. Quanto maior a importância do momento em que a música é executada, maior o peso dela na distribuição. As classificações de uso são:

- Tema de abertura (TA)
- Tema de encerramento (TE)
- Tema de bloco (TB)
- Tema (TM)
- Tema de personagem (TP)
- Performance (PE)
- Background (BK)
- Demais obras (DM)

Streaming – Tecnologia que permite a transmissão de dados e informações, utilizando a rede de computadores, de modo contínuo. Esse mecanismo é caracterizado pelo envio de dados por meio de pacotes, sem a necessidade de que o usuário realize download dos arquivos a serem executados.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO I - NOÇÕES GERAIS DO DIREITO AUTORAL DE OBRAS MUSICAIS NO BRASIL	19
1.1 PROTEÇÃO DA OBRA MUSICAL NO BRASIL - BREVE HISTÓRICO	19
1.2 DIREITO MORAL E DIREITO PATRIMONIAL	23
1.3 REGULAMENTAÇÃO ATUAL NA PROTEÇÃO AO AUTOR - LEI Nº 9.610/1998 (LEI DOS DIREITOS AUTORAIS)	26
CAPÍTULO II - SEGURANÇA JURÍDICA	36
2.1 REGISTRO E PROCEDIMENTOS GERAIS	37
2.2 DA DISTRIBUIÇÃO DE LUCROS NA ATUALIDADE - DOS DIREITOS AUTORAIS NA ERA DO STREAMING	40
CAPÍTULO III - DA VERSÃO E PROTEÇÃO JURÍDICA DO VERSIONISTA	43
3.1 DO VERSIONISTA NA MÚSICA NORDESTINA - VERSÕES SEM CRÉDITO	53
CAPÍTULO IV - CONFLITOS JUDICIAIS - RESPONSABILIDADE CIVIL	56
4.1 NACIONAIS	56
4.2 INTERNACIONAIS	58
4.3 DA RESPONSABILIDADE CIVIL EM CRIMES DE VERSÃO NÃO AUTORIZADA	61
CONCLUSÃO	65
REFERÊNCIAS	68

INTRODUÇÃO

A valorização do artista se dá, principalmente, pelo reconhecimento do trabalho e das formas de remuneração deste trabalho, afinal, não se pode esperar criação de arte sem prover meios para a manutenção do artista. Nesse sentido, os direitos autorais se dão com o fito de proteger a propriedade intelectual do artista, seja o tipo de arte que for.

Os direitos autorais são tema de debate e tratados desde o século XVIII na Inglaterra, passando por diversas convenções acerca da proteção ao autor, até desembocar na Convenção de Berna em 1886. No Brasil, o tema foi instaurado na Lei Nº 496/1898, garantindo a proteção de obras literárias, científicas e artísticas, tratando também da reprodução e autorização de cópias para tradução, execução ou publicação, sendo um marco na proteção dos direitos de propriedade intelectual a necessidade do registro da obra na Biblioteca nacional.

A Constituição Federal de 1988 assegura aos autores o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, além da transmissibilidade aos herdeiros no tempo que a Lei Específica fixar.

A LDA - Lei dos Direitos Autorais (Lei Nº 9.610/1998), que regulamenta não só os direitos do autor ou titular das obras intelectuais, mas também dos direitos conexos, é a principal legislação na proteção das obras intelectuais, como versa a referida lei: “criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro”.

Vale frisar que os Direitos Autorais não versa somente sobre o criador e a criação, no caso o compositor e a música, todos os sujeitos inseridos na linha de produção, publicação, execução e propagação estão incorporados no tema, uma vez que o trabalho das editoras, intérpretes, compositores e versionistas deve ter a proteção jurídica adequada a fim de não desamparar qualquer parte no meio.

No Brasil, a cultura de versões vão desde a jovem guarda, com adaptações do rock n' roll estadunidense e britânico, passando pelo forró eletrônico do começo do século XXI, até o funk e sertanejo atual, ou seja, é culturalmente popular a adaptação de um sucesso internacional, ou até mesmo nacional, em outro ritmo e com outra letra.

Nessa esfera temos o versionista, o sujeito que não deixa de ser um compositor e artista por se utilizar de melodias já produzidas, o trabalho do versionista envolve a arte de cativar o público sem perder a essência da música, utilizando de rimas que na tradução livre

não “se encaixam” musicalmente e este feito deve ser valorizado como parte da cultura nacional.

No entanto, quando se trata de conflitos judiciais envolvendo os direitos autorais, qual a proteção jurídica do versionista dentro da legislação brasileira?

Buscar entender a relação entre músicas populares regionalmente e obras originais internacionais foi a gênese da presente pesquisa, tendo como princípio a segurança jurídica do versionista, sujeito do “lado mais fraco” nas relações.

Desta forma, o objetivo da presente pesquisa foi analisar de forma abrangente a proteção jurídica das versões musicais no contexto brasileiro, com foco especial na música nordestina, tendo em vista que na região é cultural o uso de versões de músicas nacionais e internacionais no ritmo mais popular local, sejam as versões autorizadas ou não pelo autor original da obra, explorando as questões de direito autoral, responsabilidade civil, penalidades e falta de creditação nas obras, visando contribuir para um entendimento mais profundo dessas questões e para a melhoria da segurança jurídica no campo da música adaptada no Brasil.

Sobre a metodologia, a pesquisa utilizará uma abordagem qualitativa, com análise documental das leis de direitos autorais e jurisprudência relacionada a casos de versões musicais no Brasil, sejam ambas as partes brasileiras ou com um dos sujeitos estrangeiro.

Ademais, utilizou-se como procedimento técnico a pesquisa documental, pesquisa bibliográfica e o estudo de casos, envolvendo versionistas, autores e intérpretes de músicas adaptadas.

Demais disso, serão utilizadas as entrevistas com músicos e compositores versionistas para obter uma compreensão mais profunda das questões envolvidas, uma vez que dificilmente os versionistas ganham holofotes na cultura brasileira, tendo em vista que o grande público sequer identifica que a música de sucesso se trata de uma versão, nem tampouco qual o compositor versionista.

Além da análise da legislação brasileira de direitos autorais e sua aplicação em casos de versões musicais, objetivou-se o exame das práticas de registros e procedimentos relacionados à proteção das versões, o impacto das novas tecnologias de consumo de música, como o *streaming*, e a distribuição de royalties aos artistas.

Por fim, apresenta-se um breve estudo sobre a jurisprudência nacional relacionados a conflitos legais envolvendo versões, bem como os casos emblemáticos de conflito e acordos entre artistas estrangeiros e nacionais, avaliando questões de responsabilidade civil e penal em

casos de reprodução e adaptação não autorizada, bem como as implicações legais da ausência de creditação ao artista em versões.

Em resumo, a pesquisa foi em caráter exploratório, visando proporcionar uma breve conceituação acerca da problemática da segurança jurídica ao versionista no Brasil, desenvolvendo algumas hipóteses sobre a manutenção das versões não autorizadas e as dificuldades nas tratativas e divisão da porcentagem pelos lucros entre titular da obra original e versionista.

Além do caráter exploratório, têm-se o objetivo explicativo ao introduzir alguns fatores que explicam a gama de versões na região nordeste sem a devida autorização, de forma a aprofundar o conhecimento sobre as tratativas entre as partes para entender quais medidas seriam benéficas tanto para o autor com a obra versada quanto para o compositor versionista.

CAPÍTULO I - NOÇÕES GERAIS DO DIREITO AUTORAL DE OBRAS MUSICAIS NO BRASIL

1.1 PROTEÇÃO DA OBRA MUSICAL NO BRASIL - BREVE HISTÓRICO

Inicialmente, é necessário um estudo sobre todas as legislações pertinentes antes do conceito atual de direitos autorais, para fins de entendimento acerca da evolução do ramo.

Além disso, diferenciar os aspectos morais e patrimoniais que regem o direito autoral é uma especificidade bem característica do tema e deve ser debatida, uma vez que a obra é parte do autor, suas vivências e forma de expressão pessoal, com a finalidade de visualizar os pontos mais importantes da legislação vigente.

Desta forma, ao iniciar o estudo dos Direitos Autorais, deve-se considerar toda a legislação que rege a prática, tanto nacional quanto internacional, a fim de entender melhor as origens da proteção à arte musical no Brasil.

Com base na compilação realizada pelo Senado Federal no biênio 2015-2016, à respeito dos Direitos Autorais, tem-se como legislação basilar no ramo os dispositivos Constitucionais pertinentes na Carta Magna de 1988 e a Lei nº 9.610, de 1998 (Lei dos Direitos Autorais - LDA), quando se trata do Brasil.

Em âmbito internacional, podemos citar quatro convenções principais: Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas (1886), a Convenção Universal sobre o Direito do Autor, a Convenção Internacional para a Proteção dos Artistas Intérpretes ou Executantes, aos Produtores de Fonogramas e aos Organismos de Radiodifusão e a Convenção Interamericana sobre os Direitos de Autor em Obras Literárias, Científicas e Artísticas.

Todas as Leis e Convenções acima formam a base do Direito Autoral, mas outras normas complementam devem ser citadas, uma vez que suplementam algumas lacunas deixadas pelo legislador, tais como: Lei n.º 12.965, de 2015 (Princípios e Garantias para uso da Internet); Lei n.º 12.853, de 2013 (Gestão Coletiva de Direitos Autorais); Lei n.º 12.737, de 2012 (Tipificação de Delitos Informáticos); Lei n.º 11.105, de 2005; Lei n.º 10.695, de 2003; Lei n.º 9.609, de 1998; Lei n.º 9.456, de 1997; Lei n.º 9.279, de 1996; Decreto n.º 6.759, de 2009 (Regulamenta a administração das atividades aduaneiras, e a fiscalização, o controle e a tributação das operações de comércio exterior); Decreto n.º 4.533, de 2002 (Regulamenta o art. 113 da Lei nº 9.610/1998 no que se refere a fonogramas e outras providências); Decreto

n.º 2.556, de 1998; Decreto n.º 2.553, de 1998; Decreto n.º 2.366, de 1997 (SENADO FEDERAL, 2015).

Analisando a legislação nacional anterior à Constituição Cidadã, na Constituição de 1891, fora garantido o direito exclusivo dos autores em relação a sua obra², o mesmo entendimento se deu nas Constituições seguintes, com exceção à de 1937 que deixou de versar sobre.

No tocante à legislação, em 1989 fora instaurada a Lei nº 496 de 1º de agosto³, que criou um conjunto de regras com o fito de dar proteção ao autor, estipulando ainda um prazo para depósito da obra na Biblioteca Nacional, só assim a mesma teria a proteção disposta em lei.

Ademais, tal legislação só protegia obras de nacionais e estrangeiros que residiam no país, ou seja, o residente do país (estrangeiro ou brasileiro) teria o prazo de 50 (cinquenta) anos de proteção, a partir do primeiro dia do ano de publicação, no entanto, para garantir tal proteção ele teria somente 02 (dois) anos para registrar na Biblioteca Nacional, passado esse prazo e nenhum registro realizado, o autor perderia os direitos exclusivos.

Posteriormente o prazo foi estendido pelo Código Civil de 1916, estendendo em 60 (sessenta) anos após a morte do autor.

Nesse momento, mesmo focando o estudo nas legislações nacionais acerca do tema, é necessário voltar os olhos às convenções internacionais a que o Brasil era signatário.

A Convenção de Berna, de 9 de setembro de 1886, foi a gênese de um acordo plurilateral em relação à proteção de obras artísticas, principalmente as musicais, tendo como objetivo a união de países num mesmo documento, uma vez que a maioria ignorava os direitos autorais de obras e artistas estrangeiros. Nesse sentido, leciona Akester:

² Art.72 - A Constituição assegura a brasileiros e a estrangeiros residentes no país a inviolabilidade dos direitos concernentes à liberdade, à segurança individual e à propriedade, nos termos seguintes:

§ 26. Aos autores de obras literárias e artísticas é garantido o direito exclusivo de reproduzir-as pela imprensa ou por qualquer outro processo mecânico. Os herdeiros dos autores gozarão desse direito pelo tempo que a lei determinar.

³ Art. 1º Os direitos de autor de qualquer obra literária, científica ou artística consistem na faculdade, que só elle tem, de reproduzir ou autorizar a reprodução do seu trabalho pela publicação, tradução, representação, execução ou de qualquer outro modo. A lei garante estes direitos aos nacionaes e aos estrangeiros residentes no Brazil, nos termos do art. 72 da Constituição, si os autores preencherem as condições do art. 13.

Art. 2º A expressão « obra litteraria, scientifica ou artistica » comprehende: livros, brochuras e em geral escriptos de qualquer natureza; obras dramaticas, musicaes ou dramatico-musicaes, composições de musica com ou sem palavras; obras de pintura, esculptura, architectura, gravura, lithographia, photographia, illustrações de qualquer especie, cartas, planos e esboços; qualquer producção, em summa, do dominio litterario, scientifico ou artistico.

Nessa Convenção assentam dois rudimentos autorais: por um lado, o princípio do tratamento nacional, segundo o qual cada país da União de Berna concede, aos cidadãos de outros países da União, o mesmo tratamento que faculta aos seus cidadãos de outros países da União, o mesmo e, por outro, a consagração de patamares mínimos de proteção, alcançada através da outorga, por cada país da União de Berna, de um núcleo mínimo de direitos aos autores abrangidos pela Convenção de Berna. (AKESTER, 2013, p.42)

A Convenção de 1886 afirmava que os autores de obras musicais gozavam de direito exclusivo para autorizar a representação e a execução públicas de suas obras, bem como a representação e a execução públicas por todos os meios e processos.

Também afirmava a proteção à transmissão pública por todos os meios da representação e da execução das suas obras.

Neste momento, somente os autores estavam protegidos na Convenção, até que no ano de 1961, os direitos conexos foram introduzidos pela Convenção de Roma, que teve o objetivo de proteger artistas intérpretes e executantes, além de produtores de fonogramas e dos organismos de radiodifusão, sem prejudicar o autor da obra musical executada.

No Brasil, foi sancionada a Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973, que regulava os direitos autorais no período da Ditadura Militar, com um único destaque ao art. 17⁴, que ampliou as possibilidades de registro das obras, dando maior segurança ao autor.

Na ocasião, entendeu-se que o autor da obra poderia registrá-la na Escola de Música, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Instituto Nacional do Cinema, ou no Conselho Federal de Engenharia, Arquitetura e Agronomia, mantendo também a Biblioteca Nacional, sendo necessário somente registrar a obra no local adequado, conforme sua natureza.

De volta ao âmbito Internacional, pouco mais de 30 (trinta) anos depois da Convenção de Roma (1961), visando tratar da temática dos Direitos Autorais de uma forma mais internacional, englobando não só os signatários e o Norte Global, como o resto do mundo, fora elaborado entre os anos de 1989 e 1990 a *Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights* (TRIPS).

Esse acordo é vinculado à um conselho da Organização Mundial do Comércio (OMC) para os aspectos dos direitos de propriedade intelectual relacionados ao comércio,

⁴ Art. 17. Para segurança de seus direitos, o autor da obra intelectual poderá registrá-la, conforme sua natureza, na Biblioteca Nacional, na Escola de Música, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Instituto Nacional do Cinema, ou no Conselho Federal de Engenharia, Arquitetura e Agronomia.

§ 1º Se a obra for de natureza que comporte registro em mais de um desses órgãos, deverá ser registrada naquele com que tiver maior afinidade.

§ 2º O Poder Executivo, mediante Decreto, poderá, a qualquer tempo, reorganizar os serviços de registro, conferindo a outros Órgãos as atribuições a que se refere este artigo.

onde a organização monitora a implementação do acordo, fornece um fórum permanente no qual os membros da OMC (164 países-membros e 25 países observadores) podem consultar sobre questões de propriedade intelectual, e desempenha as responsabilidades específicas atribuídas ao Conselho no Acordo TRIPS⁵.

Em 1995 o Brasil se filiou à OMC e realiza adaptações nas normas vigentes com o fito de adequá-las ao entendimento internacional, com o acordo efetivado e iniciado a partir do 1º dia do ano de 2000.

A partir deste momento, o Brasil colhe os frutos de um período de transição democrática para comprometer-se com diversos compromissos previstos em acordos da OMC.

A nova esteira da proteção autoral se encontra no desenvolvimento das tecnologias da informação e a velocidade de compartilhamento das obras, o que moldou significativamente a forma de produção artística e também os consumidores.

A proteção dos direitos autorais se demonstra imprescindível na esfera virtual, ganhando novos horizontes na medida que deixa de ser matéria complexa, ou seja, tratada apenas pelos profissionais do ramo dos registros e da proteção ao artista, mas chegou ao conhecimento geral na medida em que grandes conflitos envolvendo grandes produções passam a atingir cada vez mais o grande público.

Dando seguimento à cronologia dos direitos autorais, após esse breve comentário sobre a modernização, no ano de 1996 surge o Acordo de Direitos Autorais da Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI), sendo este um tratado internacional sobre os direitos do autor, além de interpretações ou execuções e fonogramas.

Por fim, a Lei dos Direitos Autorais vigente no Brasil (Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998), objeto principal do presente estudo no que se refere à proteção do artista versionista brasileiro, revoga a Lei anterior (Lei nº 5.988/1973), inovando ao incluir, entre outros entendimentos modernos à proteção ao artista, que os sucessores necessários passariam a gozar de proteção enquanto vivos, englobando, portanto, o direito à sucessão no escopo.

⁵ O Acordo TRIPS estabelece padrões mínimos de proteção para direitos autorais e direitos conexos, marcas registradas, indicações geográficas (IG), desenhos industriais, patentes, projetos de layout de circuitos integrados e informações não divulgadas. O Acordo TRIPS também estabelece padrões mínimos para a aplicação dos direitos de propriedade intelectual (DPI) através de ações civis por violação, ações na fronteira e, pelo menos no que diz respeito à pirataria de direitos de autor e à falsificação de marcas, em ações criminais.

1.2 DIREITO MORAL E DIREITO PATRIMONIAL

A propriedade intelectual é parte comum à vida moderna, uma vez que a sociedade consome arte, tecnologia e serviços em todo nosso cotidiano, sendo válido reiterar a função econômica e estratégica da utilização da proteção a diversos segmentos, representando números expressivos na economia global.

Desta forma, ao tratar de bens culturais, se fala diretamente do direito autoral, este que se manifesta de duas principais formas, que apesar de se conectarem entre si, moldam o entendimento sobre o tema.

Primeiramente, é necessário entender os aspectos morais do direito autoral, uma vez que o Autor é, na gênese, titular de direitos sobre a proveniência de sua personalidade, esta que se encontra ligada diretamente à criação, compartilhamento e nomeação da obra.

Nesse primeiro íterim, o criador e a “criatura” são as únicas partes da “relação”, com o autor utilizando dos meios subjetivos para alcançar o produto final, nomeando a obra e indicando o meio de publicação desejado.

A principal legislação no tema, que será mais detalhada no decorrer do texto, indica alguns aspectos dessa seara dos direitos morais, quais sejam:

1. pleitear a autoria;
2. preservação do ineditismo;
3. conservação da integridade da obra, podendo negar-se à quaisquer mudanças por terceiros ou a prática de atos que possam prejudicá-la ou atingi-la, inclusive em casos de dano à reputação ou a honra do Autor;
4. modificação da obra, antes ou depois da publicação e da utilização;
5. retirar de circulação ou até suspender a utilização autorizada, caso esta implique em danos à reputação e/ou imagem;
6. ter acesso à exemplar cuja raridade seja conhecida, mesmo que a obra se encontra legitimamente no poder de outrem;
7. ter seu nome ou pseudônimo indicado como de autoria da obra.

Tais aspectos tratam, como introduzido, somente da relação entre Autor e obra, dividindo-se em três direitos: indicação da autoria, onde o autor terá sempre seu nome vinculado, mesmo que se passem anos e a obra cair em domínio público, sendo a música clássica um ótimo exemplo, bem como as peças de autores consagrados como William Shakespeare e Sófocles.

Os executantes das obras, os diretores, maestros regentes e produtores serão creditados e receberão valores por meio de *streaming* e outras rendas, mas a autoria será sempre protegida. Desta forma, qualquer que seja a remontagem ou reprodução de uma peça de Shakespeare terá-lo como Autor⁶.

Ademais, a circulação da obra também é item prioritário ao debruçar-se nos direitos morais, uma vez que ao autor é resguardado o direito de manter o ineditismo, ou seja, guardar para momento que achar oportuno a publicação da obra, bem como retirar a obra de circulação.

Nesse caso em específico, são amplos os debates sobre a utilização das obras de artistas que já faleceram, mas que deixaram obras inéditas sem vontade expressa de publicação e com o advento das tecnologias de imagem geradas pela inteligência artificial, o tema será cada vez mais debatido.

Encerrando esta breve explanação, têm-se a alteração da obra como direito moral do autor, tendo em vista que a ele compete a modificação que lhe seja requerida, bem como a vedação a qualquer que seja a mudança. Em exemplo breve pode ser citado a mudança de uma música pelo artista após lançamento de um disco e a vedação de um Diretor de Cinema à cortes específicos no filme dependendo da região que o esteja exibindo.

É comum de se observar na doutrina a classificação dos direitos morais como direitos de personalidade, passando estes a desfrutar das mesmas características como a inalienabilidade, a irrenunciabilidade, a imprescritibilidade e a impenhorabilidade.

No entanto, é necessário fazer uma distinção básica, visto que os direitos de personalidade nascem com o indivíduo, sendo praticado desde o nascimento e os direitos autorais só podem ser praticados após a criação, novamente, criador e criatura.

O contexto da *Civil Law* coloca o Brasil numa posição de primazia pelo direito moral do Autor, ou seja, não se trata somente da cópia e da reprodução, aspectos meramente materiais e monetários, mas pela intelectualidade e criatividade que desenvolveram a criação da obra, como lecionam Rocha e Saldanha (2020)⁷:

⁶ Exemplos para contribuir com o entendimento são muitos, mas em especial pode-se citar o clássico “A Megera Domada -*The Taming of the Shrew*”, peça teatral do dramaturgo inglês William Shakespeare, sendo uma das primeiras comédias do Autor que aborda temas como o casamento, guerra dos sexos e conflitos amorosos. A obra inspirou diversas adaptações, com destaque pessoal ao filme “*10 Things I Hate About You*” - 1999, de Direção de Gil Junger e roteiro de Kirsten Smith e Karen McCullah Lutz, bem como a telenovela brasileira de Walcyr Carrasco “O Cravo e a Rosa” - 2000, com direção de Dennis Carvalho e roteiro de Duca Rachid.

⁷ (ROCHA; SALDANHA, 2020, p. 123, 124)

Isto significa dizer que o Copyright ocupa-se em oferecer proteção ao investimento dos criadores e produtores, tendente a amparar, precipuamente, o interesse econômico dos titulares, não merecendo destaque aquelas proteções de cunho pessoal do autor que não interfiram na comercialização das obras intelectuais, sendo um resultado da tradição cultural dos países da Common Law.[...] Já o Droit d'auteur pretende proteger a figura do real autor ou criador em função das suas obras autorais. Parte de uma concepção ligada à personalidade do autor, oriundo dos países de Civil Law, onde a obra intelectual é a expressão do espírito humano, e somente este pode ter a sua autoria. Vale ressaltar que, de modo geral, não se aplica ou não existe o conceito das obras feitas sobre encomenda neste sistema.

Ainda sobre o prestígio dado à criatividade do autor e reconhecimento, durante o XIII Seminário Ítalo-Ibero-Brasileiro de Estudos Jurídicos, Chinellato (2018) defendeu que o direito autoral é a premissa que permite remunerar o autor pelo seu trabalho:

Os direitos patrimoniais são muito importantes. [...] O autor é um trabalhador, e o produto do seu trabalho deve ser recompensado. O valor do trabalho está na nossa Constituição. Não se pode conceber um autor como um diletante. O autor é um trabalhador, a obra é seu trabalho. Opera, em latim, é obra. (CHINELLATO, 2018)

Até o momento foram introduzidos os aspectos morais nos direitos autorais, passando portanto ao outro aspecto do tema: direitos patrimoniais.

Quando se trata de bens culturais, necessariamente falamos dos direitos autorais, mais especificamente da propriedade intelectual e assim como os direitos da personalidade, o direito autoral também aborda aspectos econômicos.

Desta forma, ao abordar aspectos econômicos das obras, alguns princípios são evocados para melhor entendimento do sistema dos direitos autorais como um todo.

Primeiro, temos a temporaneidade, uma vez que para que a obra seja protegida dentro do direito autoral, existe um prazo a que esta proteção terá validade, que no caso do direito brasileiro é o da vida do autor mais 70 (setenta) anos contados a partir de primeiro de janeiro do ano seguinte ao de sua morte. Depois desse prazo, a obra passa a ser de domínio público e qualquer pessoa pode valer-se patrimonialmente sem precisar de autorização do titular dos direitos autorais.

Em seguida, temos a prévia autorização, que versa sobre o período de tempo até a obra cair em domínio público, onde a única possibilidade de utilização por terceiros se dá por prévia e expressa autorização do detentor dos direitos autorais. Atos como a reprodução, a edição, adaptação e etc, dependem diretamente da vontade do autor enquanto perdurar o período da proteção.

Na sequência, a ausência de formalidade ou proteção automática, já que no direito brasileiro a proteção independe do registro.

Temos ainda a perpetuação do vínculo autor-obra, decorrente do direito moral do autor, já citada anteriormente e a individualidade da proteção, onde cada obra deve ser protegida de forma independente, por exemplo, um livro goza das proteções específicas de um livro. Um filme baseado neste mesmo livro é uma obra independente de direitos de proteção e ambas incidem prazos diferentes.

Ademais, tem-se a independência das utilizações, princípio onde as diversas formas de utilização da obra são independentes entre si, ou seja, a autorização concedida pelo Autor não se estende às demais. Por exemplo, uma autorização para a adaptação em filme do Livro “Amoras” - 2018, do escritor Emicida, não valeria para uma adaptação em série e jogos, a menos que a autorização para o uso esteja expressa.

Por fim, temos o direito de propriedade em si, que nada mais é que a proteção ao conteúdo além do material. Por exemplo, ao adquirir um bem protegido pelos direitos autorais, adquirimos a matéria (no caso, o conjunto de dados que formam aquela informação). Desta forma, até para fazer cópias e distribuí-las é necessária prévia autorização, uma vez que não se trata de patrimônio sobre as músicas e sim pelo aspecto físico dela, com a modernidade, os CD's tão utilizados passaram a ser um conjunto de dados fornecidos à reprodução por meio de plataformas de *streaming*, mas o conceito permanece o mesmo.

1.3 REGULAMENTAÇÃO ATUAL NA PROTEÇÃO AO AUTOR - LEI Nº 9.610/1998 (LEI DOS DIREITOS AUTORAIS)

É importante avançarmos ao estudo da legislação vigente, principalmente no que concerne às obras exclusivamente musicais, mais especificamente da música contemporânea popular, afastada da tradição erudita, seja do ocidente ou do oriente, objeto de estudo do presente trabalho.

Nessa seara específica da arte, é considerada obra musical a composição que contenha letra e arranjo⁸, ou apenas arranjo musical (composição de vozes ou instrumentos), bem como as adaptações, traduções destas e os fonogramas.

Assim como as artes visuais e as artes plásticas, a música também precisa de proteção para sua legítima utilização, dentro dos moldes impostos pela proteção ao artista,

⁸ Adaptação de uma composição a vozes ou instrumentos para os quais originalmente não havia sido escrita.

deste modo, os direitos autorais protegem a obra musical e principalmente o artista no reconhecimento, tanto moral como patrimonial.

Nesse sentido, temos como base a Constituição Federativa da República do Brasil de 1988, que em seu artigo 5º, inciso XXVII e seguintes indicam:

Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

(...)

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

XXVIII - são assegurados, nos termos da lei:

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

XXIX - a lei assegurará aos autores de inventos industriais privilégio temporário para sua utilização, bem como proteção às criações industriais, à propriedade das marcas, aos nomes de empresas e a outros signos distintivos, tendo em vista o interesse social e o desenvolvimento tecnológico e econômico do País;

Diante disso, é evidente a proteção ao autor, resguardando o direito à reprodução, utilização e publicação de sua obra na Constituição.

José Afonso da Silva classifica que as normas constitucionais que garantem direitos de propriedade intelectual tem eficácia contida ou limitada, dependendo da legislação ordinária.⁹

Demais disso, o Código Civil também afirma, em seu artigo 1.228, os direitos do proprietário, quais sejam:

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

⁹ SILVA, José Afonso. Aplicabilidade das Normas Constitucionais. 3. ed. São paulo: Malheiros, 1988.

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

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

Inobstante isso, temos ainda a Súmula 386¹⁰ do Supremo Tribunal Federal que afirma ser devido o direito autoral aos artistas remunerados, não sendo exigível por artistas amadores, conforme:

Pela execução de obra musical por artistas remunerados é devido direito autoral, não exigível quando a orquestra for de amadores.

Passa-se então à análise da principal legislação no tema de Direitos Autorais no Brasil.

A Lei dos Direitos Autorais (LDA) foi aprovada pelo Congresso Nacional em 19 de fevereiro de 1998, tratando dos direitos do autor/criador das obras e dos direitos conexos.¹¹ Essa gama de direitos é considerada dentro do ordenamento jurídico como bens móveis, se estendendo aos nacionais ou indivíduos domiciliados em países que garantam aos brasileiros e domiciliados no Brasil a reciprocidade no tema da regulação de proteção ao artista.

Nesse sentido, os tratados internacionais garantem esse tratamento igualitário entre os países que aderiram, respeitando sempre a soberania e legislações vigentes, com suas especificidades e jurisprudências.

O artigo 5º indica alguns conceitos importantes aos efeitos da LDA, destacando algumas informações já tratadas anteriormente:

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

I - publicação - o oferecimento de obra literária, artística ou científica ao conhecimento do público, com o consentimento do autor, ou de qualquer outro titular de direito de autor, por qualquer forma ou processo;

II - transmissão ou emissão - a difusão de sons ou de sons e imagens, por meio de ondas radioelétricas; sinais de satélite; fio, cabo ou outro condutor; meios óticos ou qualquer outro processo eletromagnético;

¹⁰ Data de publicação do enunciado: DJ de 12-5-1964.

¹¹ Art. 1º Esta Lei regula os direitos autorais, entendendo-se sob esta denominação os direitos de autor e os que lhes são conexos.

III - retransmissão - a emissão simultânea da transmissão de uma empresa por outra;
IV - distribuição - a colocação à disposição do público do original ou cópia de obras literárias, artísticas ou científicas, interpretações ou execuções fixadas e fonogramas, mediante a venda, locação ou qualquer outra forma de transferência de propriedade ou posse;

V - comunicação ao público - ato mediante o qual a obra é colocada ao alcance do público, por qualquer meio ou procedimento e que não consista na distribuição de exemplares;

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

VII - contrafação - a reprodução não autorizada;

VIII - obra:

a) em co-autoria - quando é criada em comum, por dois ou mais autores;

b) anônima - quando não se indica o nome do autor, por sua vontade ou por ser desconhecido;

c) pseudônima - quando o autor se oculta sob nome suposto;

d) inédita - a que não haja sido objeto de publicação;

e) póstuma - a que se publique após a morte do autor;

f) originária - a criação primígena;

g) derivada - a que, constituindo criação intelectual nova, resulta da transformação de obra originária;

h) coletiva - a criada por iniciativa, organização e responsabilidade de uma pessoa física ou jurídica, que a publica sob seu nome ou marca e que é constituída pela participação de diferentes autores, cujas contribuições se fundem numa criação autônoma;

i) audiovisual - a que resulta da fixação de imagens com ou sem som, que tenha a finalidade de criar, por meio de sua reprodução, a impressão de movimento, independentemente dos processos de sua captação, do suporte usado inicial ou posteriormente para fixá-lo, bem como dos meios utilizados para sua veiculação;

IX - fonograma - toda fixação de sons de uma execução ou interpretação ou de outros sons, ou de uma representação de sons que não seja uma fixação incluída em uma obra audiovisual;

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

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

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

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

XIV - titular originário - o autor de obra intelectual, o intérprete, o executante, o produtor fonográfico e as empresas de radiodifusão.

A conceituação é parte importante para entender o universo da proteção aos direitos autorais, mesmo que se trate somente da música na presente pesquisa.

Em seguida, o artigo 7º, inciso V, indica que as composições musicais, com ou sem letra, são protegidas pela legislação, vide:

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

V - as composições musicais, tenham ou não letra;

XI - as adaptações, traduções e outras transformações de obras originais, apresentadas como criação intelectual nova;

Desta forma, o Autor musical é colocado como criador desta obra musical e poderá se identificar e ser identificado, utilizando seu nome, seja completo ou abreviado, seu nome civil, seu pseudônimo ou até o anonimato.

Nos ensinamentos da Professora Eliane Abrão, que define o autor como “o sujeito de direito autoral criador de uma obra estética é sempre uma pessoa física, não importando sua condição pessoal, social, política ou jurídica, ou sua crença espiritual. O titular do direito deverá ser uma pessoa física ou jurídica, que adquiriu essa condição por transferência contratual ou decorrência natural (morte do autor). Autor como pessoa jurídica originária, é qualidade adquirida por presunção legal, caso da obra coletiva.¹²

Art. 13. Considera-se autor da obra intelectual, não havendo prova em contrário, aquele que, por uma das modalidades de identificação referidas no artigo anterior,

¹²ABRÃO, Eliane. Propriedade imaterial. São Paulo: Senac (2006, p. 17)

tiver, em conformidade com o uso, indicada ou anunciada essa qualidade na sua utilização.

Temos aspectos práticos como a proteção ao título da obra, quando original e inconfundível com outra de mesmo gênero, divulgada anteriormente por outro Autor, no entanto, muitas obras compartilham do mesmo título, a maioria sem judicialização promovida pelos artistas visto que não se tratam do mesmo conteúdo, inclusive pela mesma lei tratar de nomes e títulos isolados¹³.

A LDA também aborda os registros, mesmo que a proteção independe destes, mas se faz necessário prever os serviços de registros e os valores a serem recolhidos, sendo estes serviços regulados em outra lei (Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973.)

Na sequência, cabe destacar a abordagem da LDA aos aspectos morais dos direitos autorais. A partir do artigo 24 da Lei em comento, é destacado que os mesmos são intransferíveis, permanentes e irrenunciáveis, ou seja, o autor sempre terá o nome ligado à obra, que será resguardada em sua integridade e sem alterações na ausência de expressa autorização do criador, entre outras:

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.

¹³ Existe uma clara limitação quando o artista utiliza substantivos, como “Sereia”, ou até locais, como “Bahia”. Até mesmo temas comuns podem gerar obras com o mesmo título, porém totalmente afastadas entre si, de diferentes artistas e em diferentes épocas. Trazemos apenas como forma de ilustração os títulos “Nosso Amor”, música de Roberto Carlos lançada em 1977, “Nosso Amor”, versão da música “Forever Young” - Alphaville, da Banda Lagosta Bronzeada em 2007 e “Nosso Amor”, do MC Pedrinho de 2016, entre outros casos de títulos isolados em músicas.

§ 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.

Art. 25. Cabe exclusivamente ao diretor o exercício dos direitos morais sobre a obra audiovisual.

Art. 26. O autor poderá repudiar a autoria de projeto arquitetônico alterado sem o seu consentimento durante a execução ou após a conclusão da construção.

Parágrafo único. O proprietário da construção responde pelos danos que causar ao autor sempre que, após o repúdio, der como sendo daquele a autoria do projeto repudiado.

Art. 27. Os direitos morais do autor são inalienáveis e irrenunciáveis.

Sobre os direitos patrimoniais, a LDA versa sobre os rendimentos advindos da obra, nas diversas formas de uso, seja na reprodução de parte ou na integralidade, arranjo, adaptação, distribuição, inclusive às que serão inventadas, vide:

Art. 28. Cabe ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica.

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

I - a reprodução parcial ou integral;

II - a edição;

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

IV - a tradução para qualquer idioma;

V - a inclusão em fonograma ou produção audiovisual;

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

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

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

a) representação, recitação ou declamação;

b) execução musical;

c) emprego de alto-falante ou de sistemas análogos;

d) radiodifusão sonora ou televisiva;

e) captação de transmissão de radiodifusão em locais de frequência coletiva;

f) sonorização ambiental;

g) a exibição audiovisual, cinematográfica ou por processo assemelhado;

h) emprego de satélites artificiais;

i) emprego de sistemas óticos, fios telefônicos ou não, cabos de qualquer tipo e meios de comunicação similares que venham a ser adotados;

j) exposição de obras de artes plásticas e figurativas;

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

X - quaisquer outras modalidades de utilização existentes ou que venham a ser inventadas. (grifo nosso)

Esta última parte é interessante quando observamos a modernização no registro e distribuição da música atualmente. A proteção ao artista está protegida de qualquer forma, mesmo se a reprodução de músicas no próximo século estiver diretamente na mente do consumidor da arte.

Ademais, a questão do prazo sobre os direitos após a morte do autor já foi abordada anteriormente, sendo de 70 (setenta) anos após a morte, contados a partir do primeiro dia do ano subsequente.

A situação de co autoria não deixaria de ser objeto da LDA, uma vez que quando há mais de um autor em obra indivisível, nenhum destes podem publicar sem o consentimento do outro, além disso, os direitos conexos também são abordados pela legislação, uma vez que deve-se proteger e oferecer segurança jurídica ao intérprete, ao produtor, as empresas de radiodifusão e toda a cadeia produtiva e distributiva da arte.

No tocante à utilização das obras sem gerar ofensa aos direitos autorais, no que se refere à música, temos as livre reproduções em imprensa diária, periódicos, sua execução no recesso familiar ou para fins didáticos, as paródias, desde que não impliquem em descrédito ou levem teor desabonador ao Autor original e obra original em si.

Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais:

I - a reprodução:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Art. 47. São livres as paráfrases e paródias que não forem verdadeiras reproduções da obra originária nem lhe implicarem descrédito.

Seguindo nos breves destaques à LDA, temos a Edição, na figura do editor, com a responsabilidade na reprodução e divulgação da obra musical, esta que deve ser publicada e explorada, sem deixar de citar o título original e o Autor, bem como o ano da publicação e sua identificação, seguindo toda e qualquer condição acordada em contrato.

Título IV

Da Utilização de Obras Intelectuais e dos Fonogramas

Capítulo I

Da Edição

Art. 53. Mediante contrato de edição, o editor, obrigando-se a reproduzir e a divulgar a obra literária, artística ou científica, fica autorizado, em caráter de exclusividade, a publicá-la e a explorá-la pelo prazo e nas condições pactuadas com o autor.

Parágrafo único. Em cada exemplar da obra o editor mencionará:

I - o título da obra e seu autor;

II - no caso de tradução, o título original e o nome do tradutor;

III - o ano de publicação;

IV - o seu nome ou marca que o identifique.

Caso o Autor deixa expressa a vontade de só ter a sua obra publicada na íntegra ou seus sucessores assim desejarem, a editora não poderá publicar a obra de outra maneira.

Sobre a transferência de direitos, cabe citar que sejam parciais ou totais, os direitos do Autor podem ser transferidos, com total proteção da LDA, a título universal ou singular, pessoalmente ou por meio de representantes com poderes especiais ou por outros meios admitidos em direito, obedecendo algumas limitações impostas.¹⁴

Sobre a obra musical, deve-se entender que as formas de consumo são limitadas: show ao vivo e gravações. As gravações podem ser reproduzidas na rádio, na internet, nos aplicativos de *streaming* e essa gravação chama-se fonograma.

Sabemos que a música em si é uma obra intocável, que não se pode pegar ou perceber pelo tato, desse modo, precisa ser transformada em algo físico, no caso o fonograma e a LDA versa sobre esse produto ao indicar que a publicação do mesmo deve mencionar em

¹⁴Art. 49 [...] I - a transmissão total compreende todos os direitos de autor, salvo os de natureza moral e os expressamente excluídos por lei;

II - somente se admitirá transmissão total e definitiva dos direitos mediante estipulação contratual escrita;

III - na hipótese de não haver estipulação contratual escrita, o prazo máximo será de cinco anos;

IV - a cessão será válida unicamente para o país em que se firmou o contrato, salvo estipulação em contrário;

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

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

cada exemplar o título da obra, seu autor com nome ou pseudônimo, ano de publicação e identificação.

Além disso, para as execuções públicas, pode-se utilizar as músicas, desde que por intermédio da participação de artistas (música ao vivo em bares e restaurante por exemplo) ou o fonograma, bem como a expressa autorização do titular da obra. Geralmente essa autorização é necessária em locais¹⁵ de frequência de público e a LDA aborda a questão elencando estes.

Por fim, sobre os recolhimentos, quem utiliza deve apresentar a comprovação dos valores referentes aos direitos autorais aos órgãos de recolhimento e registro antes da realização da execução em público, caso o valor venha a depender da quantidade de pessoas no local, o valor pode ser repassado após a execução.

Ademais, os responsáveis pelos estabelecimentos indicados na LDA que apresentam as músicas ou as emissoras de televisão deverão pagar pelos direitos autorais aos titulares, uma vez que sempre que houver exibição pública em locais que visam o lucro, deve ser feita a arrecadação.

Em suma, a legislação atual oferece ao Artista todas as ferramentas de registro, arrecadação e segurança, com aspectos detalhados sobre quais obras, como e situações onde o Autor pode reivindicar caso seja lesado em alguma prática de terceiros, mas na prática, como o artista garante tal proteção e quais os meios para pôr a obra nesse status?

¹⁵ Art. 68. Sem prévia e expressa autorização do autor ou titular, não poderão ser utilizadas obras teatrais, composições musicais ou lítero-musicais e fonogramas, em representações e execuções públicas.

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

CAPÍTULO II - SEGURANÇA JURÍDICA

Dispostos os principais pontos abordados pela LDA, é necessário uma breve explanação dos órgãos que oferecem o serviço de registro, arrecadação e distribuição dos direitos autorais, funções estas previstas pela legislação de direitos autorais.

Tais órgão são importantes não só no registro a fim de acesso à direitos financeiros, nacional e internacionalmente são ricas fontes de informação e registro histórico ao armazenar em seus repertórios os compositores e intérpretes que fazem a música e por diversas vezes trabalham nos bastidores.

Desta forma, entender qual a segurança jurídica oferecida aos versionistas, compositores e autores no tema e os mecanismos para tal se faz extremamente necessário, seja pela arrecadação, registro e distribuição dos valores.

A arrecadação em si é feita pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) e qualquer um que venha a utilizar a música deve procurar o escritório que é a entidade brasileira responsável pela arrecadação e distribuição dos direitos autorais das músicas aos autores e demais titulares.

Na LDA, a arrecadação e distribuição realizada pelo ECAD é afirmada no artigo 99¹⁶, onde é explicado que a associação de gestão coletiva somente unificam a cobrança, sem qualquer finalidade de lucro.

Ademais, a associação poderá atuar em juízo e fora dela como substitutos processuais dos titulares das obras e dos associados, dispondo também dos limites de divisão dos valores acordados, quais sejam¹⁷:

- **A parcela destinada aos Autores e demais titulares de direitos sobre a obra NÃO poderá, dentro do prazo de proteção, ser inferior a 77,5% (setenta e sete inteiros e cinco décimos por cento) do valor total arrecadado, aumentando-se à razão de 2,5% a.a. (dois inteiros e cinco décimos por cento ao ano).**

¹⁶ Art. 99. A arrecadação e distribuição dos direitos relativos à execução pública de obras musicais e literomusicais e de fonogramas será feita por meio das associações de gestão coletiva criadas para este fim por seus titulares, as quais deverão unificar a cobrança em um único escritório central para arrecadação e distribuição, que funcionará como ente arrecadador com personalidade jurídica própria e observará os §§ 1º a 12 do art. 98 e os arts. 98-A, 98-B, 98-C, 99-B, 100, 100-A e 100-B.

¹⁷ De acordo com a ECAD, dos valores arrecadados, 85% são repassados aos compositores, intérpretes, músicos e demais titulares. Outros 6% ficam com as associações de gestão coletiva e ao Ecad, são repassados os 9% restantes. Essa é a atual divisão básica de receitas provenientes da obra musical no Brasil.

Já fora explicado que a proteção se dá independente do registro, mas isso não afasta a importância dos serviços de cadastro, desta forma, é importante demonstrar de forma simples como se dá esse cadastro e quais os procedimentos atuais no que se refere à proteção autoral na música brasileira.

2.1 REGISTRO E PROCEDIMENTOS GERAIS

No momento da criação da obra, ainda na sua composição, passando pelo compartilhamento e posterior execução pública, se ainda assim não há qualquer registro da mesma em serviços de cadastro, ainda assim a música se encontra totalmente protegida em todos os termos da LDA, já fora citado que o registro nunca será um requisito obrigatório para a proteção e reclamação de direitos autorais.

No entanto, quando há conflitos judiciais, a prova mais contundente para demonstração continua sendo seu registro, além disso, no ato do registro são especificados os direitos, tanto morais como patrimoniais da obra, bem como a gestão de prazos, ao autor e aos herdeiros, por este motivo a prática ganha tanta importância.

No entanto, é necessário pontuar uma diferença básica no tratamento da obra musical nesse contexto. O registro é caracterizado, como o serviço disponibilizado pela Biblioteca Nacional ou a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, com essas duas instituições realizando apenas a inscrição ou certidão da obra, que poderá ser utilizada como meio probatório de autoria, mas sem qualquer relação com a distribuição de rendimentos.

Já o cadastro, tem como principal objetivo a arrecadação dos valores referentes à execução pública da obra.

No Brasil o artista pode realizar o cadastro nas associações que administram o ECAD, estas que buscam a representatividade das diversas classes da cadeia produtiva musical como compositores, intérpretes, músicos, editoras e produtores fonográficos, que são os titulares de direitos autorais¹⁸. Todas atuam nesse cadastro e no relacionamento entre as

¹⁸ As associações que estão na administração do ECAD e seus respectivos sujeitos da cadeia produtiva musical são:

- ABRAMUS - Associação Brasileira de Música e Artes;
- AMAR - Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes;
- ASSIM - Associação de Intérpretes e Músicos;
- SBACEM - Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música;

partes, definindo normas de arrecadação e distribuição dos direitos autorais, sendo regidas pela LDA.

O ECAD é uma instituição privada, atualmente administrado por sete associações, com 21 unidades distribuídas nas principais capitais e regiões do Brasil, com um banco de dados que reúne cerca de 18,5 milhões de obras musicais, além de 15 milhões de fonogramas e 338 mil obras audiovisuais.

De acordo com os dados da própria instituição, a definição do valor a ser pago considera fatores como o local em que a música é tocada, sua importância para o negócio, o ramo de atividade, tipo de utilização musical e região socioeconômica do estabelecimento.

Após a gênese da lide, com a composição musical, caso o Autor realize o registro dentro do ECAD, ele passa a receber um serviço na questão da execução pública musical, nesse sentido, basta procurar a associação que desejar e cadastrar os dados pessoais e artísticos, no caso a obra, sendo representado a partir deste momento pela associação que realizou o registro.

A cada nova obra criada, o autor pode realizar seu registro, que fará parte de um banco de dados entre todas as associações, facilitando a captação dos recursos advindos da execução.

O usuário então deve informar ao ECAD em caso de execução pública nos locais onde a LDA prevê, por meio de *setlist* ou uma relação das músicas tocadas em determinado espetáculo. As emissoras de rádio e televisão, bem como as plataformas de *streaming* também enviam essa relação, desta forma o ECAD identifica os autores e as faixas, passando para a distribuição de valores arrecadados aos artistas.

Essa identificação se dá pelas informações recebidas dos executantes, mas também utilizando tecnologias de identificação, após essa etapa, os valores arrecadados são repassados aos donos dos direitos, caso algum litígio esteja em andamento, esse crédito é repassado após o trânsito em julgado da ação.

A arrecadação na música é realizada pelo “*International Standard Recording Code*” - ISRC, um código de gravação de padrões internacionais, que identifica e contabiliza a gravação da música, além de identificar os envolvidos.

-
- SICAM - Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais;
 - SOCINPRO - Sociedade Brasileira de Administração e Proteção de Direitos Intelectuais;
 - UBC - União Brasileira de Compositores.

Na definição da ABRAMUS - Associação Brasileira de Música e Artes, o produtor fonográfico: “é o responsável por gerar e cadastrar o ISRC através do Sistema de ISRC (SISRC), que gera os códigos. O Produtor Fonográfico pode ser uma gravadora ou a pessoa física ou jurídica responsável economicamente pela gravação” - desta forma, a função passa a receber esta responsabilidade no trato de informações e arrecadação, não somente a parte artística. Por fim, o repasse da porcentagem cabível ao artista é realizado.

O procedimento em si não é tão complexo, o artista tem que ter em mente que o importante é realizá-lo e manter seu acervo de obras o mais atualizado possível, a fim de não deixar de receber pelas execuções e demais formas de arrecadação descritas acima.

Em geral, grandes artistas se utilizam das produtoras e gravadoras como forma de facilitar todos estes trâmites burocráticos, mas é válida a descrição breve dos procedimentos como forma de demonstrar qual a complexidade de tarefas que o artista independente deve reproduzir.

1. Registro: realizado na Biblioteca Nacional ou na Escola de Música da Faculdade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), tratando do reconhecimento da autoria e procedimento próprio nas instituições. (formulário, informações do autor, partitura, pagamento da taxa e letra da obra);
2. Cadastro da obra no banco de dados da ECAD em uma das associações;
3. Captação das informações sobre a execução (realizada pelo ECAD);
4. Arrecadação e distribuição das receitas.

Quando reproduzida fora do Brasil, a arrecadação se dá ao artista filiado enquadrando-se nas normas de distribuição internacional, deste modo, cada associação da ECAD é representada por uma sociedade internacional, que vai realizar a captação e, conseqüentemente, repassar para a respectiva associação nacional.

A Professora Eliane Abrão¹⁹, em sua obra sobre os direitos autorais dita que a arte, que não conhece fronteiras, passou-se a estabelecer conexões com sociedades estrangeiras após organizar-se localmente, buscando uma reciprocidade nas relações com as associações nacionais, mas protegendo também no território estrangeiro.

Demais disso, esses valores arrecadados na execução em território estrangeiro são distribuídos indiretamente, seguindo o regulamento de distribuição em seu artigo 59, que versa:

¹⁹ ABRÃO, 1997, p. 85

Art. 59 Os valores referentes aos direitos autorais e conexos provenientes de cable retransmission, quando recebidos do exterior pelas Associações nacionais, serão transferidos ao Ecad em até 60 dias após o recebimento e serão acrescidos às verbas das rubricas correspondentes aos canais nacionais. Para casos excepcionais, os critérios de distribuição desses valores serão estabelecidos pela Assembleia Geral.

Por fim, cabe citar que caso aconteça alguma ação ou prática, seja internacional ou nacional, sem precedentes e fora da previsão regulamentar, uma Assembleia Geral do ECAD apreciará o caso em específico, formando um precedente caso retorne à acontecer. Esse conselho é formado pelas associações que administram o escritório.

2.2 DA DISTRIBUIÇÃO DE LUCROS NA ATUALIDADE - DOS DIREITOS AUTORAIS NA ERA DO STREAMING

Na atualidade, com as diversas plataformas de *streaming* de músicas e vídeos, a arrecadação e contabilização de números ficou cada vez mais simples, com a quantidade sendo inclusive uma ferramenta de divulgação e validação, uma vez que quando mais é reproduzida a “faixa”, mais os algoritmos²⁰ compartilham a obra para outros usuários.

Com a facilitação, algumas partes na linha de processos perderam forças, hoje em dia um artista está cada vez menos dependente de gravadoras e produtoras no que se refere à arrecadação e *royalties*. Evidente que outras frentes como marketing, posicionamento no mercado e parcerias fogem do assunto abordado na presente pesquisa, mas é um fato que na arrecadação, distribuição e registro, o artista ganhou uma notória independência na era dos *streamings*.

Usando de boas práticas na distribuição, com inteligência e marketing musical, o artista aumenta sua visibilidade e, conseqüentemente, sua base de seguidores e usuários em potencial, compartilhando sua obra para uma enorme quantidade de ouvintes mensais, shows e uso publicitário das músicas, sempre com a monetização fazendo parte considerável nos lucros. Em comparação às décadas anteriores, onde eram necessários gastos com CDs físicos, hoje não há qualquer necessidade de utilização desses processos e o artista pode optar por um caminho totalmente independente.

²⁰Conjunto das regras e procedimentos lógicos perfeitamente definidos que levam à solução de um problema em um número finito de etapas. Origem: © ETIM(1871) latim medieval *algorithmus*, com infl. do grego *arithmós* 'número'. - Dicionário Oxford.

Da mesma forma, o artista que realiza a versão também faz parte da cadeia produtiva protegida pela legislação de direitos autorais, tornando-se titular do direito, mediante a concordância do autor da obra original e no *streaming* as muitas versões estão disponíveis da mesma forma que a obra comum.

No entanto, cabe abrir um breve parêntese no que se refere à distribuição no *streaming* e demais plataformas de divulgação, como o TikTok, Instagram e Youtube, todas estas de compartilhamento de conteúdos em vídeo, mas muito utilizada para publicação de remixes e versões.

Ocorre que uma versão não autorizada pode ser publicada e atingir um enorme público, tanto no *Streaming* de músicas, como o Spotify, Deezer, Amazon Music, Apple Music e etc, bem como as plataformas de vídeo.

Neste caso, a monetização, que é o meio de pagamento dentro da própria plataforma pode até seguir, mas o titular de direito pode solicitar sua retirada por danos ao direito autoral por meio de formatos de punição e monetização presentes nas diretrizes das próprias plataformas.

Cabe citar, com o mero objetivo de quantificar o tamanho deste mercado e entender como as versões se introduzem com tanta importância.

Tomando como base os relatórios anuais divulgados pelo Ecad (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição) nos anos de 2020, 2021 e 2022, temos que após o período inicial da Pandemia de SARS-CoV-2, a arrecadação declinou em comparação aos anos anteriores, mas voltou a crescer em 2021.

Entre 2018 e 2022, foram arrecadados pelo ECAD cerca de R\$ 5,595 bilhões de reais, com o valor relativo ao ano de 2023 fora da soma, que em seu primeiro semestre já totalizou R\$ 814,7 milhões em arrecadação, um crescimento de 25% em comparação ao mesmo período do ano anterior.

Sobre a distribuição, a mesma queda pôde ser observada a partir dos dois primeiros anos da pandemia, mas com um crescimento natural já em 2022, com os valores de distribuição em R\$ 5,035 bilhões de reais.

No ano de 2023, a distribuição de direitos autorais no primeiro semestre foi de R\$ 624 milhões, beneficiando 231 mil compositores, intérpretes, músicos, editores e produtores fonográficos.

É necessário fazer um pequeno recorte de gênero no que se refere à participação das mulheres nos números de registros e distribuição na música em geral tomando como base o

último Relatório levantado pela União Brasileira de Compositores - UBC, com o fito de demonstrar a participação no mercado musical (POR ELAS QUE FAZEM A MÚSICA - União Brasileira de Compositores, 2022).

De acordo com a base de dados da UBC, cerca de 16% (dezesesseis por cento) dos associados cadastrados são mulheres, no entanto, mesmo com seguidos aumentos no número de associadas, o valor distribuído equivale a somente 9% (nove por cento) do total, reiterando que se trata somente dos dados da UBC (POR ELAS QUE FAZEM A MÚSICA - União Brasileira de Compositores, 2022).

Essa mostra de valores milionários entre arrecadação e distribuição demonstram que a proteção autoral é crucial no acesso aos direitos e, conseqüentemente, à arrecadação. Desta forma, garantir os meios de contabilização de reproduções e a distribuição dos valores é um direito dos titulares.

Diante de todo o exposto, temos que desde as primeiras idéias de proteção autoral, passando pela modernização da arrecadação, distribuição e até a atualidade com o mercado predominantemente digital, o autor e demais titulares de direitos são resguardados e podem realizar a distribuição e receber os *royalties* devidos normalmente.

CAPÍTULO III - DA VERSÃO E PROTEÇÃO JURÍDICA DO VERSIONISTA

Sabemos que toda a gama de direitos autorais é baseada nos tratados internacionais e legislação nacional que segue em constante atualização, conforme a modernidade avança em novas formas de distribuição, execução e produção de obras musicais.

No entanto, como o Versionista é protegido na legislação, quais os problemas e histórico da prática no Brasil são questões que podem ajudar no entendimento da pauta, bem como os aspectos regionais que se interseccionam nesse estilo de composição que é tão popular na música brasileira.

Dentro da cadeia produtiva temos diversos sujeitos, tais como o compositor, o intérprete, o músico, as editoras e os produtores fonográficos, mas um sujeito que pouco foi citado até o momento e é o ator principal na presente pesquisa é o versionista.

O versionista é como um autor, que adapta uma obra já existente a fim de ampliar ou buscar nichos e públicos que a obra original não chegou ou, se chegou, apresenta outra roupagem para um conteúdo já conhecido e consumido.

Mas como este artista é resguardado e como sua obra é vista no meio artístico? Primeiramente devemos conceituar como o versionista se colocou na cultura nacional, seguindo pelas diferentes formas de versões e como se encontra o versionista na modernidade.

Inicialmente, cabe informar que para o entendimento do trabalho do versionista, temos a tradução como ponto de partida no estudo dessa prática. Claro que ambas não se descrevem, tendo em vista que o ato de traduzir diz respeito tão somente ao entendimento da obra original, sem dar importância à aspectos como a rima, melodia e adaptação de temas, enquanto a versão por vezes transforma o sentido inicial, seja em coisas simples, apenas para facilitar na escuta ou mudando totalmente o tema e informação transmitida na obra original.

O versionista, profissional focado na versão musical, pode atuar em diversos segmentos da indústria artística, não só a obra musical em si, uma vez que as versões estão localizadas no audiovisual ao traduzir e adaptar músicas em séries, filmes e animações e em musicais de teatro.

No que concerne às versões na âmbito fonográfico musical brasileiro, as primeiras versões e traduções datam do século XIX, como leciona o historiador José Ramos Tinhorão, no livro *História social da música brasileira* (2004), onde indica uma versão de Francisco

Correia Vasques no musical francês *Les pompiers de Nanterre* (Os bombeiros de Nanterre) em português²¹.

Ademais, também foi adaptada uma música estrangeira, nesse caso pelo escritor Artur Azevedo, utilizando em sua revista “O Carioca” a música “*La donna è mobile*”, da ópera *Rigoletto*, do compositor italiano Giuseppe Verdi, em 1886.²²

No século XX, vários compositores versionaram obras de diversas vertentes, seja no cinema estadunidense das décadas de 30 e 40, podendo citar nomes como Aloysio de Oliveira e Braguinha²³, passando também pela música latina com os tangos e boleros, bem como a música norte americana na década de 50, citando o exemplo do compositor Haroldo Barbosa.

Logo em sequência temos o que pode ser descrito como a maior popularização da prática no final da década de 1950 seguindo para a década de 1960, com a ascensão do *Rock n’Roll*.

Nomes como Erasmo Carlos, Rossini Pinto, Fred Jorge, entre outros artistas, foram os compositores de dezenas de sucessos que tocavam em todas as rádios do país e vendiam milhares de cópias de discos, muitos dos sucessos eram baseados e versões, a grande maioria do rock estadunidense e inglês, bem como países como a Itália, Alemanha e Espanha²⁴.

Na metade da década de 1960, os *Beatles* mudaram a forma de consumo em todo o planeta e não seria diferente nas versões brasileiras. Por aqui o estilo de rock influenciou o “iê-iê-iê”, sendo a fonte de diversos sucessos e chegando a ter quase todas as suas músicas versionadas.

Lyvia de Gomes Souza em *Questões linguístico-culturais, ideológicas e tradutórias no contexto da Jovem Guarda* (2008) aborda como a música estrangeira chegava de forma inicial como versão, passando a influenciar o estilo de vida dos jovens e posteriormente as obras totalmente originais dos artistas:

²¹ (TINHORÃO, 2004, p. 229).

²² (TINHORÃO, 2004, p. 229).

²³ Aloysio de Oliveira e João de Barro foram grandes nomes das versões de obras estrangeiras, quando nas décadas de 1930 e 1940 houve uma aproximação brasileira com a cultura Norte Americana. Essa aproximação recebeu o nome de “Política de Boa-Vizinhança” e foi realizada durante o governo de Franklin D. Roosevelt numa estratégia que consistia em abandonar a intervenção militar nos países do continente americano e substituí-la pela diplomacia e aproximação cultural, logo, versões e traduções de obras de Hollywood tornaram-se comuns a partir dessas décadas.

²⁴ Aqui pode-se citar sucessos como “Marcianita”, da original de mesmo nome de Billy Cafaro em 1960, versionada por Sergio Murilo, “Banho de Lua”, da original “Tintarella Di Luna”, música italiana de Mina gravada em 1959. Outras como “Boogie do Bebê”, lançada em 1963 por Tony Campello, da original “*Baby Sittin’ Boogie*” por Buzz Clifford de 1960 entre milhares de outras versões da época.

“Os autores dessas (sub)versões tornaram-se — eles próprios, mais tarde — autores de canções em língua portuguesa, o que aponta para o fato de que a prática tradutória tornou-se responsável pela criação de uma identidade autoral (p. 53).

Claudio de Souza Alvares Calabria em *Tradução de Letras de Músicas: A Práticas de três versionistas*, leitura suplementar ao trabalho de Lyvia de Gomes Souza, lecionou que a prática das versões simples diminuiu quando a música e o mercado brasileiro passou a priorizar artistas que mesclavam suas referências com as obras originais, sem apenas reproduzirem os aspectos estrangeiros em suas obras (p.13).

Ainda assim, diversos nomes da música brasileira se utilizaram das versões e traduções nas décadas seguintes, citando de forma breve nomes como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque de Holanda, Gal Costa, entre muitos outros, sendo parte perene na nossa cultura nas décadas de 80, 90 e 2000, em todos os gêneros, desde o samba, passando pelo funk e em especial pelo forró.²⁵

Como citado, muitos são os exemplos de como as versões estão inseridas no mercado fonográfico brasileiro, seja por estratégia de adquirir ouvintes ou de acesso à cultura e na legislação, como citado no primeiro capítulo desta pesquisa, a versão é protegida pela LDA como patrimônio do autor da obra original e do versionista, que é considerado co-autor e tem direitos de porcentagem na distribuição da música.

Como demonstra a Associação Brasileira de Música e Artes:

A legislação considera como autor os autores e compositores que podem autorizar que seja feita uma versão de sua obra, nascendo o que chamamos de autor versionista. Esse profissional geralmente faz a versão da música para um idioma diferente do original. Apesar de a versão caracterizar-se como uma nova obra, o autor original também recebe um percentual com a distribuição, já que a autoria é sua.

²⁵Vale citar algumas obras icônicas da Música Popular Brasileira que são versões de tradução completa ou modificadas como: “Não chore mais” (1979), de Gilberto Gil, versão de “No Woman, No Cry” de Bob Marley & The Wailers de 1974. Gil também tem uma versão de “I Just Called to Say I Love You” composta por Stevie Wonder em 1984, versionada em português em 1987 com o nome “Só chamei porque te amo”.

Caetano Veloso, junto do compositor Péricles Cavalcante traduziram o músico Bob Dylan em “Negro Amor”, versão de “It’s All Over Now, Baby Blue” música de 1965, assim como a música “Romance in Durango” de 1975 e também de Bob Dylan, versionada por Raimundo Fagner como Romance no Deserto em 1987.

Billie Holiday foi versionada por Gal Costa em Solitude, na original em 1941 e sua versão de mesmo nome de 1977. São poucos entre milhares de exemplos de versões brasileiras de clássicos internacionais que também se transformaram em clássicos nacionais, a ponto de algumas pessoas desconhecerem a obra original.

Um pouco mais à frente, temos nome do pop nacional voltando à versionar músicas de sucesso internacional como os Titãs, Paralamas do Sucesso (com versões de “Parate Y Mira” de Los Pericos (1994) em “Lourinha Bombri!” (1996), “De Música Ligeira” (1996) de música de mesmo nome do grupo Soda Stereo com original de 1990, bem como artistas como Zé Ramalho, Simone, Rita Lee, Léo Jaime, Latino, Ana Carolina. Ou seja, todos os gêneros da música popular brasileira tem clássicos versionados de outras músicas estrangeiras.

Desta forma, para ter seus direitos protegidos, o Versionista entra em contato com o Autor da obra, apresenta a versão ou negocia os direitos da obra com alguns termos. Ambos podem acordar valores de porcentagem e temas da obra versada, inclusive é prática comum o versionista deixar parte dos direitos para que seja autorizada a nova composição, com as editoras e produtoras envolvidas nos trâmites.

No entanto, como será abordado no que se refere à música nordestina na sequência, inúmeros são os casos onde não há qualquer autorização para a versão. O que ocorre é a gravação, utilização em shows e até a distribuição nas plataformas, mas o autor original não tem qualquer ciência da existência de uma versão de sua música, solicitando a retirada de distribuição da versão após tomar conhecimento.

Vale analisar quais os motivos que levam um artista a deixar de comunicar sabendo que se trata de uma versão de música e não uma referência ou *sample*²⁶, tendo em vista que a posterior retirada é um risco dentro da prática.

Artistas de pouco orçamento e com dificuldade de contato com o autor original acabam utilizando a obra original e distribuindo a versão independente de autorização, já que em caso de sucesso a popularidade permanece, independente da versão não autorizada ser retirada de circulação em pouco tempo.

Deste modo, têm-se o registro e o acordo entre todas as partes como único caminho para as versões, visto que desta forma todos da cadeia produtiva permanecem com seus direitos autorais protegidos.

Como breve exemplo, podemos citar o caso de Dan Kambaiiah x Universal Music²⁷. Acima foi demonstrado que o versionista, aquele que adapta e traduz uma música estrangeira detém os direitos autorais sobre a versão, enquanto a obra original segue intacta quanto aos direitos dos seus titulares.

²⁶ Formato de produção onde é retirada a pequena parte de uma música para utilizar em outra obra (sample - traduzido do inglês quer dizer “amostra”). Podem se tratar de pequenos trechos (ou partes inteiras em looping) de músicas já existentes, instrumentos de forma isolada ou até sons comuns com um trem, uma buzina ou efeitos sonoros em um filme. Juridicamente o *sample* não é considerado plágio, uma vez que foi utilizado um trecho apenas e a obra é totalmente original. No entanto, a jurisprudência brasileira e o entendimento jurídico no resto do mundo ainda é muito contraditório sobre o tema, sendo uma possibilidade a simples comunicação entre o artista que vai utilizar o trecho de outro, mesmo que seja um detalhe de difícil percepção.

²⁷ Proc. 0105976-27.2019.8.19.0001 - ANDERVAN GOMES MARTINS DA SILVA (Adv (s). Dr (a). CLILIRI ROSA E SILVA SILVEIRA (OAB/RJ-114158) X UNIVERSAL MUSIC ENTERTAINMENT LTDA Decisão: Faça-se constar do mandado a advertência de que o prazo para oferecimento da contestação será de 15 (quinze) dias, contados da data da audiência de conciliação (art. 335, I, NCPC). Fica a parte autora intimada para comparecimento, na pessoa de seu advogado (art. 334, § 3º, NCPC), ciente de que sua ausência injustificada será considerada ato atentatório à dignidade de justiça e ensejará imposição de multa (art. 334, § 8º, NCPC). Publique-se.

Nesse entendimento, a 2ª Vara Empresarial do Rio de Janeiro condenou a gravadora Universal music a pagar valores referentes a danos morais na indenização de R\$ 70.000,00 (setenta mil reais) ao compositor Dan Kambaiiah, autor da versão em português da música “*Bailando*”, do cantor espanhol Enrique Iglesias em decisão de 20/08/2020.

Dan Kambaiiah afirmava que a gravadora teria vendido a canção versionada sem realizar o pagamento dos seus direitos, nem tampouco colocar seu nome nos créditos. Na contestação, a Universal alegou que não seria a editora da adaptação para o português e, portanto, não poderia responder pelos danos materiais ou morais ao Autor.

O Juízo da 2ª Vara Empresarial do Rio de Janeiro apontou que o artigo 14 da LDA estabelece que o versionista é detentor de direitos autorais com a redação: "É titular de direitos de autor quem adapta, traduz, arranja ou orquestra obra caída no domínio público, não podendo opor-se a outra adaptação, arranjo, orquestração ou tradução, salvo se for cópia da sua".

Desta forma, a versão de uma música é considerada uma nova obra de arte que deriva da original, como no julgado do TJ-RJ com relatoria da Des(a). Ana Maria Pereira de Oliveira, com data de Julgamento: 20/08/2020²⁸.

Como se observa no referido julgado, o versionista precisa da autorização do autor da obra original para vender sua versão, mas para a comercialização da versão, é necessário o aval do autor e do versionista, visto que o último torna-se um titular de direitos sobre a versão.

Nesse caso, a Universal titulariza o fonograma da gravação original de Enrique Iglesias, sendo responsável pela gravação e licença dos direitos autorais, seja da obra original ou da versão.

Ao final, a venda do fonograma de “*Bailando*” na versão em português teve de referenciar e creditar de forma expressa o versionista Dan Kambaiiah e a indenização era devida uma vez que a gravadora estava comercializando a versão, bem como a falta de crédito ao artista gerou outra reparação de dano, ou seja, danos morais no descrédito e materiais pela comercialização.

Esse exemplo é bem didático para demonstrar a importância do registro da versão, bem como da comunicação entre versionista e autor da obra adaptada, com o detalhe de que a jurisprudência protegeu os direitos do versionista como dita a LDA, principalmente ao

²⁸ TJ-RJ - Proc: 01059762720198190001, Relator: Des(a). ANA MARIA PEREIRA DE OLIVEIRA, Data de Julgamento: 20/08/2020, SEGUNDA VARA EMPRESARIAL DO RIO DE JANEIRO.

defender o entendimento da obra versionada como parte separada da original, dividindo os direitos e incluindo o versionista na cadeia de comercialização.

Como demonstrado, no processo de versionar uma música, o compositor pode optar entre ser fiel à letra original, com uma tradução mais trabalhada em manter a essência da obra original, trocando apenas algumas palavras a fim de adequar letra com melodia ou deixar de lado a composição original no que se refere à letra e se ater somente à melodia composta pelo autor.

As tratativas são diversas, desde o contato direto com o artista, sendo intermediado pelas gravadoras, a fim de buscar a autorização, até a própria gravadora, que é detentora dos direitos da obra em diversos casos, solicitando ao versionista uma canção em língua nativa da obra estrangeira

Desta forma, no processo de versionar uma música, o compositor pode optar entre ser fiel à letra original, com uma tradução mais trabalhada em manter a essência da obra original, trocando apenas algumas palavras a fim de adequar letra com melodia ou deixar de lado a composição original no que se refere à letra e se ater somente à melodia composta pelo autor.

As tratativas são diversas, desde o contato direto com o artista, sendo intermediado pelas gravadoras, a fim de buscar a autorização, até a própria gravadora, que é detentora dos direitos da obra em diversos casos, solicitando ao versionista uma canção em língua nativa da obra estrangeira.

Em entrevista ao Portal G1²⁹, alguns compositores de grandes obras da MPB explicaram sobre os métodos utilizados na prática.

O compositor Thedy Corrêa, da banda Nenhum de Nós, um dos autores de “Astronauta de Mármore”, versão datada de 1989, com a original de David Bowie “Starman” de 1969, explica como se dá o processo com a intermediação da gravadora, bem como a relação do versionista com a obra e a divisão entre o público que gosta e aqueles que acham um erro modificar um sucesso internacional:

"É como fazer uma parceria. Te entregam uma melodia e tem que botar as palavras, uma coisa que te aprisiona um pouco.

[...]

²⁹ “Como ir além de 'Juntos e Shallow now': versionistas explicam métodos para recriar hits”, 2019, por Braulio Lorentz, G1, Grupo Globo.

O que mais ouvi era gente que replicava opinião de parte da imprensa. Quando a gente pediu que explicassem, diziam que tínhamos errado o português, não tinham ouvido falar de licença poética.

[...]

Alguns falavam que eram fãs de Bowie. Mas eu perguntava de qual disco dele era 'Starman' e não sabiam qual. Outras bandas ficaram falando mal da gente, a galera do Titãs... O Renato Russo falou mal, mas depois me explicou que na verdade todo mundo estava com inveja.

[...]

A banda era muito nova, no segundo disco. E nos foi proposto fazer uma homenagem ao nosso ídolo. Fizemos com referências que achávamos bacanas, na nossa maturidade artística da época."

Outro relato interessante é do baterista da banda Yahoo, chamado Marcelão, compositor da versão "Mordida de Amor", de 1988, da original "Love Bites", da banda inglesa Def Leppard, de 1987, uma das diversas obras que o mesmo assina autoria:

"Você tem a inspiração, métrica e melodia desenvolvidas. Uma música bem feita tem que ser redonda. Você tem que buscar algo natural, como se não existisse a versão original. A versão tem que ter vida própria, e isso é desafiador.

[...]

Fazer uma boa versão é mais difícil do que escrever uma letra nova. Tem que ir além do sentido, pensar na sonoridade das palavras.

[...]

No Brasil, as versões sofrem de algumas pessoas e parte da crítica certo preconceito como se fossem algo mais fácil de criar. Até parece que é simples pegar um hit e fazer uma letra em cima e tudo vai soar bem. Não é assim. Tem uma arte, uma criação também.

[...]

Encontramos o guitarrista e foi mais fácil. Rolou uma empatia, porque a gente já tinha a versão pronta."

Ainda dentro das entrevistas realizadas pelo G1, o letrista Chico Amaral, compositor de "Tanto", música da banda Skank, de 1993, versão da música "*I Want You*" de Bob Dylan de 1966, fala sobre a realização da versão como um "estudo em cima da canção", além de detalhes sobre a tratativa:

"A sonoridade é mais importante do que o sentido. Ser totalmente fiel é impossível, por causa da diferença de prosódia. Você tem que recriar, achar soluções o tempo todo. A nossa língua sempre vai ter outro resultado.

[...]

Eu usei ‘tanto’ por causa da sonoridade, para não cair na coisa de ‘te quero’, queria evitar isso.

[...]

No primeiro momento, o escritório do Dylan não autorizou. No final, como o Dylan estava na mesma gravadora do Skank, na Sony, os caras daqui se entenderam com os caras de lá.”

Por fim, um dos maiores nomes da MPB, o compositor Nelson Motta, falou um pouco sobre os processos dentro das versões brasileiras e os dilemas do autor:

“O maior problema é harmonizar a sonoridade das palavras em português com os sons da letra original.

[...]

Algumas fiz livres por total incapacidade de entender o que dizia a letra original, como a de Pino Daniele, em dialeto napolitano, que virou ‘Bem que se quis’. Outras, como ‘Eu te desejo amor’ fiz não baseado na letra original, em francês (‘Que rest-t-il de nos amours’), mas em uma versão em inglês que não tinha nada a ver e era muito melhor do que o original, ‘I wish you love’. Foi a versão da versão.

[...]

É como fazia genialmente Haroldo Barbosa, mestre das versões, ele ia pelo som. ‘In the Mood’ virou ‘Edmundo’ e fez sucesso.”

Como relatado pelos compositores, mesmo sendo uma prática comum na nossa música, as versões são caracterizadas por técnicas próprias, diversos dilemas em relação ao público e nas tratativas com as gravadoras e titulares dos direitos autorais das obras originais.

Junto à ferramenta de busca disponibilizada pelo ECAD, é possível realizar a consulta das informações em relação às versões no amplo acervo do escritório.

As versões são apresentadas no acervo com a frase: “Esta é uma obra derivada”, com a lista de titulares da música original (compositor autor, editor, administrador, etc) e com os autores da versão descritos como “Autor Adaptador” e “subeditor”.

Como exemplo, temos a música “Se Não Valorizar”, lançada inicialmente pela banda de forró eletrônico Aviões do Forró em 2011, atualmente dentro do repertório da cantora Solange Almeida, que é uma das titulares, sendo uma versão da música “*Umbrella*” da cantora barbadiana Rihanna de 2007.

No registro dessa versão temos como titulares:

- **Da original:** 2082 Music Publishing - Editora, Carter Boys Music - Editora, Christopher A Stewart - Compositor Autor, Shawn C “Jay Z” Carter - Compositor Autor, Songs Of Peer Ltd - Editora - Sony/Atv Music Publishing (Uk) Limited -

Editora, Sony/Atv Music Publishing Llc - Editora, Terius Youngdell Nash - Compositor Autor, Thaddis Laphonia Jr Harrell - Compositor Autor, We Music Corp - Editora;

- **Da versão:** Maria Zelia Ferreira Cavalcante - Versionista, Peermusic Do Brasil Edicoes Musicais Ltda - Subeditor, Solange De Almeida Pereira Moura - Versionista, Sony Music Publishing (Brazil) Edicoes Musicais Ltda - Subeditor, Warner Chappell Edicoes Musicais Ltda - Subeditor.

Como se vê, a versão autorizada e registrada dentro das determinações é repleta de titulares, compondo todos os titulares da obra original e todos os participantes da composição e edição da versão.

As associações, nacionais e internacionais, também são descritas no acervo do ECAD, tais associações também mantêm seus acervos e disposições próprias de arrecadação e distribuição.

Pode acontecer de uma versão brasileira ser registrada apenas na associação estrangeira. Como descrito anteriormente, é comum os versionistas cederem alguns direitos na arrecadação a fim de facilitar a sua distribuição. Por exemplo, a música “Assalto Perigoso”, da MC Melody de 2021 é uma versão em piseiro da música “*Positions*” da cantora norte-americana Ariana Grande, lançada em 2020.

Na época, inicialmente fora lançada nas plataformas sem os créditos dos compositores e demais titulares da obra original, surgiram diversas acusações de plágio nas redes sociais e um tempo depois MC Melody e sua equipe decidiram incluir o nome dos titulares de “*Positions*”.

Além disso, outros detalhes chamam a atenção, como a pesquisa da faixa nas plataformas sugerir a obra original, bem como o registro da versão se encontrar no *Society of European Stage Authors & Composers* - SESAC, instituição norte-americana de organização de direitos autorais, onde “Assalto Perigoso” é listada como um título secundário da obra original, sem qualquer menção à editoras brasileiras e versionistas³⁰.

Temos então, dois exemplos de como as tratativas podem resolver relações jurídicas semelhantes, porém totalmente diferentes quanto à arrecadação. Se em “Se não valorizar” a versionista se torna titular na versão, mesmo que no início não tenha ocorrido um acordo entre

³⁰ Society of European Stage Authors & Composers - SESAC, Search Repertory - Positions - 700826073. Disponível em: <<<https://www.sesac.com/repertory/>>> Acesso em: 28 de out de 2023.

todas as partes e as primeiras gravações foram substituídas pelas mais recentes ajustadas de direitos autorais, em “Assalto Perigoso” a versionista acabou “sumindo” na creditação, mesmo que na plataforma de *streaming* apareça a versionista brasileira, nos registros a parte brasileira da música não aparece.

O versionista pode optar por alguns caminhos mais ou menos dificultosos, entre entrar em contato com gravadoras e artistas buscando a autorização ou até renunciando direitos sobre a arrecadação. Existe a possibilidade inclusive de registrar e distribuir uma versão sem autorização do autor da obra original e esta continuar na internet por anos, até em plataformas de *streaming*.

No geral, alguns são os passos para conseguir tornar legal uma versão, tendo em mente que quanto mais popular e conhecida é a obra, mais valores serão envolvidos bem antes da distribuição e arrecadação da versão.

Primeiro, o versionista deve identificar se a obra escolhida é protegida ou está em domínio público. O domínio público são aqueles bens pertencentes às entidades jurídicas de Direito Público, como União, os Estados e os Municípios, que se destinam ao uso comum do povo, além disso, foi versado anteriormente que após um período de tempo, no caso 70 (setenta) anos contados a partir de primeiro de janeiro do ano seguinte após a morte do titular.

Sabendo que não é de domínio público e o titular dos direitos foi identificado, o versionista passa a buscar contato com o mesmo. As informações de contato se encontram nos bancos de dados das associações e empresas que detém os repertórios e registro (ASCAP, BMI, SESAC, ECAD, ABRAMUS e outras, internacionais e nacionais), podendo também identificar a subeditora no Brasil, ou seja, uma editora local que tem contrato de licenciamento com a editora do país da obra).

Nesse momento, após o primeiro contato, o versionista envia à subeditora a letra da obra em inglês e português, o áudio da gravação e todos os dados gerais (CPF, Nome Completo, Dados Bancários).

Caso seja aprovado, o contrato é celebrado e a subeditora encaminha os dados técnicos à editora da obra original, que encaminha aos autores da obra original.

Em geral, esses passos são realizados pela gravadora da obra original, sendo recomendado antecedência no pedido, com a formalização do contrato de versão e envio da referida versão para o cadastro na associação do versionista, para fins de inserção no ECAD.

Como já citado, os créditos são devidamente prestados e fica na decisão do autor original o percentual devido ao versionista da nova obra.

Como afirma Francisco Ribeiro, gerente de A&R da União Brasileira de Compositores quanto ao percentual devido ao versionista: “Na maioria das vezes que o autor original nada concede de percentual para o versionista, a gravadora é quem se dispõe a pagar um valor acordado entre as partes, pois considera que ele teve um trabalho ao fazer a versão e deve merecer por tal tarefa, ou seja, uma remuneração”.

Como abordado, os direitos autorais na versão tem suas especificidades quanto à burocracia, principalmente nas tratativas entre o versionista e a editora da obra original, seja nacional ou internacional, mas no geral o indicado é buscar a regularização, principalmente como uma forma de prestigiar todas as partes na cadeia produtiva.

3.1 DO VERSIONISTA NA MÚSICA NORDESTINA - VERSÕES SEM CRÉDITO

Ainda sobre as versões, uma região com diversos versionistas de sucesso é pouco abordada em relação à mídia nacional, tendo em vista que no nordeste e de forma frequente, as versões são colocadas em destaque nas rádios e plataformas de *streaming*, sendo necessário uma breve análise sobre a versão na região nordeste e como os artistas nordestinos garantem uma frequente criação de versões enquanto buscam se resguardar juridicamente.

Sabemos que na região nordeste, além de consumir artistas de todo o país, os artistas locais, em diferentes proporções, conseguem alcançar um nível de popularidade considerável e os nomes são de diversos gêneros e épocas.

Ocorre que diversos sucessos do forró, do reggae, do brega funk e outros subgêneros da música popular são versões e a prática é tão comum que supera a normalidade nacional, que busca se utilizar como uma técnica de composição, passando a fazer parte da cultura.

Nesse ínterim, músicas internacionais, a grande maioria em língua inglesa, e até músicas nacionais são versionadas, esta última com a necessária menção à obra “*Bleeding Heart*”, da banda Brasileira de Power Metal, lançada em 2001, que em diversos intérpretes como a Banda Calcinha Preta e Raquel dos Teclados se transforma em “Agora Estou Sofrendo”.

Diversos são os artistas internacionais que tiveram obras transformadas em versões de forró, tais como: Kansas (“*Dust in the Wind*” - 1977), Rihanna (“*Umbrella*” - 2007), Natalie Imbruglia (“*Torn*” - 1997), entre milhares de exemplos.

Em pesquisas realizadas no repertório do ECAD, todos os maiores sucessos do gênero que se tratam de versões estão devidamente registradas e creditadas com os compositores das obras originais e os versionistas, o que demonstra a busca pela proteção jurídica que os registros trazem ao versionista, independente das barreiras linguísticas e burocráticas que possam se apresentar.

Em certa ocasião, não se conseguiu identificar os registros da música como uma derivada ou versão de obra original, mesmo se tratando da mesma melodia da letra e da música “*Disappear*”, lançada em 2008 pela cantora norte-americana Beyoncé, no repertório do ECAD a canção se identificava com composição brasileira, sem menção aos compositores estrangeiros. Possivelmente se trata de uma organização entre editoras e autores, mas indica que mesmo o repertório bem abrangente do ECAD, muitas obras carecem de informações.

Durante esta pesquisa, outras versões foram buscadas em diversos repertórios de associações e, mesmo se tratando evidentemente de uma versão, visto que existe uma obra estrangeira com a mesma melodia, instrumental e estrutura de letra com lançamento anterior à esta, não foram identificados os compositores da música entendida como original.

Nesses casos, pode ocorrer dos titulares da obra fonte não identificarem a versão, afinal são milhões de músicas e apenas um software em constante busca para identificar semelhanças em obras diversas, ou os titulares tomarem ciência e simplesmente não considerarem que o esforço vale de algo.

Muitas vezes a versão teve pouco alcance, somando apenas poucas milhares de reproduções e a monetização não cobriria os custos judiciais, em outras, as determinações do país do demandante podem dificultar essa judicialização da versão.

Em diversos casos, especialmente no Brasil, muitas versões são divulgadas na internet ou gravadas e distribuídas só com o objetivo de dar popularidade ao artista que interpreta a música.

O intérprete utiliza em shows, disponibiliza na internet diversas vezes a fim de manter a publicação mesmo após a retirada de um dos *uploads*³¹ nas plataformas ou simplesmente viralizou sem a intenção de monetizar o trabalho.

Costuma-se dizer na região que para ser um sucesso a música precisa de uma versão em português e de fato a quantidade de sucessos que atravessam décadas é uma comprovação

³¹ Nesse caso, por exemplo, o usuário do Youtube publica o mesmo arquivo diversas vezes, desta forma, independente de retirada, sempre vai aparecer o arquivo para quem realizar a busca, mantendo a obra sem autorização na plataforma por anos e anos

disso, no entanto, com as redes sociais e com a quantidade enorme de usuários no Brasil, as músicas costumeiramente circulam no mundo todo, principalmente nas redes sociais focadas em vídeos curtos, com danças e ações que utilizam músicas de fundo qualquer pessoa no mundo pode identificar uma versão e, sendo ela sem a autorização do compositor original, passível de judicialização.

CAPÍTULO IV - CONFLITOS JUDICIAIS - RESPONSABILIDADE CIVIL

Passamos então aos exemplos, de forma breve, em como os conflitos sobre versões, sejam nacionais ou internacionais, se englobam no âmbito judicial.

Em geral, como tratado anteriormente, o registro é o principal meio de prova na autoria e forma de resguardar, tanto o versionista como o autor da obra principal. O registro deve ser incentivado não por receio de uma futura judicialização, mas com o fito de todas as partes na “linha de produção” musical estejam convergindo no principal objetivo: viver de arte e viver pela arte.

No entanto, não se trata de plágio quando se fala sobre as versões, existem diferenças entre Plágio e Contrafação.

Enquanto o primeiro se trata da violação da propriedade intelectual pela imitação total ou parcial idêntica de uma obra alheia, a última versa sobre a falsificação, reprodução ou cópia não autorizada de uma obra, seja na natureza que for, de autoria alheia.

Desta forma, a versão se trata da reprodução não autorizada de uma obra de autoria alheia, visto que sem a autorização não houve a gênese de uma nova obra detentora de direitos, mas somente a permanência da obra original como única.

Tal entendimento vale tanto para o autor da obra original ao identificar sua arte sendo reproduzida sem sua permissão, seja na língua que for, quanto para o versionista, que ao compor uma versão, deve ser creditado e receber o que lhe cabe em caso de reprodução da versão, uma vez que se trata de obra única quanto aos direitos.

Portanto, vale a análise do entendimento jurisprudencial e como a justiça determina a compensação ao lesado no conflito.

4.1 NACIONAIS

O primeiro caso trata de uma Apelação em Ação Inibitória com reparação de Danos que o Versionista moveu em face da Banda que estava reproduzindo a versão brasileira da música “Rise Up”, lançada em 2007 pelo DJ Suíço Yves Larock.

Na ocasião, o entendimento foi no sentido de que a música sub judice era uma versão e o fato de ser derivada de uma música internacional não afasta a qualidade de autor do versionista, nem tampouco os direitos autorais envolvidos.

Desta forma, a utilização da versão sem créditos, ou seja, como se da Banda fosse, sem observar todos os trâmites que envolvem no registro e reprodução da obra, caracteriza um dano e violação do artigo 24 da Lei dos Direitos Autorais, como versou o Juiz Relator José Cícero Landim Neto³², vide:

O fato de a música sub judice (Dança do Ice) se tratar de uma versão de música estrangeira não tira do apelante a qualidade de autor-versionista da peça em português, legitimando-o a reclamar os direitos a ela inerentes. A presente ação trata da utilização indevida da referida música pela BANDA MULHERES PERDIDAS, como se dela própria fosse, sem a observância dos necessários créditos ao versionista, que é o autor-apelante. A Lei Federal nº 9.610/98 protege os interesses do apelante pois consigna que são direitos morais do autor, dentre outros, o de reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra; e o de ter seu nome indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra (artigo 24, I e II). Além disso, quem, na utilização, por qualquer modalidade, de obra intelectual, deixar de indicar ou de anunciar o nome do autor, além de responder por danos morais, está obrigado a divulgar-lhe a identidade.

Cabe evidenciar que além da reprodução, temos o fato da ausência de créditos ao versionista, sendo assim, como forma de reparação, sem citar a compensação monetária, determinou-se a veiculação em jornal de grande circulação diversas vezes a autoria da obra, bem como a suspensão da divulgação da música até que a autoria esteja restabelecida.

Observa-se que tais medidas têm como objetivo mitigar o dano quanto à autoria da obra, uma vez que a intérprete já teria vantagens o suficiente por utilizar, mas a invisibilização do autor deve ser encerrada o mais rápido possível, sendo este um ótimo exemplo de como o registro é necessário para comprovar a autoria.

Em outro caso, o entendimento jurisprudencial é de que a simples indenização junto da regularização do registro de autoria bastava para a reparação dos danos e resolução da lide, conforme o julgado no Tribunal de Justiça do Rio Grande do Sul, com relatoria do Juiz Léo Romi Pilau em 2016³³.

O entendimento jurisprudencial é bem claro quando confirma a importância da reparação financeira, mas sem deixar de focar na regularização da autoria, bem como prover meios de mitigação do dano, seja com publicações na imprensa confirmando a autoria da

³² TJ-BA - APL: 00893454720098050001, Relator: Jose Cicero Landim Neto, Quinta Câmara Cível, Data de Publicação: 14/02/2014.

³³ TJ-RS - AC: 70069719722 RS, Relator: Léo Romi Pilau Júnior, Data de Julgamento: 31/08/2016, Quinta Câmara Cível, Data de Publicação: 15/09/2016.

obra, seja na determinação para modificação nas plataformas e registros, como demonstra o seguinte julgado:

Ação de obrigação de fazer e indenização por danos morais e materiais, **movida sob alegação do autor de que teve conhecimento de que uma de suas músicas mais famosas (na condição de tradutor e intérprete) foi produzida e distribuída pela ré, sem sua autorização.** Em primeiro grau, decisão de parcial procedência. Danos materiais de R\$ 25.682,08. Danos morais de R\$ 5.000,00. Prova pericial não deixou dúvidas a respeito da inexistência de autorização escrita, para que a ré divulgasse obra do autor. Irregularidade configurada. Ausência também de autorização verbal. Dever de indenizar pelos danos materiais sofridos pelo autor presente. Aplicação da norma do artigo 102 da Lei nº 9.610/98. Danos morais configurados. Simples uso indevido de música do autor, sem qualquer autorização, permite a presunção do dano moral, in re ipsa, pois houve violação dos direitos autorais. Indenização devida. Indenização por danos morais majorada para R\$ 20.000,00 (vinte mil reais), em respeito aos princípios de razoabilidade e proporcionalidade. Recurso do autor provido parcialmente e não provido o da ré.

(TJ-SP - APL: 02906422620098260000 SP 0290642-26.2009.8.26.0000, Relator: Edson Luiz de Queiroz, Data de Julgamento: 18/09/2013, 5ª Câmara de Direito Privado, Data de Publicação: 21/09/2013) (grifo nosso)

Desta forma, temos na jurisprudência brasileira, no que se refere aos casos envolvendo duas partes dentro do país, duas principais medidas: a indenização e o restabelecimento da verdade, que no caso é a autoria da versão.

Nesse entendimento, tão importante quanto mitigar as perdas monetárias advindas de shows e reproduções, é necessário publicizar, da maneira mais cabível no caso concreto, que a obra tem autoria diversa da relatada inicialmente. Matérias em jornais, meios de comunicação e plataformas de reprodução são utilizadas para “fazer justiça” ao versionista, mesmo que para o grande público a informação seja de pouca valia, para o artista se trata de muito, senão tudo que importa, o reconhecimento.

4.2 INTERNACIONAIS

Quando se trata de casos envolvendo artistas e editoras estrangeiras, o cenário muda de figura já que na grande maioria dos casos se trata de música estrangeira versionada em português, mas que não foi autorizada pelo titular dos direitos da obra original.

Esse caso já foi trazido logo acima, mas na realidade material, como as gravadoras, compositores e versionistas lidam com os casos quanto à necessidade da judicialização?

Como exemplo recente temos a lide envolvendo a cantora canadense Nelly Furtado e a cantora brasileira Treyce.

A obra original se trata da canção “*Say it right*”, de 2006, um dos maiores sucessos da artista ao lado do produtor Timbaland, com ambos registrados como titulares de direitos autorais no *Broadcast Music, Inc.* - BMI, acervo internacional com registros de músicas em diversos territórios estrangeiros.

A versão brasileira, nomeada como “Lovezinho”, apresentava a mesma melodia da original com mudanças na composição da letra quanto ao sentido da música, sendo lançada e rapidamente se popularizando nas redes sociais, chegando a ser o *hit* do carnaval em 2023, vale citar que a mesma artista tem outros sucessos com a mesma fórmula: versões de hits nacionais e internacionais.

Ocorre que tamanha repercussão ultrapassou as barreiras nacionais e chegou aos ouvidos dos produtores e editores da obra de Nelly Furtado e rapidamente foi retirada das plataformas de *streaming*.

De acordo com a reportagem de Rodrigo Ortega³⁴, a editora dos direitos dos titulares na obra original, solicitou a retirada ao identificar o trecho utilizado na versão.

O responsável jurídico da filial nacional da mesma editora, relatou que as partes não chegaram a um acordo e a música foi retirada de todas as plataformas oficiais da cantora Treyce em *streaming*, ou seja, Spotify, Canal Oficial da cantora no Youtube e demais plataformas.

Demais disso, o Diretor Jurídico confirmou que os titulares estrangeiros estavam cientes da retirada, ou seja, houve de fato um desencontro entre as propostas. Esse é um ótimo exemplo de como se dão as tratativas e a complexidade da relação entre os titulares dos direitos da obra original e do versionista ou intérprete.

De fato não existe a versão mais famosa de Lovezinho nas plataformas de *streaming*, restaram apenas outras regravações em gêneros diferentes com a mesma letra, no entanto, no Youtube existem diversas publicações da versão retirada, realizada de forma reiterada com o intuito de manter o acesso da versão ao público.

³⁴Rodrigo Ortega, 'Lovezinho' é retirada do ar por falta de acordo entre editoras de Treyce e Nelly Furtado, Portal G1, publicado em 03 de maio de 2023, disponível em: <<<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2023/05/03/editora-de-nelly-furtado-manda-tirar-lovezinho-do-ar-por-falta-de-acordo-sobre-direitos.ghhtml>>>. Acesso em 10 de novembro de 2023.

O valor das propostas não infere no estudo, sendo importante somente focar no desencontro entre as partes.

A editora internacional queria a integralidade dos valores e os versionistas não concordaram, sendo esta uma prática muito comum que já fora utilizada em outros casos famosos, como em “Festa no Apê”, do cantor Latino, lançada em 2004, sendo versão de uma música romena chamada “*Dragostea Din Tei*” 2003, do grupo O-Zone.

Todo o dinheiro arrecadado sobre os direitos autorais de “Lovezinho” não será distribuído até o final da disputa judicial, com a quantia estacionada no Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), fora das plataformas de *streaming* até a resolução.

Outro caso semelhante, mas com outro desfecho, se trata da música “Coração Cachorro”, de 2021, pelos artistas Matheus Fernandes e Ávine Vinny, sendo uma versão de “*Same Mistake*”, lançada em 2007 pelo compositor britânico James Blunt.

Ao contrário de “Lovezinho”, um acordo foi firmado entre as partes, com o forró passando a ter 20% dos direitos cedidos ao músico britânico. De acordo com informações do Diário do Nordeste³⁵, o acordo extrajudicial foi firmado e confirmado pela editora à reportagem.

Nesse sentido, a jurisprudência trata de casos onde há falta de comprovação da devida autorização, acarretando na suspensão do registro e do pagamento dos direitos autorais sobre a obra até a devida resolução.

Além disso, vale destacar que no julgado do Agravo de Recurso Especial Nº 409002 RJ 2013/0342140-4, com a relatoria do Ministro Raul Araújo³⁶, fora entendido que o registro é prova principal na lide, sendo a autorização assinada e comprovada ônus da parte ré em casos de litígio envolvendo utilização de versões.

Como observado, bem além da questão da autoria e do reconhecimento, a lide da resolução autoral envolvendo titulares estrangeiros tratam quase que exclusivamente dos valores de distribuição e arrecadação, principalmente no que se refere ao percentual.

Se por um lado os artistas internacionais buscam os valores integrais da versão para autorizar a distribuição e reprodução, como em “Festa no Apê” do Latino e “Assalto

³⁵Diário do Nordeste, **Autores de 'Coração Cachorro' cedem 20% da autoria da música de forró a James Blunt**, publicado em 13 de novembro de 2021, disponível em: <<<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/entretenimento/e-hit/autores-de-coracao-cachorro-cedem-20-da-autoria-da-musica-de-forro-a-james-blunt-1.3159442>>>. Acesso em 10 de novembro de 2023.

³⁶ STJ - AREsp: 409002 RJ 2013/0342140-4, Relator: Ministro RAUL ARAÚJO, Data de Publicação: DJ 26/08/2020.

Perigoso” da MC Melody, em outros casos a divisão trata da parte estrangeira como outro compositor, junto dos brasileiros, na versão.

Por fim, seja pelo reconhecimento ou apenas na questão monetárias, a jurisprudência brasileira demonstra maturidade na questão, mesmo se tratando de plataformas modernas e meios de comunicação recentes como as redes sociais, no que se refere ao direito ao reconhecimento, tratada até como “paternidade/maternidade da obra”, o autor se encontra resguardado e, principal foco nesta pesquisa, o versionista é protegido, desde sua composição até quanto aos meios de se obter a autorização junto ao autor da obra original.

A mesma maturidade é demonstrada quando se fala somente dos valores monetários, uma vez que o acordo firmado entre as partes será respeitado, caso contrário as editoras dos direitos podem retirar ou suspender o acesso da música nas plataformas, abrindo diversos caminhos para a resolução (dependendo da porcentagem, cedência da totalidade dos ganhos ou até a possibilidade de inserir o autor da obra original como autor da versão também).

4.3 DA RESPONSABILIDADE CIVIL EM CRIMES DE VERSÃO NÃO AUTORIZADA

Como amplamente abordado acima, a utilização da obra de outrem sem a autorização do titular dos direitos é punível com sanções civis prevista na Lei Nº 9.610/1998 (Lei dos Direitos Autorais), que em seu título VII apresenta quais as sanções cabíveis em caso de violação dos direitos autorais, conforme:

Art. 102. O titular cuja obra seja fraudulentamente reproduzida, divulgada ou de qualquer forma utilizada, poderá requerer a apreensão dos exemplares reproduzidos ou a suspensão da divulgação, sem prejuízo da indenização cabível.

Art. 103. Quem editar obra literária, artística ou científica, sem autorização do titular, perderá para este os exemplares que se apreenderem e pagar-lhe-á o preço dos que tiver vendido.

Parágrafo único. Não se conhecendo o número de exemplares que constituem a edição fraudulenta, pagará o transgressor o valor de três mil exemplares, além dos apreendidos.

Art. 104. Quem vender, expuser a venda, ocultar, adquirir, distribuir, tiver em depósito ou utilizar obra ou fonograma reproduzidos com fraude, com a finalidade de vender, obter ganho, vantagem, proveito, lucro direto ou indireto, para si ou para

outrem, será solidariamente responsável com o contrafator, nos termos dos artigos precedentes, respondendo como contrafatores o importador e o distribuidor em caso de reprodução no exterior.

Desta forma, o autor da obra original pode promover ação com o fito de suspender a divulgação e conseqüente indenizações por danos morais e materiais, esta que será calculada com base no prejuízo provocado ao titular ofendido, bem como no alcance que a versão obteve.

Além disso, a lei dispõe sobre a suspensão ou interrupção da publicação da obra que viole os direitos dos titulares, sem prejuízo das multas por descumprimento e das indenizações, vide:

Art. 105. A transmissão e a retransmissão, por qualquer meio ou processo, e a comunicação ao público de obras artísticas, literárias e científicas, de interpretações e de fonogramas, realizadas mediante violação aos direitos de seus titulares, deverão ser imediatamente suspensas ou interrompidas pela autoridade judicial competente, sem prejuízo da multa diária pelo descumprimento e das demais indenizações cabíveis, independentemente das sanções penais aplicáveis; caso se comprove que o infrator é reincidente na violação aos direitos dos titulares de direitos de autor e conexos, o valor da multa poderá ser aumentado até o dobro.

Caso seja uma questão de dar créditos, ou seja, o requerido na ação estava utilizando sem dar créditos ao versionista ou o intérprete não deu créditos ao autor da obra original, a legislação em comento prevê que o agente que na utilização da obra, 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 por meio de: **inclusão de errata nos meios de publicação com destaque por três vezes consecutivas, jornais e meios de comunicação de grande circulação, informando da autoria da obra.**

Tais disposições coadunam com o Código Civil (Lei Nº 10.406/2002) no que se refere aos danos morais, principalmente como versam os artigos 186 e 927, tanto sobre a violação de direitos e danos a terceiros, como a obrigação de reparar tais danos causados:

Art. 186. Aquele que, por ação ou omissão voluntária, negligência ou imprudência, violar direito e causar dano a outrem, ainda que exclusivamente moral, comete ato ilícito.

Art. 927. Aquele que, por ato ilícito (arts. 186 e 187), causar dano a outrem, fica obrigado a repará-lo.

Parágrafo único. Haverá obrigação de reparar o dano, independentemente de culpa, nos casos especificados em lei, ou quando a atividade normalmente desenvolvida pelo autor do dano implicar, por sua natureza, risco para os direitos de outrem.

Finalmente, o direito penal também versa sobre os crimes contra a propriedade intelectual. O artigo 184 dispõe que a violação dos direitos autorais e os direitos conexos tem pena de detenção de 3 (três) meses a 1 (um) ano, ou multa.

TÍTULO III

DOS CRIMES CONTRA A PROPRIEDADE IMATERIAL

CAPÍTULO I

DOS CRIMES CONTRA A PROPRIEDADE INTELECTUAL

Violação de direito autoral

Art. 184. Violar direitos de autor e os que lhe são conexos:

Pena – detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, ou multa.

Além disso, traz em seus §§ 1º e 2º um aumento na pena caso a violação objetivasse o lucro em reproduzir a música sem a autorização expressa do titular dos direitos autorais ou ainda quem distribuir, vender ou expor à venda a cópia ou fonograma que esteja em desacordo com o direito autoral e conexo do titular.

§ 1º Se a violação consistir em reprodução total ou parcial, com intuito de lucro direto ou indireto, por qualquer meio ou processo, de obra intelectual, interpretação, execução ou fonograma, sem autorização expressa do autor, do artista intérprete ou executante, do produtor, conforme o caso, ou de quem os represente:

Pena – reclusão, de 2 (dois) a 4 (quatro) anos, e multa.

§ 2º Na mesma pena do § 1º incorre quem, com o intuito de lucro direto ou indireto, distribui, vende, expõe à venda, aluga, introduz no País, adquire, oculta, tem em depósito, original ou cópia de obra intelectual ou fonograma reproduzido com violação do direito de autor, do direito de artista intérprete ou executante ou do direito do produtor de fonograma, ou, ainda, aluga original ou cópia de obra intelectual ou fonograma, sem a expressa autorização dos titulares dos direitos ou de quem os represente.

§ 3º Se a violação consistir no oferecimento ao público, mediante cabo, fibra ótica, satélite, ondas ou qualquer outro sistema que permita ao usuário realizar a seleção da obra ou produção para recebê-la em um tempo e lugar previamente determinados por quem formula a demanda, com intuito de lucro, direto ou indireto, sem autorização expressa, conforme o caso, do autor, do artista intérprete ou executante, do produtor de fonograma, ou de quem os represente:

Pena – reclusão, de 2 (dois) a 4 (quatro) anos, e multa.

§ 4º O disposto nos §§ 1º, 2º e 3º não se aplica quando se tratar de exceção ou limitação ao direito de autor ou os que lhe são conexos, em conformidade com o

previsto na Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, nem a cópia de obra intelectual ou fonograma, em um só exemplar, para uso privado do copista, sem intuito de lucro direto ou indireto.

Vale citar que não estamos tratando de violações como cópias de obras, reprodução simples sem autorização ou “pirataria”, no que se refere às versões, a legislação entende a violação dos direitos autorais quando ocorre uma evidente utilização da música de outrem sem a devida creditação, nem tampouco autorização, o que acarreta na perda de valores, tanto morais quanto materiais, uma vez que o lesado perde o reconhecimento da composição e deixa de receber os valores advindos da nova obra.

Portanto, fazendo uma breve análise da legislação brasileira no que se refere aos direitos autorais, principalmente no recorte quanto às versões e do direito autoral do versionista, a mesma guarda todos os meios para as resoluções de conflitos, seja da parte original, ou seja, do compositor da obra versada, seja da parte versionada com o versionista pleiteando os direitos sobre a composição derivada de outra obra, todos os titulares encontram segurança jurídica, devendo apenas serem aparadas algumas arestas no que se refere aos trâmites e disposição de lucros entre as partes.

CONCLUSÃO

Durante a presente pesquisa, foi realizada uma análise geral sobre os Direitos Autorais de obras musicais, mais especificamente as Versões Brasileiras ou Versões regionais de músicas, na presença do Versionista na cultura nacional e quais as proteções que a legislação brasileira dispõe, tanto ao artista versado como ao versionista.

De certo, a Lei dos Direitos Autorais - LDA (Lei Nº 9.610/1998), a legislação cível e penal, bem como os princípios constitucionais estabelecem uma considerável gama de proteções e meios para acesso à justiça aos titulares de direitos que sejam lesados por ações de outrem. Além do plágio, a utilização da obra sem autorização, mesmo que tomando para si somente a melodia e mudando todo o sentido da letra, é considerada como dano aos direitos de propriedade intelectual do sujeito que gerou a obra.

A legislação brasileira nesse aspecto pode ser considerada moderna, tendo em vista que deriva de diversos tratados internacionais e desde o século XIX, nas primeiras convenções sobre os direitos de autores em obras musicais, a legislação mundial vai avançando no que se refere à proteção do artista.

Nesse contexto, tanto o artista que teve sua obra versionada sem autorização, como o versionista que compôs e não teve o reconhecimento devido estão protegidos juridicamente.

Além disso, o sistema de registro e todos os procedimentos adotados pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição - ECAD e todas as associações presentes, bem como todos os sistemas internacionais de registro, são parte importante nesse processo de segurança jurídica. A lei protege os direitos não registrados, mas ainda não há melhor forma de demonstração de autoria e titularidade que o registro no acervo do ECAD.

No entanto, o principal ponto a ser debatido é justamente essa dinâmica entre os dois sujeitos principais na lide: o titular de direitos da obra original e o versionista.

Atualmente existem diversas formas de acordo quanto aos direitos sobre uma versão e isso depende totalmente de como o artista da obra original vai se portar. A exigência pela totalidade dos direitos de arrecadação pode afastar o acordo entre as partes, mesmo que o melhor caminho seja a divisão dos direitos de forma a garantir a distribuição da música ao mesmo passo que todos os sujeitos da cadeia produtiva se encontram devidamente creditados e recebendo os lucros advindos da obra.

A divisão dos valores é importante como forma de valorização do profissional versionista, tendo em vista que, como demonstrado, grande parte da música popular brasileira

de sucesso, seja na metade do século XX ao forró e brega funks modernos, teve nas versões um grande apelo tanto comercial quanto popular.

Valorizar o profissional versionista é necessário tendo em vista que, apesar de ser grande parte, apenas o reconhecimento não sustenta a grande maioria dos indivíduos no meio artístico. Se o mercado e a legislação não apresentam meios mais concretos de garantir ao versionista o acesso ao compositor da obra original e possibilidade de garantir algum lucro, mesmo que minoritário, na obra versionada, a prática de publicação sem autorização é fortalecida, ao contrário do que a legislação, as associações e os próprios versionistas buscam.

Analisando as versões na atualidade, a utilização não autorizada por meses ou até anos não é mais possível, as redes sociais e plataformas disponíveis facilitaram o acesso dos autores à possíveis plágios ou versões, a legislação e a jurisprudência precisa se adequar às novas formas de identificação de utilização, sendo necessária a presença de perícia em alguns casos.

Em suma, as versões não autorizadas não irão desaparecer da música brasileira, nem tampouco nos gêneros mais regionais como o forró ou o brega funk, faz parte da cultura a adaptação de letras e melodias num ritmo mais acelerado e familiar, restando às associações e ao ECAD prover meios de contato mais simples, envolvendo as editoras nacionais e internacionais, a fim de disponibilizar ao versionista a oportunidade de não só compor e publicar a versão, mas auferir renda do trabalho realizado, sem ter que abrir mão da integralidade dos valores para manter a versão em meios oficiais.

Por fim, examinando a jurisprudência pátria e alguns casos emblemáticos recentes quanto à judicialização das versões não autorizadas, o entendimento guarda dois focos principais: a reparação dos danos monetários e o reconhecimento da autoria em meios de comunicação.

De fato, o reconhecimento deve estar presentes em todas as resoluções, mas a disposição na lei de publicação em jornais e meios de comunicação de grande circulação deve englobar as redes sociais, que são a principal fonte de divulgação dos artistas, meios de busca por informações de consumidores das obras e comunicação dos artistas.

Além da publicação nas redes sociais, dando o devido crédito ao lesado e regularização do registro nos repertórios nacionais e internacionais já citados, a compensação financeira deve ser melhor levantada, sendo necessário um estudo mais técnico por parte das associações de quanto o autor deixou de lucrar com a ausência de seu nome nos créditos, bem

como quantificar os valores perdidos pelo versionista que viu sua composição ser utilizada sem sua creditação.

Algumas dessas medidas poderão facilitar o acordo entre os compositores originais e os versionistas, diminuindo a quantidade de versões não autorizadas na internet. Vale reiterar que o objetivo seria diminuir, no entanto, sem afastar o artista que quiser compor com base em outra obra. É parte da cultura popular, principalmente em gêneros como brega funk, brega, funk, forró, reggae, entre outros.

Buscar a reparação às vítimas do dano, moral e material, bem como facilitar as tratativas entre as partes no que se refere às autorizações deve ser o objetivo das associações no que se refere ao versionista no Brasil, a valorização da arte nacional, mesmo que versada de originais estrangeiros.

A jovem guarda, o forró eletrônico, o brega, o funk melody, a música popular brasileira sempre teve uma forte influência de compositores que adaptaram obras históricas à realidade, e ao ritmo, do povo brasileiro e esses compositores devem permanecer livres para criar e adaptar, garantindo-lhes o acesso e a segurança jurídica necessária para tal.

Infelizmente a temática das versões autorizadas recebe pouca atenção, uma vez que o principal motivo de judicialização está na esfera do plágio e da pirataria, mas pode-se concluir com a pesquisa que a valorização da cadeia produtiva dentro das versões brasileiras passa principalmente na valorização dos compositores e na modernização nos acordos entre as partes, garantindo a ambos a segurança jurídica para além do reconhecimento justo e necessário, ter motivações materiais para continuar compondo.

REFERÊNCIAS

ABRAO, Eliane. **Propriedade imaterial**. São Paulo: Senac, 2006.

AKESTER, Patrícia. **Direitos de Autor em Portugal, nos PALOP, na União Europeia e nos Tratados Internacionais**, Coimbra, Almedina, 2013, p. 42.

AMARAL, Chico. **Como ir além de 'Juntos e Shallow now': versionistas explicam métodos para recriar hits**. Entrevista cedida a Braulio Lorentz. G1, 23 de maio de 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2019/05/23/como-ir-alem-de-juntos-e-shallow-now-versionistas-explicam-metodos-para-recriar-hits.ghtml>. Acesso em: 25 out. 2023.

BRASIL. **Constituição (1891). Lex: Constituição dos Estados Unidos do Brasil**, de fevereiro de 1891. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao91.htm. Acesso em: 25/09/2023.

BRASIL. Decreto-Lei 2.848, de 07 de dezembro de 1940. **Código Penal**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848compilado.htm. Acesso em: 10/11/2023.

BRASIL. Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002. Institui o **Código Civil**. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, ano 139, n. 8, p.

BRASIL. **Lei Nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L5988.htm#:~:text=1%C2%BA%20Esta%20Lei%20regula%20os,e%20tratados%20ratificados%20pelo%20Brasil. Acesso em: 25/09/2023.

CALABRIA, Claudio de Souza Alvares. **Tradução de Letras de Músicas: A Práticas de três versionistas**. Juiz de Fora: Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da UFJF, 2009. (Monografia submetida ao Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Bacharel em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês)

CUPANI, Alicia. **Tudo está dito?: um estudo sobre o conceito de obra musical**. 2006. 130 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2006.

CHINELLATO, Silmara Juny de Abreu. Direitos morais de autor. In: **SEMINÁRIO ÍTALO-IBERO-BRASILEIRO DE ESTUDOS**, XIII.16 ago. 2018 (1. Parte). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7optlSsyngs&feature=emb_logo.

“Conheça o ECAD”. **Escritório Central de Arrecadação e Distribuição**, 2018. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/sobre/>. Acesso em: 10/10/2023.

CORRÊA, Thedy. **Como ir além de 'Juntos e Shallow now': versionistas explicam métodos para recriar hits**. Entrevista cedida a Braulio Lorentz. G1, 23 de maio de 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2019/05/23/como-ir-alem-de-juntos-e-shallow-now-versionistas-explicam-metodos-para-recriar-hits.ghtml>. Acesso em: 25 out. 2023.

DICIONÁRIO MICHAELIS ONLINE. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=arranjo> Acesso em 02.10.2023.

ECADNET - ECAD, Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, CONSULTA DE OBRAS - ACERVO ECAD, 2023. Disponível em: <https://www.ecadnet.org.br/Client/app/#!/Consulta/Obra/>. Acesso em: 10/10/2023.

GOMES, Lyvia de Souza. **Questões linguístico-culturais, ideológicas e tradutórias no contexto da Jovem Guarda**. Juiz de Fora: Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da UFJF, 2008. (Monografia de conclusão do Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês)

GUILHERME LUCIO DA ROCHA. **“Explicando em detalhes: o que é Sample”** KONDZILLA, 2018. Disponível em: <https://kondzilla.com/explicando-em-detalhes-o-que-e-sample/>. Acesso em: 20 de out. 2023.

MARCELÃO. **Como ir além de 'Juntos e Shallow now': versionistas explicam métodos para recriar hits**. Entrevista cedida a Braulio Lorentz. G1, 23 de maio de 2019. Disponível em:

<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2019/05/23/como-ir-alem-de-juntos-e-shallow-now-versionistas-explicam-metodos-para-recriar-hits.ghtml>. Acesso em: 25 out. 2023.

MARTINS, Heloisa Helena T. de Souza. **Metodologia qualitativa de pesquisa**. Educ. Pesqui. [online]. 2004, vol.30, n.02, pp.289-300. ISSN 1517-9702.

MEINBERG, Adriana Fiuza. **Tradução e música: versões cantáveis de canções populares**. 2015, 98 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, São Paulo, 2015.

MOTTA, Nelson. **Como ir além de 'Juntos e Shallow now': versionistas explicam métodos para recriar hits**. [Entrevista cedida a] Braulio Lorentz. G1, 23 de maio de 2019. Disponível em:
<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2019/05/23/como-ir-alem-de-juntos-e-shallow-now-versionistas-explicam-metodos-para-recriar-hits.ghtml>. Acesso em: 25 out. 2023.

RELATÓRIO ANUAL 2022 - ECAD, Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, 2021. Disponível em:
<https://media4.ecad.org.br/wp-content/uploads/2023/05/Relatorio-anual-2022.pdf>. Acesso em: 10/10/2023.

REGULAMENTO DE DISTRIBUIÇÃO - ECAD, Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, 2023. Disponível em:
<https://www4.ecad.org.br/wp-content/uploads/2022/05/Regulamento-de-Distribuicao-21-22-final.pdf>

RIBEIRO, Francisco. **VERSÕES: TRADIÇÃO NA MÚSICA BRASILEIRA QUE SE RENOVA**. Entrevista cedida a Akemy Morimoto. UBC - União Brasileira de Compositores, 29 de julho de 2021. Disponível em:
<https://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/18670/versoes-tradicao-na-musica-brasileira-que-se-renova>. Acesso em: 25 out. 2023.

ROCHA, Julio Guidi Lima da; SALDANHA, Rafael Meireles. **As compensações autorais no âmbito da Internet**. Revista da EMARF, Rio de Janeiro, v.33, n.1, p.119- 141, nov.2020-abr.2021.

SENADO FEDERAL. Direitos autorais: lei n.º 9.610/1998 e normas correlatas. 4. ed. Brasília: Senado Federal. Secretaria de Editoração e Publicações. Coordenação de edições técnicas. 2015.186 p.

SILVA, José Afonso. **Aplicabilidade das Normas Constitucionais**. 3. ed. São Paulo: Malheiros, 1988.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. 3ª. ed. São Paulo: 34, 2004.

UNITED STATES TRADE REPRESENTATIVE. “**Council for Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights**”. Disponível em: <<