

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP

INSTITUTO DE ARTES – CAMPUS DE SÃO PAULO

IZAACK ALLAN OLIVEIRA CORREIA PAULA

**VIOLAÇÃO DE DIREITOS AUTORAIS NO ACERVO DE
REPERTÓRIO ORQUESTRAL**

São Paulo 2025

IZAACK ALLAN OLIVEIRA CORREIA PAULA

**VIOLAÇÃO DE DIREITOS AUTORAIS NO ACERVO DE
REPERTÓRIO ORQUESTRAL**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Universidade Estadual
Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São
Paulo, para obtenção do título de Bacharel
em Música.

Habilitação: Composição

Orientadora: Prof.^a Titular Lia Vera Tomás.

São Paulo

2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

P324v Paula, Izaack Allan Oliveira Correia, 1994-

Violação de direitos autorais no acervo de repertório orquestral /
Izaack Allan Oliveira Correia Paula. -- São Paulo, 2025.
73 f.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lia Vera Tomás.
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) –
Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Direitos autorais - Música. 2. Pirataria (Direitos autorais). 3.
Violação dos direitos autorais. 4. Indústria musical. 5. Orquestras. 6.
Música orquestral. I. Tomás, Lia (Lia Vera Tomás). II. Universidade
Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 346.0482

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11323

IZAACK ALLAN OLIVEIRA CORREIA PAULA

VIOLAÇÃO DE DIREITOS AUTORAIS NO ACERVO DE REPERTÓRIO ORQUESTRAL

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo, para obtenção do título de Bacharel em Música.

Habilitação: Composição

Data da Defesa: 10/11/2025

Banca Examinadora:

Prof.^a Titular Lia Vera Tomás.

UNESP – Instituto de Artes – Campus de São Paulo

Prof. Dr. Marcos José Cruz Mesquita.

UNESP – Instituto de Artes – Campus de São Paulo

Dedico este trabalho à minha mãe que sacrificou toda sua juventude para que eu chegasse muito mais longe do que seria capaz de chegar sozinho.

Agradecimentos

Agradeço aos meus professores, amigos e todos que me ajudaram nessa jornada. Agradeço à professora Lia por me guiar academicamente e me incentivar a entender o mundo ao meu redor de maneira menos ingênua. Agradeço à minha amada Louise por ser meu braço direito nesses últimos anos e ter me ajudado a encontrar as referências sobre economia cultural para o desenvolvimento deste trabalho. Agradeço aos meus amigos Fernando e Bruno pela leitura das infinitas versões que eu produzi até conseguir terminar este texto. Agradeço também à Laura por todo apoio nos dias que precisei me ausentar por conta deste trabalho. E finalmente agradeço a todos que me aguentaram falando incessantemente sobre direitos autorais nos últimos meses.

Muito obrigado!

不到长城非好汉

Não se pode ser um verdadeiro herói sem antes ter escalado a Grande Muralha.

Resumo

Com o advento de novas tecnologias a pirataria digital tem se tornado cada vez mais difundida, afetando diversos setores e levantando questões sobre violação de direitos de propriedade intelectual, impactos financeiros e econômicos, desigualdade social e acesso à cultura e tecnologia. Este trabalho procura investigar essas questões sob a ótica da prática orquestral. Para isso, foram buscadas referências bibliográficas sobre direitos autorais, economia cultural e pirataria moderna, a fim de tecer considerações acerca do impacto da pirataria para as orquestras e profissionais envolvidos com essa prática. Foi levantado, também, estudos de caso que ilustram como a indústria musical se desenvolve em torno da regulação e controle dos direitos autorais. A investigação desses temas revela um cenário complexo que envolve muito mais do que a simples ação de “piratear” uma partitura. Abrange a falta de políticas públicas, a formação inadequada dos profissionais para lidar com as questões referentes a direitos autorais e o interesse das grandes empresas do mercado editorial musical em restringir o acesso a essas propriedades intelectuais visando controle de mercado e lucro.

Palavras-chaves: pirataria (direitos autorais); violação dos direitos autorais; direito autoral musical; economia da cultura; editoração musical.

Abstract

With the advent of new technologies, digital piracy has become increasingly widespread, affecting various sectors and raising concerns about intellectual property rights infringement, financial and economic impacts, social inequality, and access to culture and technology. This paper investigates these issues from the perspective of orchestral practice. To this end, a review of the literature on copyright, cultural economics, and modern piracy was conducted to analyze the impact of piracy on orchestras and their professionals. Case studies were also examined to illustrate how the music industry operates around the regulation and control of copyright. The investigation of these themes reveals a complex scenario that involves much more than the simple act of pirating a score. It encompasses the lack of public policies, inadequate training of professionals to deal with issues related to copyright, and the interest of large companies in the music publishing market in restricting access to these intellectual properties with a view to market control and profit.

Keywords: piracy (copyright); copyright infringement; musical copyright law; cultural economics; music publishing.

摘要

随着新技术的出现，数字盗版已日益普及，影响了多个行业，并引发了关于侵犯知识产权、金融和经济影响、社会不平等以及文化和技术获取的诸多问题。本文旨在从管弦乐实践的角度来探讨这些问题。为此，我们搜集了关于版权、文化经济和现代盗版的参考文献，以期就盗版对管弦乐团及相关从业人员的影响进行思考。本文还援引了一些案例研究，以说明音乐产业是如何在版权的监管与控制周围发展的。对这些主题的调查研究揭示了一个复杂的局面，其涉及的范围远不止简单的乐谱盗版行为。它还包括公共政策的缺失、从业人员在处理版权相关问题方面准备不足，以及音乐出版市场中的大型企业为谋求市场控制和利润而限制获取这些知识产权的利益诉求。

关键词：盗版（版权）；版权侵权；音乐版权；文化经济；音乐出版。

Sumário

1	Introdução - Papel que vale ouro	12
2	Direito Autoral.....	15
2.1	Conceito de Direito Autoral	18
2.2	Direito Autoral no Brasil.....	18
2.3	Sistemas internacionais de direito autoral.....	21
2.3.1	Tratados internacionais.....	22
2.4	Direito moral e patrimonial	24
2.4.1	Conceito de Obra intelectual.....	26
2.4.2	O Autor.....	28
2.5	Utilização de conteúdo Protegido por direito Autoral.....	30
2.5.1	Modalidades de Utilização	32
2.5.2	Gestão coletiva	33
2.5.3	Violação ao Direito Autoral.....	34
2.5.4	Exceções à regra de autorização prévia.....	37
2.5.5	Domínio Público.....	40
2.6	Outros direitos.....	42
3	Economia Cultural.....	45
3.1	Introdução	45
3.2	Prejuízo e Custo de Oportunidade	46
3.3	Produção, custos e fornecimento de bens culturais.....	46
3.4	Economia das artes performáticas.....	48

3.4.1	Avaliação econômica da política cultural	51
3.5	Economia do Direito Autoral.....	53
3.6	Economia da Indústria Musical	54
3.7	A indústria Editorial Musical	55
4	A pirataria de partituras no meio orquestral.....	61
4.1	Como ocorre?	64
4.1.1	Digitalização e compartilhamento ilegal	64
4.1.2	Uso de cópias não autorizadas em orquestras	65
4.2	Impactos	66
4.2.1	Para os compositores/arranjadores	66
4.2.2	Para as orquestras.....	66
4.3	Alternativas	67
4.3.1	Domínio Público Voluntário	67
4.3.2	Creative Commons	68
4.3.3	Compensação por Cópia Privada	69
4.3.4	Políticas Públicas.....	70
5	Considerações Finais.....	71
	Referências	73

1 Introdução - Papel que vale ouro

A partitura é um elemento central no dia a dia de uma orquestra, servindo simultaneamente como documento histórico, ferramenta de coordenação coletiva e base para execução artística. Sua função ultrapassa a mera reprodução de notas: ela incorpora convenções culturais e, a partir dela, a interpretação é articulada entre compositores, regentes e músicos ao longo do tempo. A partitura não é um objeto estático, mas um mediador flexível, cujo significado emerge na prática performática.

A relação entre notação e execução envolve tensões entre precisão e liberdade interpretativa, além de refletir hierarquias de poder dentro da orquestra (como o papel do regente na decodificação do texto musical). A padronização de símbolos notacionais permitiu a globalização do repertório clássico e criou um mercado editorial único para atender às especificidades derivadas da prática musical. Esse mercado sustenta um ecossistema inteiro de profissionais relacionados à edição e publicação de obras musicais, além de todos os empregos indiretos envolvidos na logística de impressão, aluguel e transporte de tais partituras.

A pirataria sempre esteve presente no mercado editorial como um todo, e com o setor musical não seria diferente. O advento de novas tecnologias digitais só potencializou a prática da pirataria, facilitando a cópia e a disponibilização de versões piratas de partituras.

No Código Comercial Brasileiro de 1850, o termo “pirata” descreve o criminoso que saqueava bens de embarcações em alto-mar, ou seja, indivíduos que, em território marítimo fora da jurisdição de uma nação, assaltavam navios mercantis. De forma análoga, uma nova acepção foi dada ao termo “pirataria”: a de roubo de propriedade intelectual, implicando na violação dos direitos autorais. Especificamente no âmbito jurídico, a definição de pirataria está prevista no parágrafo único do artigo 2º do Decreto nº 9.875, de 27 de junho de 2019:

“Parágrafo único. Para fins deste Decreto, considera-se pirataria a violação aos direitos autorais de que tratam a Lei nº 9.609, de 19 de fevereiro de 1998, e a Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998”.

A pirataria moderna, ou pirataria digital, refere-se à violação dos direitos autorais acrescida do uso não autorizado da propriedade intelectual. Em uma definição simples, pirataria digital é a comercialização ou distribuição de conteúdos digitais que possuam direitos intelectuais – *copyright* – ou mesmo que não sejam digitais em sua origem, mas que utilizem meios digitais para a prática do ato ilícito (Kovacs, 2023).

O Código Penal, em seu artigo 184, prevê a definição oficial e a pena relativas à violação de direitos autorais:

Art. 184. Violar direitos de autor e os que lhe são conexos:
 Pena – detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, ou multa.
 § 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.”

A pirataria de partituras é um fenômeno complexo que desafia tanto a sustentabilidade econômica de compositores e editoras quanto a integridade artística das performances. Com o alto custo de partituras originais, especialmente para obras contemporâneas ou de compositores consagrados (como Copland ou Stravinsky), muitas orquestras amadoras, escolas de música e até pequenos grupos profissionais recorrem a cópias não autorizadas. Essa prática, embora muitas vezes justificada pela falta de recursos, compromete a cadeia de valor da música erudita, já que os direitos autorais são essenciais para remunerar compositores, arranjadores e editoras. Além disso, partituras piratas frequentemente contêm erros de transcrição, omissões de dinâmicas ou articulações, o que prejudica a fidelidade interpretativa.

A digitalização de acervos e o surgimento de plataformas como o IMSLP (*International Music Score Library Project / Petrucci Music Library*) ampliaram o acesso a partituras de domínio público, mas também facilitaram a circulação ilegal de obras protegidas. Em resposta, editoras e instituições têm adotado modelos híbridos, como licenças acessíveis para orquestras sem fins lucrativos e parcerias com universidades para digitalização controlada. No entanto, tais medidas ainda são focadas em países do Norte Global e não representam uma mudança drástica nos preços praticados em aluguéis e vendas de partituras pelo mercado editorial.

2 Direito Autoral

O surgimento dos direitos autorais está ligado ao avanço dos meios de comunicação. Na Antiguidade Clássica, a expressão artística era valorizada, mas não havia o conceito de direitos autorais. Era comum a organização de concursos teatrais e de poesia, nos quais os vencedores eram aclamados; contudo, acreditava-se, na época, que o criador intelectual não devia “descer à condição de comerciante dos produtos de sua inteligência” (Leite, 2005, p. 116). Já havia, porém, as primeiras discussões sobre o tema. A opinião pública desprezava os plagiadores, mas não havia definição jurídica quanto à titularidade das obras. Supõe-se que elas pudessem ser herdadas como um bem comum. Como exemplo, vale citar o caso de Euforion, filho de Ésquilo, que conquistou por quatro vezes a vitória em concursos de tragédia apresentando peças inéditas do pai como se fossem de sua autoria (Paranaguá; Branco, 2009, p. 14).

A invenção da tipografia e da prensa no século XV fez com que os direitos autorais passassem por uma revolução, já que os autores tiveram suas obras disponíveis de maneira muito mais ampla. A invenção de Gutenberg popularizou os livros em uma escala nunca antes imaginada e, como consequência, despertou o temor da classe dominante — representada pela Igreja e pela Monarquia — de perder o controle sobre as informações que eram propagadas, o que de fato ocorreu. Esse temor, tanto da Igreja, em relação ao surgimento de ideias heréticas, quanto da Monarquia, quanto a motins políticos, resultou em diversas represálias, inclusive tentativas infrutíferas de extinguir a prensa. “Por exemplo, em 13 de janeiro de 1535, Francisco I, rei da França, decretou que qualquer um que imprimisse qualquer material seria enforcado”. (Darnton, 2021, p. 13)

Paralelamente, já ocorriam práticas de concorrência desleal. Os livreiros arcavam com todos os custos para a edição das obras escritas, incluindo gravuras e informações adicionais aos textos originais, e, não raramente, essas obras eram copiadas por terceiros, que as reproduziam e imprimiam sem o mesmo cuidado e rigor necessários,

além de não arcar com os custos da edição original¹. Sendo assim, os livreiros, preocupados com sua atuação no mercado, começaram a pressionar as classes dominantes para terem seus direitos resguardados. Nessa época, surgiram os privilégios concedidos a livreiros e editores, mas ainda sem o intuito de proteger os direitos dos autores, e sim a exploração comercial de determinadas obras intelectuais. Essas concessões estatais eram denominadas, na Inglaterra, de *copyright* (direitos de reprodução).

Com o fim da censura estatal e do sistema de privilégios, os livreiros ingleses adotaram uma nova abordagem para garantir a subsistência de sua atividade. Passaram a reivindicar proteção jurídica aos autores, com o propósito de obter deles a cessão dos direitos de exploração econômica da obra. A primeira legislação inglesa nesse sentido foi o *Statute of Anne* (Estatuto da Rainha Ana), de 1710. Essa lei disciplinava a concessão de patentes de impressão e direitos de cópia pelo período de 21 anos, após o qual a obra cairia em domínio público. Tratava-se de uma grande inovação jurídica, já que, anteriormente, o privilégio dos editores era entendido como perpétuo.

No mesmo período, a França Revolucionária introduziu outro modelo de proteção jurídica ao direito autoral para substituir seu sistema de privilégios editoriais. O Decreto de 24 de julho de 1793, regulou os direitos de propriedade dos autores de escritos de todo gênero, do compositor de música, dos pintores e dos desenhistas. Nesse sistema o foco do direito autoral é a figura do autor da obra intelectual, sua proteção se baseia no direito civil da propriedade. Essa é a concepção francesa do *droit d'auteur*. A inovação deste modelo, também chamado de *continental*, está no fato de basear o direito autoral a partir de uma natureza jurídica dupla: não só se protege o aspecto patrimonial do direito autoral, baseado no conceito de propriedade, como também o aspecto pessoal, de natureza extrapatrimonial. Os *direitos morais* do autor,

¹ Percebe-se aqui que a “pirataria” não é uma prática exclusivamente contemporânea. É evidente que o avanço da tecnologia permite que a contrafação seja uma prática difundida e lucrativa, já que a cópia alheia resulta em exemplares muitas vezes praticamente idênticos ao original e de custo muito reduzido. Prejudicando-se em muitos casos a qualidade da obra e o investimento feito em sua concepção, manufatura e distribuição. (Paranaguá; Branco, 2009, p. 15)

em contraposição aos *direitos patrimoniais*, visam assegurar o direito de personalidade do autor. (Babinski, 2015)

Alguns autores apontam que o desenvolvimento das duas modalidades de proteção do direito autoral não ocorre de maneira isolada, ao contrário, são sistemas historicamente indissociáveis:

O surgimento do direito autoral parece ser o exemplo histórico perfeito para confirmar esta especificação: se por um lado, (i) o estágio de evolução das forças produtivas na Europa, marcado especialmente pela invenção da prensa, permitiu o surgimento do copyright, de outro, (ii) as nuances das lutas de classes que, tanto na Inglaterra quanto na França, antecederam a Revolução Francesa foram determinantes na elaboração do *droit d'auteur*. Copyright e *droit d'auteur* são, portanto, sistemas ligados na origem uma vez que o "direito dos autores" somente pode surgir em oposição ao "privilegio dos editores" (Tridente, 2009, p. 11)

No século XIX, o avanço dos meios de comunicação exigiu uma articulação jurídico-política entre países para a definição de padrões internacionais de proteção dos direitos autorais concedidos aos autores de obras literárias, artísticas e científicas. Para cumprir tal propósito foi realizada a *Convenção Internacional para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas* em Berna, na Suíça, em 9 de setembro de 1886. Nela se estabelece ampla e detalhada proteção ao autor, através de prerrogativas tanto da ordem moral quanto patrimonial, no modelo francês de organização jurídica. A Convenção de Berna não contou com a participação dos Estados Unidos da América até 1989, uma vez que este país não reconhecia a garantia dos direitos morais de autor, por adotar o modelo inglês de proteção. Na tentativa de proteger o conceito do modelo anglo-saxão de *copyright* foi organizada a Convenção Universal dos Direitos do Autor, na cidade de Genebra, em 1953². (Babinski, 2015)

Atualmente, a Convenção é administrada pela Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI), agência especializada das Nações Unidas. O Brasil aderiu ao tratado em 1975, e suas disposições permanecem vigentes em nosso sistema jurídico, tendo inclusive influenciado a elaboração de diversas normas nacionais, incluindo a legislação autoral brasileira.

² O Brasil é, como a maioria dos países, signatário das duas Convenções Internacionais para assim proteger suas obras intelectuais nos países membros das duas convenções.

2.1 Conceito de Direito Autoral

O Direito Autoral junto com a Propriedade Industrial forma, segundo Bittar (2019), o que é chamado de Propriedade Intelectual. Pode-se dizer que a propriedade intelectual é o ramo do Direito que estuda os direitos intelectuais, ou seja, os direitos exclusivos dos autores e inventores sobre suas obras, invenções ou descobrimentos.

Conforme Babinski (2012) a Propriedade Industrial compreende a proteção jurídica de criações com aplicação empresarial, abrangendo produtos, processos, sinais distintivos e demais elementos utilizados no âmbito comercial ou industrial. Essa modalidade de proteção caracteriza-se por seu enfoque no valor utilitário e econômico das criações, englobando especificamente marcas, patentes, desenhos industriais e indicações geográficas.

Em contrapartida, o Direito Autoral constitui o ramo jurídico dedicado à proteção das relações decorrentes da expressão criativa em obras artísticas, literárias e científicas. Ao contrário da Propriedade Industrial, que prioriza o aproveitamento econômico, o Direito Autoral tem como foco principal a salvaguarda de obras com valor cultural e estético.

Seu objetivo é definir o conceito de obra intelectual, os direitos do autor destas, e os chamados direitos conexos, estes últimos aplicáveis a intérpretes, produtores fonográficos e emissoras de radiodifusão. A adoção do termo no plural, direitos autorais, reflete precisamente a multiplicidade de prerrogativas legais garantidas ao criador sobre a utilização e exploração de suas produções intelectuais nas esferas artística, científica e literária.

2.2 Direito Autoral no Brasil

Em meio à literatura jurídica brasileira, convencionou-se dividir a história do direito de autor no Brasil em três fases distintas (Chaves, 1987, p. 27):

- 1827 a 1916 – Lei de 11 de agosto de 1827
- 1916 a 1973 – Lei nº 3.071, de 1º de janeiro de 1916 – Código Civil de 1916

- 1973 - Hoje – Lei nº 5.988, de dezembro de 1973

O primeiro registro legislativo sobre a matéria foi a Lei de 11 de agosto de 1827, que instituiu os primeiros cursos de ciências jurídicas no país. Esse dispositivo legal, em seu artigo 7º, assegurava aos docentes a proteção autoral sobre os materiais didáticos elaborados para as disciplinas dos cursos, garantindo-lhes exclusividade por um período de dez anos.

Art. 7.º - Os Lentes farão a escolha dos compendios da sua profissão, ou os arranjarão, não existindo já feitos, com tanto que as noutras estejam de accôrdo com o systema jurado pela nação. Estes compendios, depois de approvados pela Congregação, servirão interinamente; submettendo-se porém á approvação da Assembléa Geral, e o Governo os fará imprimir e fornecer ás escolas, competindo aos seus autores o privilegio exclusivo da obra, por dez anos.

A Constituição de 1891 trouxe em seu texto a primeira previsão constitucional de proteção aos direitos autorais no Brasil, embora de forma ainda genérica. Foi durante sua vigência que surgiu a primeira legislação específica sobre a matéria: a Lei nº 496/1898, conhecida como Lei Medeiros e Albuquerque - denominação derivada do nome de seu relator. Vale destacar que esta legislação já incorporava princípios da Convenção de Berna (1886), mencionada anteriormente. Embora representasse um avanço, sua vigência foi breve, sendo substituída pelo Código Civil de 1916.

O Código Civil de 1916 marcou verdadeiramente a segunda fase da evolução dos direitos autorais no país ao sistematizá-los em três categorias distintas: "Da propriedade literária, artística e científica", "Da edição" e "Da representação dramática". Neste marco legal, os direitos autorais foram caracterizados como bens móveis, portanto suscetíveis a cessão. Assegurava-se ao criador o direito exclusivo de reprodução de suas obras intelectuais, sendo este direito transmissível a herdeiros ou sucessores por um período de sessenta anos contados a partir do falecimento do autor. Caso não houvesse herdeiros ou sucessores, a obra passava a integrar o domínio público.

O acelerado avanço tecnológico e midiático durante o século XX demandou a edição sucessiva de diversos diplomas legais que buscavam atualizar a proteção jurídica dos direitos autorais frente às novas realidades. Contudo, foi com a Lei nº 5.988/1973 que

se estabeleceu o primeiro ordenamento sistemático sobre a matéria, consolidando a legislação esparsa existente em um único texto normativo de maior acessibilidade. Esse marco legislativo permaneceu em vigor até ser substancialmente revogado pela Lei nº 9.610/1998, conhecida como Lei de Direitos Autorais (LDA), que em seu artigo 1º define seu escopo como "a regulamentação dos direitos autorais, compreendendo nesta denominação tanto os direitos de autor quanto os direitos conexos".

Em conformidade com os tratados internacionais ratificados pelo Brasil, a legislação autoral brasileira estende sua proteção aos estrangeiros domiciliados no exterior, condicionada à existência de reciprocidade no tratamento conferido aos titulares brasileiros ou aqui domiciliados (art. 2º, parágrafo único, LDA). Por fim, cabe ressaltar que a Constituição Federal de 1988 elevou a proteção autoral ao patamar de garantia fundamental, inserindo-a no artigo 5º, inciso XXVII, ao lado dos demais direitos e liberdades individuais.

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;

A inserção dos direitos autorais entre as garantias fundamentais da Constituição Federal exige que seu exame seja realizado em consonância com os demais princípios constitucionais. Dessa forma, a Lei de Direitos Autorais (LDA) deve ser interpretada não apenas em seu aspecto literal, mas também à luz do sistema constitucional como um todo. Segundo Panzoline e Demartini (2020), a obra intelectual representa uma extensão da personalidade de seu criador, incorporando elementos distintivos de originalidade e expressão criativa. Essa natureza da obra justifica a fundamental importância do princípio constitucional estabelecido no art. 1º da Constituição Federal para a compreensão do tema:

Art. 1º A República Federativa do Brasil, formada pela união indissolúvel dos estados e municípios e do Distrito Federal, constitui-se em Estado Democrático de Direito e tem como fundamentos:

(...) III - a dignidade da pessoa humana;

A LDA foi alterada pela Lei 12.853, de 14 de agosto de 2013 que promoveu significativas alterações na LDA, visando aprimorar o sistema brasileiro de gestão coletiva de direitos autorais. Entre suas principais inovações, destaca-se o reforço do controle estatal sobre as atividades de arrecadação e distribuição exercidas pelas entidades gestoras. O termo "gestão coletiva" refere-se ao modelo em que titulares delegam a terceiros - especificamente associações legalmente constituídas - a administração de seus direitos, incluindo licenciamento, monitoramento de uso e cobrança de valores, com posterior repasse aos respectivos titulares.

Essas entidades, que atuam como mandatárias de seus associados a partir do processo de filiação, desempenham função de interesse público, responsabilizando-se tanto pela defesa judicial e extrajudicial dos direitos quanto pela efetiva arrecadação. Sua atuação está sujeita não apenas às normas específicas de direito autoral, mas também à legislação concorrencial aplicável à prevenção de infrações contra a ordem econômica.

Reconhecendo o interesse público envolvido na cobrança de direitos autorais, a legislação estabelece um sistema de habilitação prévia perante o poder público, com exigências rigorosas quanto a: Padrões de governança, Obrigações de transparência, Eficiência gerencial. Esses requisitos devem ser comprovados pelas associações no momento do credenciamento e permanecem sujeitos a monitoramento anual, assegurando a adequada fiscalização de suas atividades.

2.3 Sistemas internacionais de direito autoral

Para se compreender o direito autoral no Brasil é necessário analisar o contexto internacional que influenciou diretamente as especificidades das leis nacionais sobre direito autoral. Segundo Panzoline e Demartini (2020) os dois principais sistemas de proteção ao direito autoral no mundo são:

- sistema de copyright: originário dos países anglo-saxões e de common law³ (como EUA e Inglaterra). Nele, a proteção foca principalmente no controle das cópias da obra e nos aspectos comerciais, dando menos importância aos direitos morais do autor. Essa abordagem facilita o comércio e a distribuição das obras. É o modelo usado por países como Estados Unidos, Reino Unido, Canadá, Austrália e África do Sul.
- Sistema *droit d'auteur*: vindo do direito francês (direito continental/civil law). Nele, a proteção prioriza o autor/criador da obra, dando grande importância aos direitos morais. Isso porque valoriza a relação pessoal do autor com sua criação e sua dignidade. O direito autoral brasileiro é oriundo do sistema do *Droit d'auteur*. Outros países que usam esse sistema: França, Argentina, Chile e outros da Europa e América Latina.

2.3.1 Tratados internacionais

Os acordos internacionais são fundamentais para a proteção dos direitos autorais, principalmente com o crescimento da internet e a mudança das atividades econômicas para o mundo digital. Como a internet não tem fronteiras, é essencial estabelecer regras básicas em nível mundial. Essas regras garantem que as obras intelectuais sejam compartilhadas de forma justa, ética e transparente entre os países. Após a criação do já citado Estatuto da Rainha Ana, de 1710, surgiram tratados com perspectivas diferentes, mas complementares. Para Panzoline e Demartini (2020) é importante destacar que os países que assinam tratados internacionais precisam adaptar suas leis nacionais às regras desses acordos. Por exemplo, a Convenção de Berna estabelece que as obras literárias e artísticas devem ter proteção por no mínimo 50 anos. Os países podem adotar prazos maiores, como fazem vários países da América Latina, onde a proteção costuma durar 70 anos.

³ Expressão que se refere à família jurídica originada na Inglaterra e que, pelo processo de colonização, espalhou-se pelos países de língua inglesa, como os Estados Unidos. Originariamente, significa “Direito Comum”, isto é, o direito costumeiro reconhecido pelos juízes. Contrapõe-se ao Civil Law, o direito de raízes romano-germânicas caracterizado pela predominância do direito positivo. (Conselho Nacional do Ministério Público - CNMP, 2015)

A seguir, uma relação com os principais tratados internacionais que envolvem a temática do direito autoral.

- Convenção de Berna (1886): traz informações relacionadas ao tempo mínimo de proteção de obras intelectuais literárias e artísticas, bem como definições básicas dos direitos morais, dos direitos patrimoniais, das exceções e limitações, do direito de sequência, dentre outros dispositivos.
- Convenção de Roma (1961): Especialmente direcionado para os direitos conexos, trazendo dispositivos específicos de deveres e obrigações para os intérpretes, organismos de radiodifusão e produtores fonográficos. Alguns países, ao incorporarem, em suas legislações domésticas previram também produtores de videogramas.
- Tratados da internet (WCT e WPPT): Os chamados Tratados da Internet, adotados em 1996 através da Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI) — em inglês, World Intellectual Property Organization (WIPO) — representam a resposta do direito internacional aos desafios impostos pela revolução digital. Estes instrumentos normativos, compreendendo o WIPO Copyright Treaty (WCT) e o WIPO Performances and Phonograms Treaty (WPPT), foram concebidos para regular as novas modalidades de utilização de obras e prestações artísticas no ambiente digital, caracterizado por sua natureza interativa e sob demanda (on demand). Entre suas principais inovações, destaca-se a consagração do making available right (direito de disponibilização), mecanismo essencial para a proteção efetiva dos titulares de direitos na era digital. “Segundo informação oficial da Secretaria Especial de Cultura (Secult), do Ministério do Turismo (MTur), o Brasil ainda não aderiu aos referidos tratados internacionais” (Panzolini; Demartini, 2020, p. 22).
- Tratado de Marraquexe: Prevê exceção e limitação à incidência de proteção em obras literárias impressas para um público especial, como cegos, pessoas com deficiência visual e pessoas com dificuldade de manuseio. O Brasil já aderiu ao tratado e trabalha na sua regulação infralegal.

2.4 Direito moral e patrimonial

O Direito autoral se divide em duas partes complementares e independentes: os direitos morais e os direitos patrimoniais.

Os direitos morais dizem respeito às características relacionadas à personalidade do autor. Conforme o art. 27 da LDA tem natureza inalienável, irrenunciável e imprescritível e como são materialização da personalidade do autor estão ligados a uma pessoa física. Como a lei brasileira deriva do Droit d'auter (civil law), na qual existe um foco maior na figura do autor, a dimensão do direito moral ganha mais foco que outros sistemas de proteção.

Conforme Panzoline e Demartini (2020) seus principais aspectos são:

- Direito à paternidade – direito de ser atribuído como autor da obra e, por conseguinte, de ser citado sempre como fonte de criação. O direito de paternidade permanece, inclusive, após o caimento da obra em domínio público, mesmo sendo livre o uso, em termos econômicos. O Estado brasileiro é obrigado a defender a integridade e paternidade da obra autoral.
- Direito à integridade – a obra é preservada e não pode ser alterada sem a autorização do autor;
- Direito ao ineditismo – abarca a decisão, pelo autor, de publicação ou não da obra, ou seja, cabe ao autor a prerrogativa de conferir publicidade a sua obra ou mantê-la sob o manto do ineditismo;
- Direito à retirada de circulação – o autor tem o direito de retirar a obra de circulação, mediante ressarcimento dos prejuízos advindos dessa decisão
- Direito à modificação – o autor tem o direito de modificar a obra antes ou depois de finalizada;
- Direito a acessar exemplar único e raro da obra.

O art. 24 da LDA elenca os direitos morais e indica suas principais características:

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.

Segundo Paranaguá e Branco (2009) a doutrina classifica os direitos morais do autor como direitos de personalidade e por isso desfrutam das mesmas características que os demais direitos de personalidade, como serem inalienáveis e irrenunciáveis, conforme indica a LDA em seu art. 27. Mas ao contrário dos demais direitos de personalidade (nome, imagem, dignidade, honra etc.), que nascem com o indivíduo, os direitos morais só são exercíveis se o indivíduo criar algo. Estes direitos não podem ser comercializados, doados, renunciados, penhorados e são perpétuos.

Os direitos patrimoniais se referem a exploração econômica decorrente dos diversos usos e diversas modalidades de uso da obra intelectual. Segundo o art. 28 da LDA, cabe ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor de sua obra literária, artística ou científica. Para Panzoline e Demartini (2020) são considerados direitos patrimoniais: reprodução parcial ou integral da obra, edição, adaptação, arranjo musical, tradução, inclusão em fonograma ou produção audiovisual, distribuição, dentre outros – destacando-se, desde já, que os usos são independentes, ou seja, não se comunicam e exigem autorizações respectivas e individualizadas para cada modalidade.

Os direitos patrimoniais do autor estão ligados a ideia de propriedade, e desta forma são considerados alienáveis. Portanto, segundo Babinski (2012), podem ser avaliados pecuniariamente, ou seja, pode ser representado em “valores” monetários. O autor pode vender, ceder ou mesmo doar os direitos patrimoniais que possui sobre a obra a qualquer terceiro, inclusive pessoa jurídica.

O exercício dos direitos patrimoniais está sujeito a alguns princípios e regras previstos na LDA:

- **Temporariedade** — Art. 41. Os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil. (o mesmo para obras póstumas)
- **Prévia Autorização** — Art. 29. Depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades, tais como (...)
- **Proteção Automática** — Art. 18. A proteção aos direitos de que trata esta lei independe de registro.
- **Individualidade e Independência da Proteção** — Art. 31 As diversas modalidades de utilização de obras literárias, artísticas ou científicas ou de fonogramas são independentes entre si, e a autorização concedida pelo autor, ou pelo produtor, respectivamente, não se estende a quaisquer das demais.

2.4.1 Conceito de Obra intelectual

Conforme o art. 7º da LDA, obra intelectual é toda manifestação do espírito humano. Expressada por qualquer meio e fixada num suporte tangível ou intangível, em tecnologia conhecida ou que venha a ser conhecida, idealmente finalizada, porque o direito autoral não é responsável por proteger rascunhos.

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 (...).

Por isso só uma pessoa física pode ser titular de direitos morais dentro do direito autoral, “somente o ser humano tem a capacidade de elaborar intelectualmente uma obra, derivada de sua criatividade e com traços de originalidade” (Panzolini; Demartini, 2020, p. 32).

Além disso, a obra deve ser exteriorizada e fixada em qualquer suporte, sendo que o direito autoral não protege o suporte em si, como um livro, CD ou cópia digital, mas sim a obra intelectual contida nele. A obra também deve ser original e criativa, mas isso não significa que deva ser inédita. Conforme Panzoline e Demartini (2020), várias pessoas podem manifestar pensamento ou obra sobre um mesmo tema, mas é necessário um mínimo de originalidade para fins de proteção da obra sob o direito autoral. Quanto à criatividade, Panzoline e Demartini (2020) descrevem que é preciso que se encontre na obra aspectos peculiares que se remetam a personalidade do autor como resultado do esforço criativo na criação. Aspectos como tempo, dinheiro, esforço, força física etc. não são relevantes, importa o valor criativo efetivamente adicionado ao mundo a partir da obra.

O art. 7º da LDA cita quais são as obras que merecem proteção do direito autoral, uma vez identificados os pré-requisitos necessários:

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

I - os textos de obras literárias, artísticas ou científicas;

II - as conferências, alocuções, sermões e outras obras da mesma natureza;

III - as obras dramáticas e dramático-musicais;

IV - as obras coreográficas e pantomímicas, cuja execução cênica se fixe por escrito ou por outra qualquer forma;

V - as composições musicais, tenham ou não letra;

VI - as obras audiovisuais, sonorizadas ou não, inclusive as cinematográficas;

VII - as obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia;

VIII - as obras de desenho, pintura, gravura, escultura, litografia e arte cinética;

IX - as ilustrações, cartas geográficas e outras obras da mesma natureza;

X - os projetos, esboços e obras plásticas concernentes à geografia, engenharia, topografia, arquitetura, paisagismo, cenografia e ciência;

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

XII - os programas de computador;

XIII - as coletâneas ou compilações, antologias, enciclopédias, dicionários, bases de dados e outras obras, que, por sua seleção, organização ou disposição de seu conteúdo, constituam uma criação intelectual.

A LDA também discrimina através do artigo 8º o que não se situa no âmbito de proteção do direito autoral:

Art. 8º Não são objeto de proteção como direitos autorais de que trata esta Lei:

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

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

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

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

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

VI - os nomes e títulos isolados;

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

2.4.2 O Autor

A LDA deixa claro em seu art.11 que o “autor é a pessoa física criadora da obra literária, artística ou científica”, ou seja, levando em conta os conceitos que definem o que é uma obra, o autor é quem externaliza um pensamento, uma manifestação do espírito, de natureza artística, literária ou científica, por qualquer meio, fixada em plataforma tangível ou intangível, conhecida ou que se invente no futuro.

É necessário fazer a distinção entre autor e titular dos direitos autorais. Pela lei só a pessoa física pode ser autora, visto que só o ser humano é capaz de criar. A pessoa jurídica só é capaz de criar através das pessoas físicas que a compõe, que nesse caso seriam os reais autores.

Já no que diz respeito a titularidade a questão é totalmente diferente. Mesmo que somente uma pessoa física possa ser autora, ela pode transferir a titularidade de seus direitos patrimoniais para um terceiro, seja ele pessoa física ou pessoa jurídica.

Essa diferenciação é muito importante para se refletir sobre o propósito da lei. “Embora se chame Lei de Direitos Autorais, na verdade a LDA protege principalmente o titular dos direitos, que nem sempre é o autor” (Paranaguá; Branco, 2009).

Para Panzolini e Demartini (2020) idealmente, a autoria deve ser identificada, não sendo possível trabalhar com autoria diluída. Idealmente porque existe a possibilidade de autoria anônima e ainda há debate sobre autoria de comunidades tradicionais, autores para folclore e etc.

A obra tem que estar acabada para existir um autor, como visto antes o direito autoral não protege ideias ou aquilo que não foi concebido externamente. E o autor é simplesmente quem exteriora a obra, independentemente de registro nos órgãos competentes. Além de poder se identificar pelo nome ou pseudônimo, a maneira como o autor deseja ser identificado é livre.

A autoria independe da capacidade civil, ou seja, pode pertencer a um menor ou pessoa com limitação intelectual, nesses casos a situação demanda uma representação ou assistência especificada no Código Civil.

As normas relativas ao direito de autor se aplicam, quando for necessário, ao direito do artista intérprete ou executante, do produtor fonográfico e da empresa de radiofusão.

O titular originário é o autor propriamente dito, a pessoa física. Titular derivado é a pessoa física ou jurídica que recebe a titularidade de algum direito do autor. É possível adquirir a titularidade derivada do direito de uma obra por contrato ou lei, mas ninguém

se torna autor por meio de contrato. Como explicado anteriormente, a paternidade da obra é sempre do autor original, mesmo havendo transmissão de direito patrimonial ou após a morte. O herdeiro recebe apenas o direito da exploração da obra. Portanto a titularidade derivada nunca abarca a totalidade do direito do autor já que o direito patrimonial é transmissível, mas o moral é inalienável, imprescritível e intransferível.

Não há como atribuir autoria de obra a um animal ou máquina, o entendimento jurídico atual segue o princípio apresentado no art. 7 da LDA em que a obra é a manifestação do espírito humano.

Para ser autor, há que se inserir conteúdo de natureza original e criativo e não somente auxiliar na produção da obra, conforme o parágrafo 1º do art. 15 da LDA:

Art. 15 (...)

§ 1º Não se considera coautor quem simplesmente auxiliou o autor na produção da obra literária, artística ou científica, revendo-a, atualizando-a, bem como fiscalizando ou dirigindo sua edição ou apresentação por qualquer meio.

No caso específico da música é titular de direito de autor, além do compositor original, quem adapta, traduz, arranja ou orquestra obra caída no domínio público, não podendo opor-se a outra adaptação, orquestração ou tradução ou a outro arranjo, salvo se for cópia da sua intervenção.

2.5 Utilização de conteúdo Protegido por direito Autoral

Nos termos do art. 28 da LDA, “cabe ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária”. Portanto, o uso da obra depende de prévia e expressa autorização do autor, o que inclui quaisquer modalidades de utilização, existentes ou que venham a ser inventadas.

Mesmo que de forma legal, ter acesso ao conteúdo de uma obra, não implica poder utilizar livremente a obra, por exemplo, sua reprodução não autorizada. Isso ocorre, porque as diversas modalidades de utilização são independentes entre si. Portanto, a autorização concedida para determinada utilização não permite outras utilizações que

não tenham sido expressamente autorizadas. A autorização tem que ser concedida especificamente para os fins desejados.

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

A obra em regime de coautoria depende de autorização de todos os coautores, nos termos do art. 32 da LDA:

Art. 32. Quando uma obra feita em regime de coautoria não for divisível, nenhum dos coautores, sob pena de responder por perdas e danos, poderá, sem consentimento dos demais, publicá-la ou autorizar-lhe a publicação, salvo na coleção de suas obras completas.

Além disso obras teatrais, composições musicais ou literomusicais e fonogramas não podem ser utilizadas em representação e execução pública sem prévia e expressa autorização do autor ou titular.

A representação pública é caracterizada pela utilização de obra teatral, mediante a participação de artistas, remunerados ou não, em local de frequência coletiva ou por radiodifusão, transmissão e exibição cinematográfica. Já a execução pública é a utilização de composição musical ou literomusical, mediante a participação de artistas, remunerados ou não, ou fonograma e obra audiovisual, em local de frequência coletiva, por quaisquer processos, inclusive radiodifusão ou transmissão por qualquer modalidade e exibição cinematográfica. O rol não exaustivo dos locais de frequência está listado no art. 68, § 3º, da LDA: 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 represente, execute ou transmita obra literária, artística ou científica.

Logo, sempre que a obra musical é veiculada em um dos locais acima, que são considerados locais de frequência coletiva, o titular da obra deve ser remunerado.

2.5.1 Modalidades de Utilização

O art. 29 da LDA exemplifica as modalidades de utilização:

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) 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.

2.5.2 Gestão coletiva

O sistema denominado gestão coletiva se organizou considerando a impossibilidade de cada titular monitorar individualmente a utilização de sua obra musical ou seu fonograma, ainda mais no caso, de cada obra musical ou fonograma possuir mais de um titular.

Conforme Panzolini e Demartini (2020) a gestão coletiva ocorre quando a gestão das obras não é realizada pelo próprio titular, mas, sim, por uma associação sem fins lucrativos, que, atuando como mandatária dos titulares, é responsável pela cobrança, pelo monitoramento da utilização e pela distribuição dos valores arrecadados aos titulares. Se encaixa nesse conceito o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad), a quem cabe a cobrança pela execução pública de obra musical, literomusical e fonograma.

O sistema de arrecadação segue um processo estruturado em três níveis. Primeiramente, os titulares de direitos - sejam compositores, intérpretes, editores ou produtores fonográficos - filiam-se a uma das sete associações de gestão coletiva existentes. Estas associações, por sua vez, vinculam-se ao ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição), que atua como órgão centralizador do sistema. O ECAD monitora o uso das obras protegidas, realiza as cobranças devidas e identifica os respectivos titulares. Uma vez arrecadados os valores, o escritório os repassa inicialmente às associações, que então os distribuem aos titulares filiados.

É comum a concepção equivocada de que o ECAD seja uma entidade pública e que os valores cobrados são impostos sobre a execução pública. Na realidade, o ECAD é uma associação civil sem fins lucrativos, fiscalizada pelo poder público em razão de sua atuação em área de interesse coletivo. E os valores arrecadados correspondem à remuneração pelo uso público de obras musicais, literomusicais ou fonogramas, ou

seja, pela execução ou disponibilização dessas criações fora do âmbito doméstico. Trata-se, portanto, de um direito patrimonial privado, pertencente aos titulares dos direitos autorais, e não de uma obrigação tributária.

2.5.3 Violação ao Direito Autoral

A utilização de obras protegidas por direitos autorais está condicionada à autorização prévia e expressa do titular. Qualquer exploração não autorizada configura violação aos direitos autorais, sujeitando o infrator a sanções cíveis e penais. Mesmo com acesso legal a uma obra - como através da aquisição de um CD – não é permitido outras utilizações do conteúdo sem autorização.

Além da previsão de sanções civis e penais, a repressão à infringência ao direito autoral é tratada, no Brasil, no âmbito do Conselho Nacional de Combate à Pirataria e aos Delitos contra a Propriedade Intelectual, órgão colegiado consultivo integrante da estrutura básica do Ministério da Justiça e Segurança Pública, nos termos do Decreto 9.875, de 27 de junho de 2019:

Art. 2º O Conselho Nacional de Combate à Pirataria e aos Delitos contra a Propriedade Intelectual é órgão consultivo integrante do Ministério da Justiça e Segurança Pública destinado a estabelecer diretrizes para a formulação e proposição de plano nacional de combate à pirataria, ao contrabando, à sonegação fiscal delas decorrentes e aos delitos contra a propriedade intelectual.

Parágrafo único. Para fins deste Decreto, considera-se pirataria a violação aos direitos autorais de que tratam a Lei 9.609, de 19 de fevereiro de 1998, e a Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.

As sanções civis à violação de direito autoral estão previstas no Título VII da LDA, artigos 102 a 110, e servem de parâmetro para o julgador:

Art. 102. O titular cuja obra seja fraudulentamente reproduzida, divulgada ou de qualquer forma utilizada, poderá requerer a apreensão dos exemplares reproduzidos ou 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.

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.

Art. 106. A sentença condenatória poderá determinar a destruição de todos os exemplares ilícitos, bem como as matrizes, moldes, negativos e demais elementos utilizados para praticar o ilícito civil, assim como a perda de máquinas, equipamentos e insumos destinados a tal fim ou, servindo eles unicamente para o fim ilícito, sua destruição.

Art. 107. Independentemente da perda dos equipamentos utilizados, responderá por perdas e danos, nunca inferiores ao valor que resultaria da aplicação do disposto no art. 103 e seu parágrafo único, quem:

I - alterar, suprimir, modificar ou inutilizar, de qualquer maneira, dispositivos técnicos introduzidos nos exemplares das obras e produções protegidas para evitar ou restringir sua cópia;

II - alterar, suprimir ou inutilizar, de qualquer maneira, os sinais codificados destinados a restringir a comunicação ao público de obras, produções ou emissões protegidas ou a evitar a sua cópia;

III - suprimir ou alterar, sem autorização, qualquer informação sobre a gestão de direitos;

IV - distribuir, importar para distribuição, emitir, comunicar ou puser à disposição do público, sem autorização, obras, interpretações ou execuções, exemplares de interpretações fixadas em fonogramas e emissões, sabendo que a informação sobre a gestão de direitos, sinais codificados e dispositivos técnicos foram suprimidos ou alterados sem autorização.

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

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

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

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

Art. 109. A execução pública feita em desacordo com os arts. 68, 97, 98 e 99 desta Lei sujeitará os responsáveis a multa de vinte vezes o valor que deveria ser originariamente pago.

Art. 109-A. A falta de prestação ou a prestação de informações falsas no cumprimento do disposto no § 6º do art. 68 e no § 9º do art. 98 sujeitará os responsáveis, por determinação da autoridade competente e nos termos do regulamento desta Lei, a multa de 10 (dez) a 30% (trinta por cento) do valor que deveria ser originariamente pago, sem prejuízo das perdas e danos. (Incluído pela Lei 12.853/2013)

Parágrafo único. Aplicam-se as regras da legislação civil quanto ao inadimplemento das obrigações no caso de descumprimento, pelos usuários, dos seus deveres legais e contratuais junto às associações referidas neste Título. (Incluído pela Lei 12.853/2013)

Art. 110. Pela violação de direitos autorais nos espetáculos e audições públicas, realizados nos locais ou estabelecimentos a que alude o art. 68, seus proprietários, diretores, gerentes, empresários e arrendatários respondem solidariamente com os organizadores dos espetáculos.

As sanções penais, por sua vez, estão previstas no Código Penal, Título III – Dos Crimes contra a Propriedade Imaterial, Capítulo I – Dos Crimes contra a Propriedade Intelectual, arts. 184 e 186.

Art. 184. Violar direitos de autor e os que lhe são conexos: (Redação dada pela Lei 10.695, de 1º de julho de 2003)

Pena – detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, ou multa. (Redação dada pela Lei 10.695/2003)

§ 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: (Redação dada pela Lei 10.695/2003)

Pena – reclusão, de 2 (dois) a 4 (quatro) anos, e multa. (Redação dada pela Lei 10.695/2003)

§ 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. (Redação dada pela Lei 10.695/2003)

§ 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: (Redação dada pela Lei 10.695/2003)

Pena – reclusão, de 2 (dois) a 4 (quatro) anos, e multa. (Incluído pela Lei 10.695/2003)

§ 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 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. (Incluído pela Lei 10.695/2003)

2.5.4 Exceções à regra de autorização prévia

Para Panzolini e Demartini (2020) é importante notar que a Constituição Federal assegura aos autores o direito exclusivo sobre a utilização, publicação e reprodução de suas obras, direito este transmissível aos herdeiros pelo período estabelecido em lei, incluindo a prerrogativa de fiscalizar o aproveitamento econômico de suas criações. Contudo, esse regime de exclusividade deve conviver harmonicamente com outros valores constitucionais fundamentais, em especial o direito de acesso à cultura, informação e educação, exigindo uma reflexão cuidadosa entre esses interesses aparentemente conflitantes.

O próprio regime de proteção autoral se beneficia desse equilíbrio, já que o processo criativo depende intrinsecamente do acesso a obras preexistentes que servem como fonte de inspiração e referência cultural. Uma proteção excessivamente rígida poderia, paradoxalmente, comprometer a cadeia criativa, dificultando o acesso aos insumos culturais necessários para a produção intelectual futura.

Apesar da tentativa de equilíbrio podemos perceber que quando se trata da utilização de composições musicais ou recursos audiovisuais, como as músicas e os filmes o art. 68 da LDA determina que não possa, sem prévia e expressa autorização do autor ou titular, ser utilizadas obras teatrais, composições musicais ou literomusicais e fonogramas, em execuções públicas, realizadas em locais de frequência coletiva mas em “nenhum momento ao longo do artigo 68 o legislador menciona a utilização de obra protegida para fins didáticos, ou ainda proíbe sua exibição pública em escolas. Entretanto, tampouco a excepciona, o que dificulta bastante a utilização na forma pretendida, gerando grave insegurança jurídica” (Babinski, 2015, p. 10).

2.5.4.1 Limitações e Exceções

Para tentar preservar esse equilíbrio a lei de Direitos Autorais estabelece um conjunto de exceções e limitações aos direitos exclusivos. Esses mecanismos legais permitem usos específicos de obras protegidas sem necessidade de autorização prévia, com o objetivo primordial de conciliar a proteção dos titulares com os interesses sociais mais amplos de acesso ao conhecimento, desenvolvimento educacional e cultural, e livre circulação de informações. Dessa forma, o sistema assegura tanto a remuneração dos criadores quanto o necessário fluxo de conteúdo para o progresso cultural da sociedade.

Esses conjuntos de exceções e limitações são explicitados na própria LDA em seu art. 46:

Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais:

I - a reprodução:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Segundo Daniel Babinski (2015) a determinação do princípio constitucional que deve prevalecer em casos concretos envolvendo direitos autorais exige uma análise fundamentada e objetiva. O Superior Tribunal de Justiça (STJ), reconhecendo a necessidade de critérios claros, adotou o "Teste dos Três Passos" (originalmente previsto na Convenção de Berna e no Acordo TRIPS/OMC) como parâmetro para avaliar limitações e exceções aos direitos autorais.

Como o Brasil é signatário dos dois acordos internacionais, o STJ decidiu pela aplicação do teste, que na verdade, não é nada mais do que uma diretriz para as limitações e exceções à proteção dos direitos autorais.

O artigo 13 do Acordo OMC/TRIPS, que reproduz em grande medida o item 9.2 da Convenção de Berna, descreve o teste da seguinte maneira:

Artigo 13

Limitações e Exceções

Os Membros restringirão as limitações ou exceções aos direitos exclusivos a (a) determinados casos especiais, (b) que não conflitem com a exploração normal da obra e (c) não prejudiquem injustificavelmente os interesses legítimos do titular do direito.

Para Daniel Babinski (2015) apesar da forte insegurança jurídica nesse tema, é possível perceber que o Poder Judiciário já busca adotar uma postura mais flexível e dinâmica para garantir acesso ao conhecimento, regras claras e sólidas para autores e público e desenvolvimento do nosso país.

2.5.5 Domínio Público

O direito autoral protege a criação humana e todo esforço criativo, financeiro e temporal investido pelo autor. Além do autor, o titular de direito patrimonial também pode decidir a gestão da exploração econômica da obra intelectual. “A tutela protetiva concedida pelo direito autoral é justa, ética e deve ser preservada, porque também é um prestígio à honestidade intelectual” (Panzolini; Demartini, 2020, p. 84)

Mas por outro lado, o direito patrimonial não é absoluto e nem eterno. Além das limitações e exceções o direito autoral está condicionado a um prazo pré-determinado, não configurando assim ofensa ao direito autoral a utilização de obra que esteja fora deste prazo, ou seja, em domínio público. Isto se faz necessário pois sem acesso amplo à cultura e educação novas criações não podem ser desenvolvidas, seria um contrassenso ter uma lei para proteger as obras autorais e que ao mesmo tempo dificultasse a criação de novas obras, porém com o avançar do século XX o prazo de proteção das obras tem se tornando cada vez mais extenso. Paranaguá e Branco (2009) relatam um caso curioso, quando Disney criou o Mickey em 1928 uma obra

entrava domínio público em cerca de 30 anos, muito diferente dos possíveis 95 anos de proteção da legislação estadunidense atual⁴.

Existem dois tipos de domínio público: um criado por lei (legal commons) e outro pela sociedade (social commons).

Sobre o domínio público criado por lei, a Lei de Direitos Autorais (LDA) estabelece:

Art. 41. Os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil.

Parágrafo único. Aplica-se às obras póstumas o prazo de proteção a que alude o caput deste artigo.

Art. 42. Quando a obra literária, artística ou científica realizada em co-autoria for indivisível, o prazo previsto no artigo anterior será contado da morte do último dos co-autores sobreviventes.

Parágrafo único. Acrescer-se-ão aos dos sobreviventes os direitos do co-autor que falecer sem sucessores.

Art. 43. Será de setenta anos o prazo de proteção aos direitos patrimoniais sobre as obras anônimas ou pseudônimas, contado de 1º de janeiro do ano imediatamente posterior ao da primeira publicação.

Parágrafo único. Aplicar-se-á o disposto no art. 41 e seu parágrafo único, sempre que o autor se der a conhecer antes do termo do prazo previsto no caput deste artigo.

Art. 44. O prazo de proteção aos direitos patrimoniais sobre obras audiovisuais e fotográficas será de setenta anos, a contar de 1º de janeiro do ano subsequente ao de sua divulgação.

Art. 45. Além das obras em relação às quais decorreu o prazo de proteção aos direitos patrimoniais, pertencem ao domínio público:

I - as de autores falecidos que não tenham deixado sucessores;

II - as de autor desconhecido, ressalvada a proteção legal aos conhecimentos étnicos e tradicionais.

⁴ Nos Estados Unidos a regra geral para obras criadas após 1977 é de 70 anos após a morte do autor. Para obras criadas por empresas (works for hire), o prazo é de 120 anos após a criação ou 95 anos após a publicação, o que ocorrer primeiro.

As obras que entraram em domínio público podem ser utilizadas livremente por qualquer pessoa, inclusive para fins comerciais, sem que seja necessário solicitar autorização ou pagar direitos autorais. Isso significa que tais obras podem ser reproduzidas, adaptadas, distribuídas ou exploradas economicamente de qualquer forma, desde que realmente estejam em domínio público conforme a lei.

É importante destacar que uma obra ser de domínio público não significa que qualquer um possa utilizá-la de maneira irresponsável pois existem direitos morais que se perpetuam mesmo com a obra em domínio público. Por exemplo, o de ter seu nome indicado como sendo o do autor, na utilização de sua obra. A própria LDA determina que compete ao Estado a defesa da integridade e da autoria da obra caída em domínio público.

Conforme Paranaguá e Branco (2009) o segundo tipo de domínio público vem se formando nos últimos anos, graças ao surgimento da internet. O aumento dos prazos de proteção e uma fiscalização ostensiva por parte de grandes empresas titulares de direitos patrimoniais limitou o acesso da sociedade a obra de terceiros. Além disso, vários autores não tem como objetivo principal o lucro com a circulação de sua obra, e sim novos modelos de negócios ou simplesmente a divulgação de seu nome como artista. Para tanto, foi desenvolvido um sistema de licenças públicas por meio do qual os autores informam ao mundo em que circunstâncias terceiros podem ter acesso a suas obras, independentemente de autorização.

Nesse modelo alternativo, o domínio público surge pela decisão voluntária do autor através de licenças, não por determinação legal. Por isso, os usos permitidos ficam restritos ao que cada licença específica autoriza.

2.6 Outros direitos

O sistema anglo-saxão de proteção ao autor, também conhecido como copyright, foca principalmente nos direitos patrimoniais da obra, ou seja, na exploração econômica da criação intelectual. Por se tratar de um direito patrimonial, ele pode ser vendido, cedido ou licenciado como qualquer outro direito de propriedade. Quando o titular licencia outra pessoa para usar seu direito autoral por tempo ou finalidade limitados,

ele normalmente cobra aluguel por essa licença. No caso de licenças de direitos autorais musicais, esses "aluguéis", cobrados pelo titular ou exigidos por lei, são comumente chamados de royalties. (Wayte, 2023)

Dele se derivam outros direitos, de maneira resumida são eles:

- Direitos Mecânicos (Mechanical Rights)

Referem-se à autorização para reproduzir e distribuir cópias físicas ou digitais de uma composição musical. Nos EUA, são regulados por lei (17 U.S.C. § 115) e licenciados via Harry Fox Agency ou diretamente pelo editor.

- Direitos de Performance (Performance Rights)

Concedem controle sobre a execução pública da obra (ao vivo, rádio, TV, estabelecimentos comerciais). São administrados por sociedades de gestão coletiva: ASCAP, BMI, SESAC (para compositores/editoras). SoundExchange (para artistas e gravadoras em streamings não interativos).

- Direitos de Sincronização (Sync Rights)

Autorizam a sincronização de música com imagens em filmes, TV, jogos ou anúncios. Exigem licença negociada diretamente com o detentor dos direitos (não há gestão coletiva obrigatória).

- Pequenos Direitos (Small Performing Rights)

Aplicam-se a performances não dramáticas de obras musicais (execuções instrumentais ou vocais sem narrativa cênica). Cobertos pelas licenças de ASCAP/BMI.

- Grandes Direitos (Grand Rights)

Controlam performances dramáticas integradas a uma trama (musicais, óperas, balés). Exigem licença negociada caso a caso com o titular. Não são cobertos por sociedades coletivas.

No sistema de copyright dos EUA, obras ingressam em domínio público quando expiram seus prazos de proteção legal. A regra geral estabelece que obras publicadas após 1º de janeiro de 1978, protegem-se por 70 anos após a morte do autor, enquanto obras anônimas, pseudônimas ou encomendadas ("works made for hire") duram 95 anos da publicação ou 120 anos da criação (o que vencer primeiro).

Obras publicadas antes de 1929 estão automaticamente em domínio público nos EUA, embora extensões legislativas (como o Copyright Term Extension Act de 1998) tenham congelado novas entradas até 2019, caso emblemático do Mickey Mouse de 1928, que só em 2024 tornou-se parcialmente livre. O governo federal norte-americano não detém copyright em suas próprias obras (17 U.S.C. § 105), colocando documentos oficiais como leis e julgamentos imediatamente em domínio público. A verificação do status, porém, exige análise caso a caso devido a nuances como renovação de registros pré-1964 e restaurações de obras estrangeiras.

3 Economia Cultural

3.1 Introdução

A economia, como disciplina, utiliza princípios econômicos para analisar problemas e também recorre ao uso de dados estatísticos para tentar respondê-los. A economia cultural é o ramo da economia que aplica essa análise ao setor cultural, confrontando problemas teóricos sobre a produção e o consumo de bens e serviços culturais⁵ com pesquisas empíricas. Ela também se relaciona intimamente com outras disciplinas como a sociologia da cultura e a gestão cultural na investigação sobre o mundo das artes e da cultura além de estar também ligada com temas da economia da mídia, principalmente no setor de radiodifusão, audiovisual e indústria editorial.

O que hoje podemos chamar de economia cultural era chamado nos primeiros estudos de economia das artes, por conta disso alguns autores usam o termo 'economia das artes e cultura'.

“A origem da economia da cultura contemporânea é frequentemente atribuída à publicação do livro *Performing Arts: The Economic Dilemma* (1966), de Baumol e Bowen” (Townse, 2010, p. 10). Já existia algum interesse de economistas – como Lionel Robbins – sobre aspectos econômicos das artes e museus, mas ainda não se reconhecia um corpo coerente de estudos sobre o tema.

Baumol e Bowen apresentaram uma análise das finanças, custos e preços no teatro, orquestras, óperas e balés. Além de investigarem os salários e a empregabilidade dos artistas nos EUA, fizeram comparações com cenário no Reino Unido. A partir disso, desenvolveram a teoria hoje conhecida como "doença dos custos" (cost disease) nas artes. A combinação entre dados empíricos inéditos, já que na época, quase não se estudava a "economia das artes" e uma hipótese teórica que explicava o aumento progressivo dos custos na produção artística foi o que impulsionou novas pesquisas sobre o tema nos EUA e em outros países.

⁵ O termo "serviços" abrange uma ampla variedade de itens, desde serviços financeiros até itens do cotidiano, como cortes de cabelo e reparos de carros. No setor cultural, uma peça de teatro e uma visita a um museu são considerados serviços, enquanto um livro e um CD são bens. (Townse, 2010)

3.2 Prejuízo e Custo de Oportunidade

Para podermos nos aprofundar nos demais conceitos da economia cultural e mais tarde discutir os efeitos econômicos da pirataria se faz necessário entender a diferenciação entre Prejuízo e Custo de Oportunidade.

Conforme Swerts e Cardoso (2013) perdas estão sempre relacionadas com efeitos líquidos desfavoráveis. As perdas são eventos que diminuem o patrimônio líquido. Elas englobam o prejuízo, que é um resultado negativo, onde as despesas ou custos excedem as receitas ou ganhos em um determinado período. É o oposto do lucro e indica uma perda financeira.

Nem sempre nos textos econômicos a expressão Custo de Oportunidade aparece de forma explícita, por vezes os autores utilizam a expressão “Custos alternativos”.

“Foi Frederick Von Wieser quem deu origem à expressão custo de oportunidade para definir o valor de um fator de produção em qualquer uso que lhe fosse dado, sendo tal custo de oportunidade “a renda líquida gerada pelo fator (de produção) em seu melhor uso alternativo” (Pereira *et al.*, 1990).

O conceito de custos de oportunidade pressupõe uma alternativa viável para o consumidor ou para o empresário. Pressupõe também uma decisão efetiva sendo tomada e que acarreta no abandono de outras opções. Assim, um consumidor ao decidir gastar parte de sua renda em um bem qualquer, deixou de fazê-lo em uma série de outros bens/serviços, que foram abandonados, escolhendo assim a que lhe desse a maior satisfação.

3.3 Produção, custos e fornecimento de bens culturais

Segundo Townse (2010) o custo de oportunidade é o conceito mais poderoso na teoria econômica. Apesar da dificuldade em se precificar a arte, recursos são consumidos em sua produção – como o tempo das pessoas (mão de obra), dinheiro e equipamentos além da ocupação de espaços específicos para a realização cultural. Enquanto tempo e outros recursos são dedicados à produção de uma coisa, eles não estão disponíveis para produzir outra. Quando você gasta dinheiro do seu orçamento

em um item, não pode usá-lo para comprar outro. O custo de oportunidade significa que pessoas e organizações precisam fazer escolhas que trarão consequências positivas ou não na produção de um bem ou serviço cultural.

Para ela (Townse, 2010) não são apenas os consumidores e produtores individuais que precisam fazer escolhas. Os governos também tomam várias decisões: quanto tributar da renda e dos lucros da população, quanto investir em educação, artes, patrimônio cultural, saúde ou segurança e por isso as finanças públicas são amplamente utilizadas pela economia da cultura.

A teoria da escolha pública analisa o comportamento de gestores e políticos, como, por exemplo, quais fatores influenciam suas decisões sobre a distribuição de verbas para organizações artísticas. Os economistas adotam o conceito de bem-estar social como base para avaliar decisões econômicas que afetem a sociedade como um todo, considerando tanto benefícios e custos sociais globais quanto ganhos e perdas individuais. A economia do bem-estar serve para justificar a intervenção estatal no mecanismo de mercado, seja por meio de leis e regulamentações, subsídios financeiros ou a oferta direta de bens e serviços pelo Estado.

Segundo Townse (2010), o livro de Baumol e Bowen despertou enorme interesse entre administradores e formuladores de políticas culturais porque eles viram nele uma justificativa para sua própria experiência de custos crescentes, que não eram resultado de má gestão interna das organizações artísticas, mas sim de forças econômicas externas e inevitáveis. O que hoje chamamos de "doença dos custos" também foi denominado "Lei de Baumol", atribuindo à teoria uma qualidade científica de inevitabilidade. O aumento dos custos de produção artística significaria que os preços teriam de subir, reduzindo assim a demanda e levando a uma queda na receita com a venda de ingressos. Isso foi chamado de "lacuna de receita", que teria de ser compensada por subsídios estatais ou patrocínio privado se as artes quisessem se manter o mesmo patamar de quantidade e qualidade necessárias para a produção das artes performáticas; senão, haveria um "déficit artístico" devido à necessidade de economizar nos padrões de produção.

No entanto, Baumol e Bowen, não defenderam o subsídio governamental como uma necessidade, em vez disso usaram os argumentos da economia do bem-estar,

segundo a qual os benefícios das artes são usufruídos por toda a sociedade, não apenas pelos indivíduos que as frequentam como argumento econômico para o subsídio governamental. Ao fazer isso, Baumol e Bowen tentavam apelar para uma teoria econômica objetiva, e não para uma defesa subjetiva das artes. Conforme Townse (2010) muitos dos que abraçaram essa causa não fizeram essa distinção, especialmente aqueles que trabalhavam no setor artístico. E, de fato, o próprio Baumol e outros economistas da cultura ocasionalmente ultrapassaram a linha entre análise positiva e normativa.

3.4 Economia das artes performáticas

Segundo Townse (2010) existem algumas características econômicas em comum em todas as artes performáticas (tanto as sem fins lucrativos quanto as comerciais). Uma performance é oferecida em um momento específico e, quando termina, o serviço que prestou desaparece. Não há mais como vender ingressos para uma apresentação a partir do momento que ela começa, e o espetáculo deve acontecer mesmo com um alto número de assentos vazios, ainda que o custo da performance seja o mesmo, esteja o teatro lotado ou não.

As apresentações são realizadas uma por vez, e os mesmos recursos devem ser replicados em cada performance, independentemente do tamanho do público. Há custos fixos (irrecuperáveis) associados a cada produção, como a criação de cenários e figurinos, o tempo de preparação e ensaios, e esses custos podem ser distribuídos ao longo da temporada. Da mesma forma, uma orquestra tem custos fixos para adquirir partituras⁶ e ensaiá-las antes da execução. Os custos marginais⁷ de cada performance são determinados principalmente pela mão de obra envolvida (artistas e equipe técnica). Diferentes linguagens artísticas têm um equilíbrio distinto entre custos fixos e variáveis, mas todas compartilham a mesma característica: a execução ao vivo em um momento determinado no tempo.

⁶ Futuramente esse assunto será abordado mais amplamente, mas veja que adquirir ou alugar partituras é tão intrínseco a rotina de uma orquestra que a autora Ruth Townse decide citar esse processo em seu texto sobre economia cultural.

⁷ Em economia, o custo marginal é a alteração no custo total de produção que resulta da fabricação ou produção de uma unidade adicional de um determinado produto ou serviço.

Baumol e Bowen (1966) analisam as implicações econômicas dessas características das artes performáticas, argumentando que a alta proporção de custos trabalhistas numa performance típica e a tendência de alta nos salários inevitavelmente elevariam os custos de produção e, conseqüentemente, o preço dos espetáculos a uma taxa superior à inflação. Isso tornaria as artes performáticas progressivamente mais caras, colocando em risco o acesso do público.

“O público em eventos das artes performáticas varia conforme a linguagem artística, com ópera e balé clássico apresentando as menores taxas, teatro as mais altas, e concertos de música clássica ocupando uma posição intermediária” (Townse, 2010, p. 201).

Um público abaixo do esperado prejudica financeiramente as companhias de artes performáticas que obtêm receitas próprias através da venda de ingressos e outras vendas (programas, alimentação, etc.) que dependem do público para acontecerem, além de receitas externas provenientes de financiamento público e doações privadas que não se justificam sem uma “demanda”, ou percepção de demanda, advinda do sucesso de público.

Na Europa, o financiamento público é uma fonte importante de recursos, embora isso varie de país para país. Por exemplo, as organizações artísticas do Reino Unido tendem a receber menos financiamento público do que as da Europa continental. Nos Estados Unidos, a proporção de recursos provenientes de fontes públicas é relativamente baixa, enquanto as doações privadas e patrocínios empresariais são consideravelmente maiores do que na Europa. No Japão, as artes performáticas são basicamente sustentadas por receitas próprias, com subsídios públicos destinados apenas a algumas formas artísticas, como o teatro Noh e o Bunraku, com o objetivo de preservar esse patrimônio performático como importante propriedade cultural imaterial.

Existe, portanto, uma grande variedade nos modelos de financiamento das artes performáticas.

Conforme Townse (2010) os custos fixos de uma companhia de artes performáticas podem ser divididos entre aqueles associados à gestão e os relacionados ao lado

artístico do empreendimento. Os custos de gestão incluem os custos trabalhistas do pessoal responsável pela parte administrativa (planejamento, contratações, reservas, finanças etc.), incluindo o diretor artístico que também pode fazer parte da equipe de gestão além dos custos com escritório e outras despesas operacionais. A curto prazo, os custos de gestão são fixos, mas variam de acordo com o tamanho total do quadro artístico a longo prazo.

No aspecto artístico, as companhias operam com modelos diferentes: algumas organizações trabalham com um elenco fixo de artistas, como teatros de repertório, companhias de dança e ópera, orquestras etc. Enquanto outras formam companhias temporárias para uma produção específica ou uma temporada de apresentações. Os membros da companhia permanente são contratados por um período determinado, já as companhias temporárias têm contratos de curta duração, válidos apenas para aquela temporada de espetáculos.

O tempo de ensaio é um custo fixo, embora sua duração possa variar, pois os custos com mão de obra e aluguel do espaço devem ser arcados antes da realização da performance. Esses geralmente são custos irre recuperáveis (*sunk costs*), já que são específicos para produções particulares.

É possível diferenciar entre a remontagem de uma produção existente e a produção de uma nova obra. Cada nova obra performada requer ensaios e, para algumas linguagens artísticas, isso exige espaços de ensaio com infraestrutura especializada de longo prazo. Os períodos de ensaio variam conforme o que será apresentado - podendo chegar a seis semanas para produções teatrais. Remontagens também exigem tempo de ensaio, geralmente menor, embora a quantidade dependa da extensão das mudanças, como na troca de artistas principais. A qualidade também é uma questão nesse sentido, quanto mais nova a obra e mais inovadora a produção (um dos critérios de qualidade), maior o investimento em custos iniciais. Uma programação 'segura', com obras consagradas, pode demandar menos tempo de preparação e permitir remontagens relativamente mais baratas.

Além do tempo de ensaio, conforme Townse (2010), concertos sinfônicos e de câmara também exigem planejamento antecipado e pesquisa para a programação musical por parte do diretor artístico em conjunto com a equipe de gestão. As partituras (no caso

de orquestras) precisam ser adquiridas - geralmente são alugadas das editoras musicais (sendo, portanto, um custo variável) e os direitos autorais por execução pública de obras protegidas dependem do número de apresentações e do tamanho do público; pagamentos adicionais são necessários para gravações e transmissões. Companhias de ópera, balé e dança que se apresentam com música ao vivo também precisam pagar direitos autorais por obras protegidas. Todos esses custos precisam ser arcados antes mesmo da primeira apresentação de uma produção ou concerto específico.

3.4.1 Avaliação econômica da política cultural

Para os economistas o principal critério para avaliação econômica da política cultural é a eficiência social na maximização do bem-estar. E segundo Townse (2010) essa eficiência é um fenômeno complexo e frequentemente mal compreendido. A visão de que eficiência significa simplesmente cortar custos está incorreta.

A diferença entre custos/benefícios privados e sociais nem sempre podem ser medidas com precisão, especialmente quando um projeto ou política tem efeitos de longo prazo. Portanto, podem existir diferentes perspectivas sobre os resultados futuros.

Mesmo que uma política gere apenas benefícios privados, eficiência significaria alocar recursos suficientes para produzir tais benefícios. Por exemplo, se um país decide que deve ter uma ópera de nível internacional, os custos de produção devem ser avaliados em relação a esse objetivo e não com base em comparações com outras iniciativas ou na possibilidade de reduzir custos substituindo artistas internacionais por locais. Nesse contexto, a análise de custo-efetividade seria usada para avaliar se a política é eficiente no sentido de utilizar bem os recursos para o propósito definido.

Na economia, eficiência também significa que os preços refletem a disposição a pagar dos consumidores e que refletem o custo (ou custo de oportunidade) dos recursos utilizados na produção. No caso das artes e do patrimônio cultural, a disposição a pagar pode não se expressar totalmente por meio do preço de mercado, pois alguns bens e serviços geram benefícios externos e podem até ser bens públicos. Por isso,

economistas da cultura utilizam métodos como avaliação contingente⁸ para medir a disposição a pagar pela cultura.

Uma característica da política é que, embora a política seja formulada por uma organização, outras a executam, e podem surgir dificuldades em alinhar os objetivos de uma com os esforços da outra. Na teoria econômica, isso exige uma análise de principal-agente⁹, que é particularmente relevante para a política cultural. Muitos governos desejam evitar gerenciamento direto de artes e patrimônio cultural portanto concedem fundos a organizações privadas sem fins lucrativos para gerenciar serviços de artes performáticas, patrimônios e museus. Embora possam estabelecer condições para os subsídios os órgãos financiadores não podem controlar diretamente suas atividades e, portanto, não podem garantir que o agente cumpra os objetivos do principal. O governo central pode destinar os recursos que dedica à cultura a um órgão intermediário, como uma organização independente, um conselho de artes ou autoridade patrimonial, para administrar ou tomar decisões de financiamento, ou os recursos podem ser repassados aos governos locais para decisões sobre gastos em suas áreas administrativas. Em países federativos e naqueles onde o financiamento cultural está nas mãos de governos regionais e locais, a formulação de políticas pode ser difusa e, portanto, será necessária colaboração entre os níveis de administração. Nessas situações, o principal (o governo central) precisa oferecer os incentivos ou controles adequados ao agente para tentar garantir que seus objetivos sejam alcançados. A sanção final é cortar os recursos, mas isso poderia levar a acusações de interferência política e também desperdiçaria recursos escassos, tornando-se impopular entre os eleitores.

Problemas de informação são abundantes nas artes e no patrimônio cultural, devido tanto à necessidade de conhecimento especializado quanto à dificuldade de avaliar questões como qualidade. O problema da assimetria de informação está na raiz das questões de principal-agente e também pode levar à demanda induzida pelo

⁸ Método utilizado em economia para estimar o valor que as pessoas atribuem a bens ou serviços, especialmente aqueles que não são normalmente transacionados em mercados tradicionais.

⁹ A análise principal-agente, ou teoria da agência, examina as relações em que uma parte (o principal) delega tarefas a outra (o agente) com potenciais conflitos de interesse. Essa teoria ajuda a entender como os problemas surgem quando os interesses do principal e do agente não estão alinhados e como mitigar esses problemas.

fornecedor, quando o comprador ou órgão financiador possui informações apenas da organização que fornece o bem ou serviço. Mesmo que existisse um mercado com fornecedores concorrentes - o que permitiria comparações - os problemas de informação ainda podem dificultar a avaliação por parte dos órgãos financiadores.

3.5 Economia do Direito Autoral

Artistas e outros criadores de conteúdo recebem rendimentos de direitos autorais provenientes de royalties sobre vendas e taxas de licenciamento no mercado primário¹⁰, bem como de remunerações e outras fontes nos mercados secundários¹¹, geralmente por meio das sociedades de arrecadação.

Segundo Townse (2010) os defensores dos direitos autorais frequentemente destacam o valor desses direitos para os criadores e para a criatividade. A intenção da legislação de direitos autorais - especialmente dos direitos dos autores - é claramente beneficiar os criadores. Esse princípio é frequentemente invocado em argumentos que apoiam os tratados da OMPI sobre internet e em materiais divulgados por organizações de partes interessadas no setor cultural. O grande destaque dado às indústrias criativas enfatiza o papel dos direitos autorais e seu apoio a autores e artistas. Organizações de autores e artistas também adotam essa posição.

Contudo, quase não há evidência sistemática que comprove essa afirmação. Os dados disponíveis são consistentes com outras informações sobre rendimentos artísticos: enquanto os grandes astros se beneficiam consideravelmente de rendimentos por royalties e remunerações, o artista "comum" não obtém os mesmos benefícios.

A legislação de direitos autorais existe há quase 300 anos e conseguiu superar os desafios trazidos pelas sucessivas mudanças tecnológicas que hoje permitem a

¹⁰ O mercado primário é aquele no qual o produto que contém a obra protegida por direitos autorais é vendido diretamente ao consumidor final.

¹¹ Mercado secundário é aquele no qual o produto é utilizado para outros propósitos além da venda ao consumidor final.

reprodução de uma ampla variedade de obras em diversos meios. Seus efeitos na economia cultural são abrangentes e difíceis de mensurar por completo.

O direito autoral serve como incentivo à produção de obras e produtos criativos, mas economistas da cultura investigam e buscam responder se ele opera de forma equilibrada entre os criadores originais e as indústrias que deles dependem e quais sistemas alternativos de recompensa alcançariam os resultados desejados. Além de questionar qual o impacto dos direitos autorais nos consumidores e usuários de produtos culturais. Há muito tempo os economistas mantêm uma certa desconfiança em relação ao sistema de direitos autorais, mas muitas perguntas ainda continuam sem resposta.

O direito autoral é o que os economistas chamam de "segunda melhor opção" para o problema de como aumentar o bem-estar social superando falhas de mercado. No entanto, ele também é fonte de falhas de mercado por si só: eleva preços e cria barreiras à entrada, embora não constitua um monopólio forte. A digitalização e a internet reduziram barreiras à entrada, mas em alguns casos os preços até aumentaram, graças a adoção de modelos de negócios que utilizam discriminação de preços¹².

3.6 Economia da Indústria Musical

A música foi uma das primeiras indústrias culturais a receber proteção por meio da legislação de direitos autorais. Já no século XIX, os compositores foram protegidos pelos direitos de autor estabelecidos na Convenção de Berna. Nos primeiros anos do século XX, editoras musicais e compositores obtiveram os chamados direitos mecânicos sobre a reprodução mecânica de música - inicialmente por meio de rolos de pianola e, posteriormente, gravações fonográficas. Os direitos de sincronização

¹² Discriminação de preços é a prática de cobrar preços diferentes para o mesmo produto ou serviço, dependendo das características do cliente ou das condições da compra. Essa estratégia pode ser usada para maximizar o lucro da empresa, explorando diferentes disposições a pagar dos consumidores.

dos compositores também lhes permitem controlar o uso de suas músicas na TV, cinema e vídeos.

Com a popularização do rádio, a execução pública de música levou à criação de legislações que permitiram a compositores e editoras cobrar remuneração pelas transmissões radiofônicas — direito posteriormente estendido a produtores fonográficos e intérpretes. Qualquer outra execução pública de música também exige uma licença, emitida por uma sociedade de gestão coletiva.

Na indústria fonográfica, dois mercados operam lado a lado: o mercado primário, para vendas de gravações sonoras e partituras, e o mercado secundário, onde esses produtos chegam ao consumidor em conjunto com outro serviço, como transmissões radiofônicas ou música ambiente em boates e similares. Ambos os mercados são fontes importantes de receita para compositores e intérpretes, embora o mercado secundário seja menos relevante para os produtores fonográficos.

Em quase todos os países europeus (com exceção da Irlanda e do Reino Unido), os detentores de direitos musicais também recebem rendimentos de uma taxa sobre mídias de gravação virgens (fitas cassete, CDs, DVDs), uma remuneração pela perda de vendas causada pelas gravações caseiras. Esses fluxos de renda surgem do conjunto de direitos concedidos a compositores, intérpretes e produtores fonográficos pela legislação de direitos autorais.

Os royalties sobre vendas de música gravada são pagos aos artistas contratados pela gravadora, enquanto as taxas de licenciamento do mercado secundário são principalmente coletadas e distribuídas por sociedades de arrecadação.

3.7 A indústria Editorial Musical

Como citado no início desse trabalho a partitura tem papel fundamental no dia a dia de uma orquestra, a música de concerto tem uma forte tradição textual sendo a partitura seu documento fixador. Para Almeida (2011) a partitura pode ser considerado o principal elemento documental na música antes do registro sonoro, através dela se desenvolveram as práticas da música de concerto e se estabeleceu um imenso campo

de diálogo e articulação entre compositores, intérpretes e estudiosos de diferentes épocas musicais.

Sob a ótica composicional, a notação ofereceu a possibilidade de elaboração e registro de construções abstratas provavelmente impensáveis em situação de oralidade. Sob a ótica das práticas interpretativas, ofereceu prescrição e normatização, mas também significativas margens interpretativas. (Almeida, 2011)

Segundo Kinkeldey (1932) a possibilidade de se imprimir música levou mais de meio século depois da prensa de tipos móveis de Gutenberg, por volta de 1440, para se aperfeiçoar e se estabelecer como algo viável. Para Bertão (2016), foi em Veneza que a impressão em tipos móveis impulsionou a música impressa tornando a música polifônica mais acessível e melhor divulgada. Um dos principais responsáveis por essa transformação foi Ottaviano dei Petrucci, um dos primeiros impressores de música na Europa. Petrucci obteve em 1498 um privilégio exclusivo para imprimir música e vender obras para voz, órgão e alaúde em Veneza pelos 20 anos seguintes. Em 1501, ele publicou seu primeiro livro de música, uma coletânea de canções seculares polifônicas de vários compositores. Petrucci imprimiu seu livro utilizando a nova tecnologia de tipos móveis, com uma fonte musical que ele mesmo desenvolveu. Nos anos seguintes, Petrucci imprimiu várias edições revisadas deste primeiro livro de “canções populares”, um sinal de que a obra tinha se tornado um sucesso. (Wayte, 2023)

Para Wayte (2023) o conceito da música como uma mercadoria com valor de troca se origina na ideia de Petrucci de imprimir coletâneas musicais usando tipos móveis e vendê-las pela Europa. A música podia agora ser adquirida em forma tangível, criando um mercado para que compositores difundissem seus nomes e estilos pela Europa e além, à medida que o comércio, a exploração e a expansão colonial disseminavam a cultura europeia pelo globo.

A impressão musical não apenas difundiu a reputação dos compositores e seus estilos por toda a Europa, como também criou uma indústria baseada não só no fornecimento de trabalho musical, mas na produção de um produto musical tangível, portátil e reproduzível. Este produto, a partitura impressa, passou a existir em sua economia própria, na qual o dinheiro podia ser gerado por meio da fabricação e distribuição de

um bem independente da performance musical. “A música agora circulava em um mercado, progressivamente livre do controle da Igreja, da corte ou do Estado” (Wayte, 2023).

Um impressor especializado em partituras musicais não precisava necessariamente compor, tocar instrumentos ou cantar para participar dessa nova economia. A música passou a ser mediada por uma camada intermediária entre o intérprete e o ouvinte.

Essa camada de mediação econômica na indústria musical expandiu-se acentuadamente nos últimos 150 anos, a ponto de hoje representar a vasta maioria do dinheiro que circula na indústria musical moderna. Atualmente, apenas cerca de 12% da receita total gerada pelos consumidores de música chega às mãos dos músicos. Os outros 88% sustentam uma imensa rede de distribuidores, advogados, contadores, profissionais de marketing, editoras e outros empregos não musicais que se interpõem entre o consumidor e o músico. (Wayte, 2023)

Essa nova economia teve outro efeito profundo na música europeia: ela valorizou a música escrita ou notada em detrimento daquela transmitida oralmente. A vasta maioria de todas as obras musicais ao redor do mundo e ao longo da história humana foi transmitida oralmente (sem notação escrita) e muitos estilos musicais ainda dependem principalmente da transmissão oral, não da notação escrita.

Pode-se supor que a indústria musical impressa inicial foi sustentada principalmente pelo comércio do que hoje chamamos de música erudita, mas na verdade ocorreu o oposto. Segundo Wayte (2023) a impressão musical floresceu com a venda de livros de canções populares, não de obras sacras ou estilos mais "sérios". Este é um fato histórico importante, visto que contextualiza o desenvolvimento da indústria gráfica musical mundialmente. Como, por exemplo, acontece nos Estados Unidos no final do século XIX, cuja indústria gráfica musical também ganhou força por meio da venda de canções populares impressas no estilo conhecido como Tin Pan Alley.

Ao contrário da Europa os Estados Unidos não tinham uma tradição de subvenção às artes através da igreja ou nobreza, até cerca de 1900 o mercado musical girava em torno dos músicos amadores da classe média emergente. A indústria gráfica musical estadunidense focava em prover os meios necessários para aqueles que queriam aprender música para seu próprio entretenimento, além de também aproveitar que a classe média em ascensão começava a exigir sua própria cultura, uma não vinculada

ao gosto europeu, do qual desejava se afastar. Assim, a indústria editorial musical estadunidense encontrou seu ponto ideal de sucesso ao ajudar a classe média a encontrar uma cultura própria, que refletia uma identidade nacional e a emancipação das tradições europeias. (Wayte, 2023)

Foi nesse momento que surgiram as editoras que compunham o estilo Tin Pan Alley¹³, elas publicavam exclusivamente música popular, com canções escritas especificamente para cativar um enorme público de amadores que as tocariam em casa. Essa nova geração de editoras musicais dependia de um estilo musical inédito que tivesse apelo instantâneo para as massas e fosse simples o bastante para ser executado por pessoas com formação musical limitada.

Para Wayte (2003) um dos aspectos mais relevantes do modelo de negócios editorial da Tin Pan Alley é a importância do compositor em relação ao intérprete. Na era da Tin Pan Alley, os compositores eram tão famosos (quando não mais) quanto os cantores que interpretavam suas canções. As canções e seus criadores eram as verdadeiras estrelas; os intérpretes, seus instrumentos de veiculação. Somente nos anos 1920 quando as gravações e as transmissões radiofônicas se tornaram amplamente difundidas é que os intérpretes começaram a adquirir status de celebridade. A partir dessa mudança de foco da indústria musical é que foi se formando o modelo de negócio utilizado atualmente, um modelo focado no controle e gerenciamento dos direitos autorais.

No Brasil, por volta do século XIX, o mercado de música impressa começou a dar seus primeiros passos, com a fundação da Imprensa Régia.

De fato, as restrições impostas pela Coroa portuguesa não permitiram, como aconteceu na Europa, que o Brasil desenvolvesse meios para corresponder ao seu potencial mercado produtor e consumidor de obras musicais impressas até os primeiros dez anos do século XIX. Embora tímido, o

¹³ Uma possível origem do nome é que os pianistas contratados para tocar canções populares colocavam formas de estanho em seus pianos para coletar gorjetas — o que produzia um ruído quando jogavam moedas nas formas. Seja como for, o termo Tin Pan Alley consolidou-se e hoje é reconhecido não apenas como a sede da indústria editorial musical americana no final do século XIX, mas também como o estilo musical característico que se desenvolveu conjuntamente com essa indústria. (Wayte, 2023)

mercado já existia e permanecia dependente das editoras europeias, que exportavam suas 'novidades' para as Américas. (Leme, 2006, p. 8)

Segundo Lima (2005) aos poucos o mercado de música impressa foi crescendo no Brasil. A confecção das partituras era um processo lento e de alto custo e então o foco dos editores era a música ligeira¹⁴, chamada hoje de popular, especialmente as canções para voz e piano. E assim como no mercado estadunidense da mesma época essas partituras eram vendidas para execução caseira, mas no caso brasileiro o mercado editorial não foi muito rentável na música de concerto e por conta disso grande parte dessa produção permaneceu em manuscritos, fossem autógrafos¹⁵ ou de copistas, ou com raras exceções em edições estrangeiras.

Com o advento da gravação no início do séc. XX, o mesmo processo ocorrido no mercado estadunidense também começou a acontecer no Brasil. A partitura foi aos poucos tendo menos importância e as editoras começam a focar na administração dos direitos patrimoniais das obras incluídas em fonogramas, filmes cinematográficos e publicitários (Lima, 2015).

Segundo Wayte (2003) somente nos Estados Unidos, a indústria editorial musical vale atualmente cerca de US\$ 7 bilhões. Globalmente, esse número chega a aproximadamente US\$ 10 bilhões. Porém todo esse rendimento não vem da comercialização de partituras, embora esse seja o produto mais tangível e óbvio do setor, as vendas e aluguéis de partituras constituem apenas uma fração mínima do negócio, cerca de US\$ 230 milhões nos EUA ou meros 3% da receita total editorial. Os outros 97% da receita vem dos direitos autorais.

Assim, grande parte do trabalho das editoras musicais é atrair compositores de renome para publicar suas obras através delas. Quando uma música é publicada, significa que compositor e editora firmaram um acordo pelo qual os royalties de direitos autorais serão divididos (normalmente 50/50). Como o rendimento dos royalties

¹⁴ O termo “música ligeira” é utilizado em oposição à “música séria”, no sentido de “erudita”. Até o século XX não existia o conceito de música popular urbana como entendemos hoje. A música popular era sinônimo de folclórica. Eram chamadas de “música ligeira”, por exemplo, a música de dança, do teatro de variedades, as canções. (Lima, 2015)

¹⁵ Manuscritos autógrafos são aqueles produzidos pelos próprios compositores.

depende da popularidade da música as editoras buscam os compositores de maior sucesso para essas parcerias.

Como “a maioria dos compositores não quer perder tempo conferindo relatórios de royalties, nem cobrando gravadoras ou serviços de streaming por pagamentos incompletos ou atrasados” (Wayte, 2023) as editoras se tornam mais atrativas pois mantêm uma infraestrutura de contadores e advogados para garantir que todos os royalties gerados sejam corretamente contabilizados e repassados ao compositor.

4 A pirataria de partituras no meio orquestral

A orquestra, assim como outros grupos que trabalham com música de concerto, são instituições de arte performática e, portanto, estão suscetíveis a "doença dos custos" (cost disease) apresentada por Baumol e Bowen no livro *Performing Arts: The Economic Dilemma* (1966) e qualquer aumento nas despesas ligadas à sua produção artística resulta em uma lacuna de receita. Caso essa orquestra seja auto financiada, a redução da demanda (diminuição do público) pode ser fatal, levando ao fim de suas atividades. Porém, se existir algum tipo de subvenção, mas que não seja suficiente para preencher essa lacuna de receita, a gestão terá que lidar com um custo de oportunidade, ou seja, escolher qual área da produção receberá menos recursos resultando em um déficit artístico (diminuição da quantidade ou qualidade de produção).

Como vimos anteriormente a partitura em si não é mais o foco da indústria editorial musical, mas sim os direitos autorais. A história de uma tradicional editora de música erudita, a Boosey & Hawkes pode exemplificar o foco atual da indústria (Boosey & Hawkes) e (Terazono, 2005).

Fundação e Origens (Século XIX):

- Em 1792, John Boosey inaugura sua livraria em Londres, a loja Boosey & Sons, na Old Bond Street. O neto de John Boosey, Thomas, expande o lado musical do negócio com sucessos locais e partituras importadas de Rossini, Hummel, Donizetti e Verdi.
- Em 1850, O filho de Thomas Boosey, John, atende a demanda vitoriana por música de salão e fornece edições acessíveis de clássicos da época. Começam a fabricar instrumentos de sopro e metais.
- Em 1865, William Henry Hawkes, trompetista-chefe da Rainha Vitória, aposenta-se e une forças com o maestro francês Jules Rivière para criar uma nova companhia musical. Sua companhia na Soho Square é especializada em instrumentos militares, acessórios e partituras, com atuação em todo o Império Britânico.

- Em 1892, Boosey & Co abrem escritório em Nova York. O novo escritório atende ao mundo musical cada vez mais ativo nos Estados Unidos.

Fusão e Expansão Editorial (Décadas de 1930-1950):

- Em 1930, Boosey & Co e Hawkes & Son unem forças. Em vez de travar uma guerra de preços, Leslie Boosey e Ralph Hawkes concordam em fundir os dois negócios rivais, criando a Boosey & Hawkes. Estabelecem-se laços comerciais internacionais com editoras em Viena e Paris. Para responder à queda nas vendas de música devido aos "talkies"¹⁶, é fundada a biblioteca de música gravada Cavendish.
- Em 1945, A aquisição do catálogo de Serge Koussevitzky traz obras de Stravinsky, Rachmaninoff e Prokofieff para a Boosey & Hawkes.

Reestruturação e Mudança de Foco (Décadas de 1980-2001):

- O período pós-guerra traz um novo contrato com Stravinsky e parcerias editoriais com Prokofieff e Shostakovich. Nas décadas seguintes, um catálogo de música contemporânea é estabelecido com Peter Maxwell Davies e importantes compositores americanos como Leonard Bernstein, Elliott Carter, Steve Reich e John Adams.
- Nas décadas finais do século XX, a empresa enfrentou desafios financeiros e iniciou-se um processo de desmembramento da divisão de fabricação de instrumentos.
- Em 2001, estava sobrecarregada com dívidas e quase faliu após uma fraude contábil, mas se recuperou após uma aquisição de £ 75 milhões (US\$ 131 milhões) liderada pela HgCapital.

Era Contemporânea (2001 - Presente):

¹⁶ "Talkies" é um termo informal para filmes que incorporam diálogos sonoros sincronizados em vez de placas de texto legíveis. O termo foi amplamente utilizado no final da década de 1920 e início da década de 1930 para distinguir filmes sonoros de filmes mudos. A distinção era necessária porque, embora o primeiro longa-metragem amplamente lançado a incorporar uma trilha sonora tenha sido "The Jazz Singer" (1927), foi somente uma década depois que a produção generalizada de filmes mudos cessou. (Wonderful Cinema)

- Em 2003, com a venda de sua divisão de instrumentos, a Boosey & Hawkes se reformula como editora. Com o foco principal voltando para as atividades centrais de publicação musical e gestão de direitos autorais.
- Em 2008, é adquirida pelo fundo editorial musical holandês Imagem Music, que se expande ainda mais com a aquisição da Rodgers & Hammerstein Organization.
- Em 2017, com a aquisição do Imagem Music Group pela Concord, a Boosey & Hawkes é a primeira empresa de publicação de música clássica da Concord¹⁷.

Como visto acima, a Boosey & Hawkes hoje é apenas uma divisão interna de uma empresa especializada em gestão de direitos autorais. A editora foi refletindo as mudanças da indústria musical ao longo do tempo, abandonando sua divisão de instrumentos e focando na gestão de direitos até ser comprada por empresas maiores.

Outro exemplo de como a administração de direitos autorais pode ser a principal fonte de renda de uma empresa ou instituição é o caso da Academia Brasileira de Música (ABM). Fundada em 1945, a própria instituição relata como os rendimentos advindos dos direitos autorais herdados de Villa-Lobos subvencionaram as atividades da Academia e permitiram muitas de suas expansões.

Cerca de três meses antes de seu falecimento, Villa-Lobos redigiu seu testamento, através do qual legou à ABM 50% de seus direitos autorais, determinando que, do percentual, dois terços das rendas de suas obras musicais fossem repassados à Arminda Neves d'Almeida, sua companheira, para que, em colaboração com a ABM, zelasse pelo seu patrimônio artístico. Os outros 50% foram destinados à Lucília Villa-Lobos, sua viúva. Assim, a ABM passou a ter uma pequena fonte de renda para o incremento de suas atividades, à qual se somavam eventuais verbas destinadas pelo governo federal. Com a criação do Museu Villa-Lobos pelo Decreto nº 48.379, de 22 de janeiro de 1960, o país passou a contar com duas instituições dedicadas à preservação da memória e da obra do compositor.

(...)

Em 1985, com a morte de Arminda Neves D'Almeida, a ABM passou a receber integralmente os 50% dos direitos autorais de Villa-Lobos, o que representou um aumento em seus rendimentos e a possibilidade de investir

¹⁷ A Concord é líder mundial no desenvolvimento, gestão e aquisição de gravações sonoras, publicação musical, direitos de execução teatral e conteúdo narrativo, representando mais de um milhão de canções, obras compostas, peças teatrais, musicais e gravações ativas.

em novas ações em prol da música brasileira e de seu grande benemérito em particular.

(...)

Após a morte do último herdeiro de Lucília Villa-Lobos, a ABM passou a deter 100% dos direitos sobre a obra do compositor. Com a regularização de sua vida financeira e a administração profissional dos direitos autorais de Villa-Lobos, a ABM pôde alugar uma sede e contratar funcionários para organizar uma estrutura administrativa. A ABM instalou-se, então, em sala do Pen Clube do Brasil, na Praia do Flamengo. Com a estabilidade adquirida, a ABM passou a investir em diferentes projetos, como o Banco de Partituras, a Bibliografia Musical Brasileira, o Selo ABM Digital, as séries Brasileira e Trajetória, a edição de livros e da revista Brasileira, assim como a promoção de concursos de composição e monografias. (ABM - Academia Brasileira de Música)

É nítido que o interesse no controle do acesso a partitura está mais relacionado a gestão dos direitos autorais atrelados a utilização de uma obra do que a possível diminuição das vendas ou alugueis de partituras da mesma.

A questão é que, no caso da música de concerto, a execução musical de uma obra e a partitura da mesma são praticamente indissociáveis. Controlando o acesso as partituras, as editoras garantem o controle sobre os pagamentos relacionados aos direitos patrimoniais de uma obra, podendo assim praticar a discriminação de preços livremente.

4.1 Como ocorre?

A pirataria das partituras surge em meio desse tensionamento entre organizações artísticas e editoras como uma “alternativa fácil” para solucionar esse problema. À primeira vista resulta em um corte significativo nos custos de produção, mas a longo prazo acaba se revelando como mais uma face do déficit artístico já que pode impactar diretamente na qualidade da execução musical.

4.1.1 Digitalização e compartilhamento ilegal

Nas últimas décadas, a indústria musical passou por inúmeras inovações tecnológicas. A distribuição e o consumo de música evoluíram progressivamente de discos, fitas e CDs para downloads e streaming em dispositivos móveis. Essa transição digital foi

acompanhada pelo uso de práticas piratas de compartilhamento de arquivos via redes Peer to Peer (P2P)¹⁸.

Hoje em dia é possível escanear rapidamente uma partitura apenas usando um smartphone, através de um aplicativo de digitalização o arquivo já é exportado em formato PDF¹⁹, pronto para ser compartilhado. Ou seja, o esforço necessário para se fazer uma cópia não autorizada de uma obra é muito menor do que era antigamente e uma vez na internet essa cópia pode ser reproduzida infinitas vezes.

4.1.2 Uso de cópias não autorizadas em orquestras

Existem diversos sites que disponibilizam enormes acervos de partituras online de maneira gratuita ou não, porém cabe ao usuário investigar se o material ali compartilhado é protegido ou não por alguma lei de direito autoral ou copyright. Só o fato de estar na internet não coloca a obra automaticamente em domínio público.

Alguns sites inclusive nem podem ser considerados acervos piratas já que estão de acordo com as leis de seu país de origem, como é o caso do IMSLP.

Como os servidores do IMSLP estão fisicamente hospedados no Canadá, o projeto deve obedecer às leis de direitos autorais canadenses. Há também um servidor não afiliado juridicamente sediado nos EUA — acessível apenas por administradores — que disponibiliza arquivos em domínio público exclusivamente em território americano. Todas as partituras enviadas ao IMSLP pertencem ao domínio público OU tiveram sua hospedagem autorizada pelo detentor dos direitos. O status de direitos autorais de cada arquivo é explicitado, com indicação clara quando o download é ilegal na UE.

Arquivos protegidos nos EUA, mas em domínio público no Canadá e UE, são disponibilizados legalmente pelo servidor europeu desvinculado. Já aqueles em domínio público apenas no Canadá e em países com prazo de proteção de 'vida do autor + 50 anos' ficam acessíveis via servidor canadense não afiliado. (International Music Score Library Project (IMSLP), 2025)

¹⁸ P2P, ou peer-to-peer, é um modelo de rede onde computadores se conectam e interagem diretamente, sem a necessidade de um servidor central. Em vez de um cliente solicitando algo de um servidor, cada nó na rede P2P atua como cliente e servidor, compartilhando recursos como arquivos, informações e serviços entre si.

¹⁹ PDF significa "Portable Document Format", ou Formato de Documento Portátil em português. É um formato de arquivo desenvolvido pela Adobe para representar documentos de forma independente do software, hardware e sistema operacional usados para criá-los ou visualizá-los.

Outro exemplo é o instituto Musica Brasilis:

Musica Brasilis, instituto sem fins lucrativos criado por Rosana Lancelotte em 2009, tem como objetivo o resgate e difusão de repertórios de compositores brasileiros de todos os tempos e gêneros. Explore partituras clássicas e contemporâneas, desde choros e bossa nova até partituras eruditas e populares, todas cuidadosamente selecionadas e disponíveis para download gratuito. (Musica Brasilis, 2025)

Gestores de orquestras podem, por falta de compreensão do tema, acabar violando os direitos autorais sem ao menos saber que estão cometendo tal infração por isso se faz necessário destacar a importância de se debruçar sobre o assunto ou ter alguém capacitado dentro da equipe para lidar com essas questões. Deve-se sempre verificar para os prazos de proteção de uma obra e se há alguma divergência entre as leis de proteção do país de origem do material e as leis de proteção brasileiras.

4.2 Impactos

4.2.1 Para os compositores/arranjadores

O interesse principal de uma editora são os royalties gerados pelo uso de uma obra, caso esta acabe circulando, de maneira ilegal, pela internet pode causar a impressão de que a editora teve um prejuízo já que deixou de comercializar a partitura, garantindo assim sua porcentagem dos direitos patrimoniais.

Conforme foi mostrado anteriormente isso não é verdade já que prejuízo é um resultado negativo, onde as despesas ou custos excedem as receitas ou ganhos em um determinado período. Porém, essa percepção pode acabar levando as editoras a ficarem mais seletivas em quais autores investir para uma parceria tornando, assim, um mercado já focado em apenas autores de grande renome e popularidade em um mercado ainda mais fechado.

4.2.2 Para as orquestras

Os materiais piratas não passam por nenhum crivo de qualidade quando são compartilhados. Podem existir falhas que passaram despercebidas à primeira vista, mas que certamente serão sentidas quando esse material chegar na estante do

músico. Por exemplo, se estiverem faltando páginas ao longo do arquivo ou se por algum motivo algumas delas estiverem ilegíveis e esse material for colocado para ser executado sem nenhuma correção o ensaio com certeza será prejudicado.

Esse tipo de situação, dependendo do caso, pode aumentar muito os custos de uma produção. Além do custo do tempo de toda uma orquestra parada enquanto se tenta descobrir o que deu errado durante o ensaio, existe a possibilidade da falha no material inviabilizar a execução da obra. Nesse caso haverá todo um retrabalho de todos os setores relacionados ao espetáculo gerado pela substituição emergencial da obra em questão. Esses custos quando somados podem acabar sendo muito superiores aos custos de um material obtido de maneira lícita e seus respectivos direitos autorais.

Além de multas, processos judiciais e outras medidas cabíveis alguns órgãos públicos não são tolerantes a esse tipo de infração e podem retirar a subvenção no momento em que ela for apontada. Tal situação pode acarretar no fim das atividades de uma orquestra além de manchar a imagem dos gestores com possíveis novos patrocinadores.

4.3 Alternativas

4.3.1 Domínio Público Voluntário

Conforme Branco (2011) a LDA determina diversas hipóteses em que uma obra pode ingressar no domínio público, mas ela não prevê expressamente a possibilidade de uma obra entrar em domínio público por conta da vontade do autor. Nos termos da LDA, as obras intelectuais são protegidas independentemente da vontade do autor e mesmo contra a sua vontade. Um autor pode ter interesse em ver sua obra circular livremente, pode querer abrir mão do direito de autorizar individualmente a reprodução de sua obra, pode, em síntese, querer que ela possa ser acessada e distribuída na íntegra.

O autor pode tornar sua obra disponível na internet por acreditar em seu potencial econômico. Nesses casos, é comum o autor acreditar que a proteção conferida pela

LDA serve de obstáculo à circulação da obra e que esse entrave vai contra seus interesses comerciais. “Para um autor estreante, talvez faça mais sentido que sua obra se torne disponível de graça na internet, podendo qualquer pessoa fazer cópia dela, do que esperar por uma proteção que muitas vezes não se reverterá nem em um público maior desfrutando da obra nem em benefícios financeiros” (Branco, 2011, p. 233).

Se por algum motivo um autor deseja que sua obra seja copiada pelos usuários da internet, não basta apenas não coibir a reprodução. Quem copia obra na íntegra, ainda que o autor nada faça para impedir a cópia, viola direitos autorais. É necessário que o autor consinta expressamente com a reprodução de sua obra. Surgiram, assim, as licenças públicas gerais, sendo a licença Creative Commons uma das mais notórias.

4.3.2 Creative Commons

As licenças Creative Commons resolvem o problema da impossibilidade de cópia integral da obra sem prévia e expressa autorização do autor. A critério do autor, outros direitos também podem ser conferidos aos usuários, como o direito de modificar a obra original e, inclusive o direito de explorar a obra economicamente.

Em sua versão 3.0, de 2010, as licenças Creative Commons traduzidas para o português e adaptadas a nosso ordenamento jurídico contam com quatro elementos intercambiáveis que geram seis possíveis licenças. Os elementos são:

- Atribuição (obrigatório, em respeito ao direito moral de paternidade);
- Uso não comercial (a obra somente pode ser usada sem fins comerciais);
- Vedação à criação de obra derivada (a obra deve ser usada sem qualquer alteração);
- Compartilhamento pela mesma licença (é permitida obra derivada, desde que esta seja objeto de licenciamento idêntico ao da obra original).

O autor informa a sociedade, ao designar uma das licenças à sua obra, que tipo de uso pode fazer de seu trabalho: com ou sem fins comerciais, permitidas ou não alterações etc. Pela licença mais rigorosa deverá ser conferido o direito de se fazer

cópia integral da obra para uso privado. Já a licença mais ampla de todas, chamada de “Atribuição”, autoriza terceiros a fazerem qualquer uso da obra licenciada, desde que sua autoria seja mencionada corretamente. Apesar de não ser uma licença de domínio público, os efeitos produzidos por sua utilização dele se aproximam, tanto na esfera dos direitos morais quanto na dos direitos patrimoniais.

4.3.3 Compensação por Cópia Privada

Uma solução para a perda de renda devido a violação dos direitos é a chamada compensação por cópia privada. Segundo Townse (2010) é uma remuneração indireta que compensa usos não licenciáveis ou incontrolláveis por copiadorees privados, como downloads de música e filmes da internet.

O sistema surgiu na era analógica com dispositivos de gravação doméstica, taxando mídias virgens, como fitas cassete. Mais tarde foi estendido à cópia digital não autorizada mediante taxaço de hardware para download e reprodução. Hoje é amplamente adotado na União Europeia, exceto Irlanda e Reino Unido, cujas leis permitem cópia privada apenas de forma restrita.

A arrecadação é repassada a sociedades de gestão coletiva nacionais e distribuída aos membros como outras remunerações. Ainda é um instrumento imperfeito, todos os compradores pagam a taxa independentemente do uso para cópia e a distribuição aos titulares (artistas visuais, autores, editores, compositores, intérpretes, gravadoras) é feita sem relação direta com obras efetivamente copiadas. Mesmo assim, a taxa compensatória emerge como uma das alternativas práticas de incentivo econômico via direito autoral.

O Canadá, por exemplo, já pratica esse tipo de compensação:

“No Canadá, o Copyright Board considerou que baixar arquivos musicais pela internet não infringe a legislação canadense e, por isso, estabeleceu a criação de uma taxa sobre diversos produtos utilizados para a manipulação desses arquivos, destinada a remunerar os autores por essa atividade” (Lemos, 2005).

4.3.4 Políticas Públicas

Como visto anteriormente Townse (2010) argumenta que o subsidio das artes, seja ele público ou privado, é uma das formas de preencher a lacuna de receita. Além da subvenção financeira o poder público tem a capacidade de formular políticas públicas capazes de facilitar as organizações artísticas a se adequarem a práticas que não violem os direitos autorais.

Como muitas orquestras subvencionadas respondem diretamente a algum órgão público, poderiam receber treinamentos especializados na área de direitos autorais para haver mais clareza na gestão de quais são os deveres relacionados à LDA e também quais são as limitações e exceções dos direitos autorais. Poderia haver também mais leis regulando e impedindo práticas abusivas por parte das editoras além um cuidado maior na hora da distribuição de verbas, tendo parte já direcionada a arcar com custos relacionados aos direitos autorais.

5 Considerações Finais

No atual cenário se faz necessário ter mais profissionais e pesquisadores interessados em entender a fundo a temática do direito autoral com o foco em música. Principalmente no Brasil, onde o mercado editorial musical mal se estruturou e permanece em claro declínio.

Sem esse conhecimento torna-se muito difícil reivindicar melhorias junto ao Estado e mudanças na gestão de organizações que trabalham com a música de concerto se tornam muito improváveis.

A prática da música de concerto está historicamente ligada a notação musical, mas sem entender mais a fundo como funciona a indústria editorial musical essa ligação só serve como um grilhão que mantém as organizações artísticas reféns das editoras.

O mercado editorial brasileiro poderia estar fomentando a música nacional e criando empregos para uma nova geração de músicos, mas ao invés disso estamos vivendo uma era de subempregos e de desinteresse na resolução dos problemas da nossa profissão.

O foco das editoras ter se tornado a administração de direitos autorais tem ligação direta com a doutrinação do público para um consumo passivo. Muito mais lucrativo gerenciar direitos patrimoniais vindos de fonogramas, ou inserções cinematográficas dos compositores que já se consagraram do que investir na criação de um mercado que depende da criação e execução de uma nova música. Sem falar no completo contrassenso que seria para elas investir na formação de um público mais ativo e exigente, que teria uma relação prática com a música.

A pirataria vem com papel duplo nesse contexto, ora como muleta de uma classe profissional que não entende seus direitos e deveres, além de não se profissionalizar nas áreas correlatas ao seu ofício, ora como grito de rebeldia para acesso à cultura e informação que não deveriam ser controlados por empresas titulares de direitos autorais, protegidas por um sistema que teoricamente deveria proteger o autor mas na prática só auxilia grandes conglomerados cujo compromisso pouco tem a ver com a difusão cultural e educacional.

O avanço da tecnologia traz novas facetas para velhos problemas e com isso novas oportunidades de se tomar um novo rumo em direção a uma sociedade que valoriza e prospera com a arte e cultura.

A pirataria no acervo de repertório é um sintoma de um setor ainda carente de profissionais especializados, de investimento sérios que visem a construção de um mercado nacional forte, amplo e próspero além de políticas públicas que foquem na construção de uma arte que serve ao bem-estar social.

Referências

ABM - ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. **Sobre a ABM**. [2025]. Disponível em: <<https://abmusica.org.br/sobre-a-abm/#historia>>. Acesso em: 20 Julho 2025.

ALMEIDA, A. Z. **Por uma visão de música como performance**. Porto Alegre: Opus ,dezembro 2011. 63-76.

BABINSKI, D. **Noções Gerais de Direitos Autorais - Módulo 1 (Direito Autoral)**. Brasília: Repositório ENAP, 2015. Disponível em: <<http://repositorio.enap.gov.br/handle/1/2990>>. Acesso em: 01 Maio 2025.

BABINSKI, D. **Noções Gerais de direitos autorais - Módulo 1 (Obras Intelectuais)**. Brasília: Repositório ENAP, 2015. Disponível em: <<http://repositorio.enap.gov.br/handle/1/2990>>. Acesso em: 01 maio 2025.

BABINSKI, D. **Noções gerais de direitos autorais - Módulo 2 (Direitos do Autor)**. Brasília: Repositório ENAP, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.enap.gov.br/handle/1/2990>>. Acesso em: 01 Maio 2025.

BABINSKI, D. **Noções Gerais de Direitos Autorais - Módulo 2 (Utilização das Obras Protegidas)**. Brasília: Repositório ENAP, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.enap.gov.br/handle/1/2990>>. Acesso em: 01 Maio 2025.

BAUMOL, W. J.; BOWEN, W. G. **Performing arts - The Economic Dilemma**. New York: The Twentieth Century Fund, 1966.

BERTÃO, D. M. **A raridade na música: Possibilidades para sua atribuição em partituras musicais impressas**. Rio de Janeiro: Faculdade de Administração e Ciências Contábeis - UFRJ. 2016.

BITTAR, C. A. **Direito de autor**. 7ª. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2019.

BOOSEY & HAWKES. **Boosey & Hawkes - Company Timeline**. [2025]. Disponível em: <<https://www.boosey.com/aboutus/timeline>>. Acesso em: 10 Julho 2025.

BRANCO, S. **O Domínio Público no Direito Autoral Brasileiro**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2011.

BRASIL. Decreto-lei nº No 2.848, de 7 de dezembro de 1940. Código Penal. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848compilado.htm. Acesso em: 01 fev. 2025.

BRASIL. Lei n. 9.609 , de 19 de fevereiro de 1998. Dispõe sobre a proteção da propriedade intelectual de programa de computador, sua comercialização no País, e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9609.htm. Acesso em: 01 novembro 2024.

BRASIL. Lei n. 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm. Acesso em: 01 fevereiro 2025.

BRASIL. Decreto Nº 9.875. de 27 de junho de 2019. Dispõe sobre o Conselho Nacional de Combate à Pirataria e aos Delitos contra a Propriedade Intelectual. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2019-2022/2019/Decreto/D9875.htm#:~:text=DECRETO%20N%C2%BA%209.875%2C%20DE%20. Acesso em: 01 fevereiro 2025.

CHAVES, A. **Direito de autor: princípios fundamentais**. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

CONSELHO NACIONAL DO MINISTÉRIO PÚBLICO - CNMP. **Portal do Conselho Nacional do Ministério Público**, [2015]. Disponível em: <https://www.cnmp.mp.br/portal/glossario/8155-common-law>. Acesso em: 12 Julho 2025.

DARNTON, R. **The Book Trade in the Age of Enlightenment**. New York: Oxford University, 2021.

GAYER, A.; SHY, O. Copyright Enforcement in the Eigital Era. **CESifo Economic Studies**, Vol. 51, p. 477- 489, março, 2005.

INTERNATIONAL MUSIC SCORE LIBRARY PROJECT (IMSLP). **International Music Score Library Project (IMSLP)**, [2025]. Disponível em: <<https://imslp.org/wiki/IMSLP:FAQ>>. Acesso em: 03 julho 2025.

KINKELDEY, O. **Music and music printing in incunabula**. [S.l.]: Papers of the Bibliographical Society of America, 1932.

KOVACS, L. **Tecnoblog**, [2023]. Disponível em: <<https://tecnoblog.net/responde/o-que-e-pirataria-digital/>>. Acesso em: 30 maio 2025.

LEITE, E. L. A história do direito de autor no Ocidente e os tipos móveis de Gutenberg. **Revista do Direito Autoral**, São Paulo, V. 1, n. 2, fevereiro, 2005.

LEME, M. N. **E "saíram à luz" as novas coleções de polcas, modinhas, lundus, etc.: música popular e impressão no Rio de Janeiro (1829-1920)**. Niterói: Universidade Federal Fluminense - UFF. 2006.

LEMOS, R. **Direito, tecnologia e cultura**. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

LIMA, S. L. G. **As possibilidades e os desafios para a disponibilização de acervos de partituras na internet: Um estudo de caso do projeto SESC Partituras**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. p. 127. 2015.

MUSICA BRASILIS. **Sobre nós**, [2025]. Disponível em: <<https://musicabrasilis.org.br/pt-br/sobre/>>. Acesso em: 03 julho 2025.

PANZOLINI, C.; DEMARTINI, S. **Manual de Direitos Autorais**. Brasília: Tribunal de Contas da União, 2020.

PARANAGUÁ, P.; BRANCO, S. **Direitos autorais**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

PEREIRA, A. C. et al. Custo de Oportunidade: Conceitos e Contabilização. **Caderno de Estudos nº2**, São Paulo, p. 24, abril, 1990.

SWERTS, G. B. A.; CARDOSO, R. L. A Teoria das receitas e despesas. **Revista de Contabilidade do Mestrado em Ciências Contábeis da UERJ**, Rio de Janeiro, v. 5,

n. 2, p. 48 - 60. 2013. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/rcmccuerj/article/view/7279>>. Acesso em: 10 Maio 2025.

TERAZONO, E. Boosey & Hawkes seeks partner. **Finacial Times**, [2005]. Disponível em: <<https://www.ft.com/content/9c82c20c-f7b7-11d9-9f64-00000e2511c8>>. Acesso em: 11 Julho 2025.

TOWNSE, R. **A Textbook of Cultural Economics**. New York: Cambridge University Press, 2010.

TRIDENTE, A. **Direito Autoral: Paradoxos e contribuições para a revisão da tecnologia jurídica no século XXI**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009.

WAYTE, L. **Pay for Play: How the Music Industry Works, Where the Money Goes, and Why**. Oregon: University of Oregon Libraries, 2023.

WONDERFUL CINEMA. **Wonderful Cinema**. Disponível em: <<https://wonderfulcinema.com/talkie-definition/#:~:text=Talkies%20and%20talking%20pictures%20are,a%20dilution%20of%20the%20art.>>. Acesso em: 04 Agosto 2025.