



UnB

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

FACULDADE DE DIREITO

Curso de Graduação em Direito

GUILHERME DOMINGOS DOS REIS

**A AUSÊNCIA DE FICHA TÉCNICA NAS PLATAFORMAS DE *STREAMING* COMO
UMA VIOLAÇÃO AO DIREITO MORAL CONEXO AO CRÉDITO**

BRASÍLIA-DF

2023

GUILHERME DOMINGOS DOS REIS

**A AUSÊNCIA DE FICHA TÉCNICA NAS PLATAFORMAS DE *STREAMING* COMO
UMA VIOLAÇÃO AO DIREITO MORAL CONEXO AO CRÉDITO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Direito da Universidade de Brasília como
requisito parcial para a Obtenção do grau de
Bacharel em Direito.

Orientadora: Dra. Ana de Oliveira Frazão

BRASÍLIA-DF

2023

Ficha catalográfica elaborada automaticamente, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

RR375a Reis, Guilherme Domingos dos
A ausência de ficha técnica nas plataformas de streaming como uma violação ao direito moral conexo ao crédito / Guilherme Domingos dos Reis; orientadora Ana de Oliveira Frazão. -- Brasília, 2023.
57 p.

Monografia (Graduação - Direito) -- Universidade de Brasília, 2023.

1. Direitos Autorais . 2. Direitos Conexos . 3. Streaming. 4. Ficha Técnica. 5. Direitos Morais I. Frazão, Ana de Oliveira, orient. II. Título.

Guilherme Domingos dos Reis

**A AUSÊNCIA DE FICHA TÉCNICA NAS PLATAFORMAS DE *STREAMING*
COMO UMA VIOLAÇÃO AO DIREITO MORAL CONEXO AO CRÉDITO**

Monografia apresentada à Faculdade de Direito como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Direito.

Aprovada em 07 de fevereiro de 2023.

Banca Examinadora

Prof^a. Dra. Ana de Oliveira Frazão
(Orientadora – UnB)

Prof^a Dra. Amanda Athayde Linhares Martins Rivera
(UnB)

Professor Doutorando Ângelo Gamba Prata de Carvalho
(UnB)

BRASÍLIA

2023

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e a toda a minha família, em especial aos meus pais, Carla e Adacir, pelo apoio incondicional que sempre me deram, pelo amor infinito que sempre recebi e pela liberdade de poder fazer o que me fazia feliz. Amo muito vocês.

Agradeço também à minha namorada, Louyla, por estar comigo durante todo esse tempo, da minha entrada na UnB até a minha formatura, sempre com a calma, a paciência e o amor que lhe são característicos. Tenho muita sorte de tê-la ao meu lado.

Agradeço também à minha orientadora, professora doutora Ana Frazão, por ter aceitado me orientar nessa última empreitada da graduação e por sempre ter sido fonte de inspiração e de exemplo de uma pessoa comprometida e firme no estudo e na prática do Direito.

Agradeço também aos membros da minha banca examinadora, professora doutora Amanda Athayde e professor doutorando Ângelo Gamba, por terem aceitado o meu convite e por se disporem a avaliar este humilde trabalho. Muito obrigado.

Agradeço também a todos os meus professores, do ensino fundamental até a universidade. Cada um deixou seus ensinamentos comigo e a soma de todos eles me fez ser quem eu sou e com que eu chegasse até esse momento. Muito obrigado, mestres.

Agradeço também a todos os meus colegas e amigos por terem feito e fazerem parte da minha caminhada. No âmbito da UnB, agradeço especialmente à Panelinha, grupo com quem mais convivi e cujos laços de amizade e de ajuda recíproca se solidificaram de maneira mais intensa.

Por fim, mas não menos importante, agradeço à Música, aos artistas, aos músicos e a todos que fazem parte da cadeia musical. Juntamente com o Direito, vocês são o que me move, somando os momentos de alegria e dividindo os de tristeza. Este trabalho é uma forma, ainda que modesta, de enaltecê-los e de tentar dar voz a quem expressa o que milhões de vozes sentem, gritam, choram e riem.

RESUMO

Este trabalho busca analisar se há violação ao direito moral ao crédito/à nomeação dos titulares de direitos conexos na ausência de créditos nos fonogramas presentes nas plataformas de *streaming*. Por meio de uma análise qualitativa jurídico-dogmática, feita a partir de uma revisão bibliográfica sobre as plataformas de *streaming*, os direitos autorais e os direitos conexos, constata-se que a legislação brasileira prevê tal direito, ao contrário de regiões importantes do ponto de vista do mercado musical, como os Estados Unidos da América e a União Europeia. Conclui-se, pois, que a ausência da ficha técnica naquelas plataformas viola o direito moral conexo ao crédito, uma vez que este decorre da lei de direitos autorais brasileira, das obrigações contraídas no Brasil por tais empresas e da necessidade de manutenção da integridade jurídico-cultural dos fonogramas utilizados.

Palavras-chave: *Streaming*; Direitos Autorais; Direitos Conexos; Ficha Técnica; Direitos Morais.

ABSTRACT

This work aims to analyze whether there is a violation of the moral right of credit of the neighboring rights holders in the phonogram's credits absence in the streaming platforms. By a qualitative and dogmatic analysis made from a bibliographic review about streaming platforms, copyright and neighboring rights, it is clear that Brazilian legislation does guarantee that right, unlike other important regions for the music market, like the United States of America and the European Union. The conclusion is that the lack of the technical sheet in that platforms violates the neighboring moral right of credit as this right originates from the Brazilian copyright law, from the legal obligations that the streaming platforms have in the country and from the necessity of keeping the legal and cultural integrity of the used phonograms.

Keywords: Streaming; Copyright; Neighboring rights; Technical sheet; Moral rights.

LISTA DE ABREVIATURAS

CD- Compact Disc

DMCA- Digital Millenium Copyright Act (1998)

DPRA- Digital Performance Right in Sound Recordings Act (1995)

ECAD- Escritório Central de Arrecadação e Distribuição

EUA- Estados Unidos da América

LDA- Lei de Direitos Autorais (Lei 9.610/1998)

LINDB- Lei de Introdução às Normas do Direito Brasileiro (Decreto- Lei 4.657/1942)

MMA- Music Modernization Act (2018)

MP3- MPEG 1 Layer 3

TFEU- Treaty on the Functioning of the European Union

TRIPS- Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights

WIPO- World Intellectual Property Organization

WPPT- World Intellectual Property Organization Performances and Phonograms Treaty (1996)

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. STREAMING.....	12
2.1. Principais características do <i>streaming</i>	12
2.2. Breve resumo sobre a evolução dos formatos de áudio: o impacto do <i>streaming</i> na violação dos direitos autorais <i>lato sensu</i>	14
2.3. Questões principais envolvendo direitos autorais <i>lato sensu</i> : compatibilização com outros direitos e entre os sistemas autorais francês e anglo-saxão.....	18
3. DIREITOS AUTORAIS.....	21
3.1. Diferença entre direitos patrimoniais e direitos morais.....	21
3.2. Diferença entre direitos autorais <i>stricto sensu</i> e direitos conexos.....	24
3.3. Direitos morais como direitos da personalidade.....	27
3.4. Direito à nomeação/ao crédito: conceito e características.....	29
4. DIREITO MORAL À NOMINAÇÃO E DIREITOS CONEXOS: ANÁLISE SELECIONADA DO DIREITO INTERNACIONAL, NACIONAL E ESTRANGEIRO.....	32
4.1. Tratados internacionais: a Convenção de Roma (1961) e o <i>World Intellectual Property Organization Performances and Phonograms Treaty</i> (WPPT) (1996).....	32
4.2. Brasil: a Lei 9.610/1998.....	35
4.3. Estados Unidos: o <i>Copyright Act</i> (1976) e o <i>Music Modernization Act</i> (MMA) (2018).....	36
4.4. Europa: a Lei de Direitos Autorais em Trabalhos Artísticos e Literários da Suécia (1960) e a Diretiva 790 da União Europeia (2019).....	40
5. ELEMENTOS CARACTERIZADORES DA VIOLAÇÃO AO DIREITO MORAL CONEXO À NOMINAÇÃO PELAS PLATAFORMAS DE STREAMING À LUZ DA LEI BRASILEIRA.....	44

6. CONCLUSÃO.....	49
7. REFERÊNCIAS.....	51

1. INTRODUÇÃO

A música, sendo uma das formas de arte mais difundidas pelo ser humano, continua a conservar um importante papel na sociedade contemporânea. Sendo um veículo de expressão poderoso, a mesma pode despertar sentimentos e reflexões, bem como proporcionar momentos de alegria e de tristeza. Além disso, pela sua história, a cadeia de funções em torno da atividade musical é ampla, sendo, pois, importante para a projeção de muitos países, inclusive sob o viés econômico.

Para além dos cantores e dos artistas principais, existe uma gama de profissionais que colaboram para que a música possa ser apreciada e aproveitada pelos consumidores finais. Entre tais profissionais, podem-se incluir os compositores, os músicos e os produtores fonográficos, cujas funções, na maioria das vezes, não detém a exposição necessária para que haja o reconhecimento adequado dessas contribuições pelo público em geral.

E, dentre as dificuldades para que tais contribuições sejam valorizadas, está a ausência dos créditos em relação às pessoas que desempenham estas funções, especialmente em relação aos músicos e aos produtores fonográficos. Ainda que tal ausência existisse nos modos analógicos de consumo de música, o processo de digitalização intensificou e agravou essa falha.

Diante desse quadro, o presente trabalho busca analisar se a ausência de menção aos titulares de direitos conexos pelas plataformas de *streaming* configura uma violação ao direito moral ao crédito/à nomeação. Para isto, foi utilizado o método da análise qualitativa jurídico-dogmática, com a revisão bibliográfica de livros, artigos e trabalhos acadêmicos sobre plataformas de *streaming*, direitos autorais, direitos morais e direitos conexos, bem como a leitura e a análise de diplomas normativos importantes, como as leis brasileira, norte-americana e sueca de Direitos Autorais e a Diretiva 790/2019 da União Europeia.

Foram analisados também alguns instrumentos normativos internacionais importantes, tais como a Convenção de Roma de 1961 sobre Direitos Conexos e a Convenção sobre Performances e Fonogramas da Organização Mundial da Propriedade Intelectual de 1996 (*WPPT* em inglês).

Partindo do mais amplo para o mais específico, o primeiro ponto a ser analisado é a tecnologia de *streaming*. A partir da sua conceituação e de como se chegou a tal forma de transmissão de dados, é possível entender o quão disruptiva é tal tecnologia para a indústria da

música, assim como os desafios que a mesma gera dentro do campo dos direitos autorais em sentido amplo.

Em seguida, passa-se a uma análise do campo jurídico dos direitos autorais em si, uma vez que, tendo tal área jurídica uma terminologia específica, a mesma deve ser esclarecida a fim de que o problema posto neste trabalho seja abordado da melhor forma. Deste modo, a conceituação e a relação entre as duas esferas existentes dentro do direito autoral, bem como a diferenciação deste em seu sentido estrito quando comparado ao campo dos direitos conexos é realizada.

Na sequência, analisa-se a existência de previsão ou não do direito ao crédito/à nomeação em vários diplomas legais, tanto internacionais quanto domésticos, assim como o grau de extensão de tal direito e as consequências da previsão ou não do mesmo.

Por fim, analisa-se se a ausência das fichas técnicas nas plataformas de *streaming* configura uma violação ao direito moral conexo ao crédito/à nomeação sob a ótica da lei brasileira de direitos autorais, elencando os argumentos que sustentam tal posição, bem como apontando algumas formas de sanar eventual violação desse direito.

2. *STREAMING*

2.1. Principais características do *streaming*

Por se tratar de uma tecnologia recente, a exata compreensão do *streaming*, embora extremamente importante para a análise dos efeitos e das eventuais violações aos direitos autorais *lato sensu*, ainda não se encontra consolidada na sociedade, especialmente entre os agentes da indústria musical. Nesse sentido, cumpre pontuar suas características principais.

Quanto à conceituação, “o streaming é uma tecnologia que consiste na distribuição online de dados, por meio de pacotes.” (CARAVINA, 2020, p. 27). Cumpre ressaltar que os dados agrupados nestes pacotes sofrem um processo contínuo de transmissão e de consumo. Neste sentido, “Trata-se de uma distribuição feita por pacotes cujas informações são reproduzidas à medida que chegam ao usuário sem a necessidade de armazenamento nos computadores pessoais, não ocupando, portanto, espaço no Disco Rígido (HD).” (MOREL, 2017, pág. 11).

Uma vez que o acesso ao acervo disponibilizado pelas plataformas de *streaming* e a fruição do mesmo pelo usuário independem de qualquer suporte físico, resta evidenciada a primeira característica de tal tecnologia: **a intangibilidade**. Dessa forma, plataformas como *Spotify*, *Apple Music* e *Tidal*, bem como o catálogo nelas disponibilizado, não existem no mundo físico, mas apenas por intermédio da internet.

Tal constatação nos leva a outra característica da tecnologia do *streaming*: **a plena digitalização**. Conforme salientam Canedo e Zalla (2022, p. 16), “No entanto, o consumo do conteúdo de forma simultânea ao fluxo contínuo dos dados só é viável por conta dos avanços tecnológicos no manuseio dos dados transferidos de forma online, e por conta do aumento da velocidade de transmissão das redes.”. Assim, a tecnologia de *streaming* está fortemente ligada à expansão da digitalização das relações sociais, uma vez que:

Vive-se a quarta Revolução Industrial, sendo esta baseada na sociedade informacional e digital. Nela, mudanças significativas têm sido provocadas na forma de acessar, usar e comercializar a música, por isso, vem sendo objeto de interesse e discussão tanto por seus aspectos jurídicos quanto econômicos e tecnológicos.” (FREITAS; NEVES; RIBEIRO; 2017, p. 533).

Dessa forma, muitas das potencialidades e dos riscos do uso exacerbado da internet na contemporaneidade aplicam-se também ao *streaming*. Conforme será mencionado posteriormente, ao mesmo tempo em que tal tecnologia permite uma expansão na divulgação de criações artísticas, a atual prevalência da mesma faz com que os titulares de direitos autorais *lato sensu* vejam-se obrigados a aderir a tal mecanismo, o que, muitas vezes, facilita a violação

de direitos tanto na esfera patrimonial quanto na esfera moral daqueles (MOREL, 2017, p. 59; KLEINA, 2018).

Por fim, a tecnologia de *streaming* é marcada por uma **amplitude de setores nos quais esta encontra-se inserida**. Tomando como exemplo o *Spotify*, a própria natureza empresarial deste é de difícil definição, uma vez que compreendê-lo como apenas uma empresa de tecnologia esconde outros aspectos importantes, como o fato dele distribuir conteúdo aos seus usuários e disponibilizar parte dos dados destes para os anunciantes (FLEISCHER; SNICKARS; 2017, pp. 133-134). Cumpre ressaltar que, inicialmente, o objetivo do *Spotify* era ser uma plataforma tecnológica que possibilitasse a transmissão de arquivos de áudio entre usuários. (FLEISCHER; SNICKARS; 2017, p. 137).

Tal expansão da referida empresa sueca explicita o caráter amplo que a tecnologia do *streaming* adquiriu nos últimos anos. Conforme leciona Morel (2017, p. 13), “Através de uma política agressiva de marketing no Brasil, a *Spotify* entrou no mercado brasileiro oferecendo o serviço a preços menores do que seus concorrentes e um acervo maior de músicas.”. Tal grau de competitividade foi possível em decorrência dessa amplitude de setores com os quais as plataformas de *streaming* interagem, bem como pelo seu modelo de negócios híbrido. Sobre este último, cumpre destacar que:

Para a monetização dos conteúdos que oferecem, essas empresas adotaram duas principais estratégias: a venda de espaço publicitário, o qual subsidia as modalidades de acesso gratuito aos conteúdos (freemium), e as subscrições, modalidade paga cujas mensalidades custam entre US\$ 5 e US\$ 10 e na qual o usuário pode desfrutar do catálogo através de diferentes comodidades. (Kischinhevsky; Vicente; De Marchi, 2015, p. 307)

Em relação às espécies de *streaming* existentes, as principais são o *simulcasting*, o *streaming* sob demanda e o *webcasting* (CARAVINA, 2020, p. 27). A primeira pode ser entendida como sendo “(...) de transmissão contínua, assemelhando-se muito ao sistema *broadcasting*, isto é, ao sistema utilizado pela rádio e televisão, em que há já uma programação pré-fixada em andamento, acessível ao usuário via internet ou simplesmente a transmissão ao vivo de um evento, por exemplo.” (ADOLFO; PIRES, 2018, págs.1137-1138). Dessa forma, não há interação entre o usuário e a programação, sendo este um mero espectador (CARAVINA, 2020, p. 27).

Por sua vez, o *streaming* sob demanda pode ser sintetizado como “(...) quando há a possibilidade de o consumidor alterar a programação, no horário e dispositivo que preferir, com a viabilidade de ser acessado offline.” (CARAVINA, 2020, p. 27). Ressalte-se que, embora tal modalidade de *streaming* permita o armazenamento dos arquivos consumidos em um suporte

físico, tal funcionalidade não descaracteriza a essência de tal tecnologia nem lhe retira a característica da intangibilidade, uma vez que o armazenamento é uma funcionalidade adicional ofertada pelas plataformas. Tanto é assim que, conforme visto anteriormente, a versão mais básica e, portanto, mais essencial de tais serviços apenas possibilita o consumo por meio de uma conexão à internet (Kischinhevsky; Vicente; De Marchi, 2015, p. 307).

Por fim, a última espécie da tecnologia de *streaming* é o *webcasting*. Bastante similar ao *simulcasting*, tal espécie é caracterizada pelo “(...) propósito de transmitir e armazenar palestras, apresentações e seminários, usada em grande escala por grandes empresas como forma de passar informações a seus clientes.” (CARAVINA, 2020, p. 27). Tal espécie é bastante utilizada em plataformas como *Youtube*, *Zoom*, dentre outras (*Ibidem*, p. 27).

Uma vez expostos os principais aspectos da tecnologia *streaming*, é necessário compreender o porquê de tal tecnologia ter um impacto tão significativo nos direitos autorais em sentido amplo. Entretanto, tal compreensão só se viabiliza por meio de um resgate histórico das principais tecnologias de consumo de áudio existentes. Por essa razão, o próximo subtópico destina-se a realizar uma breve análise evolutiva de tais tecnologias, procurando evidenciar a conexão entre a tecnologia existente e o grau maior ou menor de garantia de cumprimento dos direitos autorais *lato sensu*.

2.2. Breve resumo sobre a evolução dos formatos de áudio: o impacto do *streaming* na violação dos direitos autorais *lato sensu*

O uso da tecnologia como ferramenta para a fruição de expressões culturais e de entretenimento, no campo musical, teve um *boom* a partir do final do século XIX. Com a invenção do fonógrafo por Thomas Edison em 1877, abriu-se a possibilidade de que a voz humana e, posteriormente, outros sons fossem registrados (ADOLFO; PIRES, 2018, p.1131). Conforme salientam Adolfo e Pires (2018, p. 1132):

(...) é possível dizer que o fonógrafo tem no âmbito da música, papel semelhante ao que teve a imprensa para as obras literárias, pois gerou um contexto que possibilitou a difusão da música em grande escala, tornando viável, por consequência, a exploração econômica das obras musicais e fazendo surgir o que se denomina ainda atualmente de indústria fonográfica.

Com a possibilidade de perenização das manifestações artísticas por meio das gravações, estas passam a constituir uma nova forma de utilização das obras musicais: o fonograma. Conforme conceitua a Organização das Nações Unidas (1961) na Convenção de Roma, “Artigo 3º Para os fins da presente Convenção, entende-se por: b) “fonograma”, toda a

fixação exclusivamente sonora dos sons de uma execução ou de outros sons, num suporte material;”.

Posteriormente, já no âmbito digital, a mesma organização reiterou tal conceituação no Tratado de Performances e Fonogramas da Organização Mundial da Propriedade Intelectual (*WPPT*) de 1996, ao conceituar o fonograma como toda fixação de som, de uma performance ou de outros sons diversa da fixação para fins audiovisuais (WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION, 1996).

Dessa maneira, ao nomear uma nova forma de utilização da música, resta explicitada a importância da invenção do fonógrafo para o posterior desenvolvimento das demais tecnologias de consumo de áudio. Após o fonógrafo, surgiu o gramofone, o qual, ao popularizar o consumo das gravações, gerou um importante debate dentro da nascente indústria fonográfica, uma vez que, em razão do advento desta tecnologia, houve uma alteração na Lei norte-americana de Direitos Autorais em 1906, a fim de que os compositores recebessem uma parcela pelas gravações comercializadas (INSTITUTE FOR INFORMATION LAW, 2014).

Assim, com o advento da música gravada, seu consumo adquiriu características como a tangibilidade, a perpetuidade e a facilidade de propagação (MOREL, 2017, págs. 34-36). Cumpre destacar que a consolidação de tais características veio com o formato do disco físico. Segundo Silva (2019, p. 23):

Com a consolidação deste formato que contemplava fotos, imagens e textos, as capas dos discos afirmaram-se como embalagens informativas, sendo genericamente chamado de álbum o conjunto composto pelo disco, ou discos, o selo afixado na parte central do disco, a capa, além de eventuais encartes.

Nesse sentido, o álbum físico foi, durante muito tempo, o suporte corriqueiro pelo qual a música era consumida, difundida e monetizada, visto que a consolidação do formato álbum como forma dominante de consumo de música até a década de 1990 elevou-o a um outro patamar, dada a conjunção de fatores existentes neste formato: as músicas em si, os encartes, a durabilidade do suporte e a estética do disco (MARCHI, 2005, p. 13).

Entretanto, o advento do *Compact Disc (CD)* facilitou algumas violações de direitos autorais *lato sensu*, especialmente na esfera moral. Conforme salienta Silva (2019, p. 33), com a transição do disco de vinil para o *CD*, o processo de desmaterialização da música foi iniciado, uma vez que o arquivo digital era independente do suporte físico, independência esta que foi potencializada com o surgimento do formato *MP3*. Assim, a tangibilidade que, até aquele

momento, caracterizava o consumo de música, começava a ser paulatinamente substituída pela intangibilidade presente no processo de digitalização (*Ibidem*, p. 33).

Neste contexto, o *MP3* simboliza o ápice dessa mudança no paradigma das formas de consumo de música, uma vez que tal tecnologia, ao permitir facilmente a propagação de músicas, aliada à possibilidade de escolha dos arquivos transmitidos, revolucionou a maneira de se consumir obras musicais (ADOLFO; PIRES, 2018, pág. 1135). Nesse cenário do início dos anos 2000, empresas como a *Napster* desafiavam o modelo de negócio padrão da indústria fonográfica com a pirataria, enquanto outras como a *Apple* tentavam propor uma alternativa com a venda legal de arquivos para *download*, ao mesmo tempo em que a migração do consumo de música do *CD* para os arquivos de *MP3* potencializou o vácuo informacional, visto que a capa, os encartes e a ficha técnica, os quais estavam presentes no *CD* apenas em escala reduzida, foram majoritariamente eliminados no compartilhamento de arquivos digitais (ADOLFO; PIRES, 2018, pp. 1135-1137; SILVA, 2019, p. 35).

Por fim, o advento do *streaming*, cujo conceito e características foram apresentados anteriormente (vide item 2.1), trouxe elementos positivos e negativos. Dentre os primeiros, pode-se citar um progressivo movimento de retorno ao consumo de música por meios legais, haja vista que, por meio do licenciamento com os titulares dos direitos autorais, em que há um adiantamento para estes, os serviços de *streaming* conseguem disponibilizar o acervo de músicas legalmente (MOREL, 2017, págs. 15-16). O próprio investimento em tais plataformas, a exemplo do *Spotify*, decorre em parte dessa possibilidade de legalização do consumo, uma vez que tal empresa “(...) já começou com um financiamento de 21 milhões de dólares de vários fundos e negociações com gravadoras de peso. Várias delas só toparam porque a própria indústria não estava bem das pernas por causa da pirataria, e um experimento pago poderia ser uma salvação.” (KLEINA, 2018).

Desse modo, a popularização dos serviços de *streaming* foi responsável pela retomada do crescimento da indústria musical, uma vez que as receitas advindas desse tipo de serviço superaram, paulatinamente, as receitas oriundas dos suportes físicos (ADOLFO; PIRES, 2018, pp. 1140-1441). Tal efeito legalizador do consumo de música faz com que, apesar de todos os problemas, tais serviços sejam uma opção legal ao consumo de música, a qual vem, aos poucos, diminuindo o acesso ilegal das mesmas (MOREL, 2017, p. 59). Ainda sobre o impacto do *streaming* na recuperação dos valores arrecadados pela indústria fonográfica, Barreto (2016, p. 15) expõe que “O streaming surge como solução para restaurar grande parte do valor perdido

ao convencer o ouvinte a pagar por música novamente, convertendo os ouvintes das plataformas menos monetizadas para o modelo de streaming pago, gerando mais valor por ouvinte.”

Entretanto, o aumento da importância do *streaming* na indústria fonográfica também trouxe pontos negativos para os titulares de direitos autorais *lato sensu*. Dentre eles, pode-se citar o alto grau de dependência destes em relação à tal tecnologia como ferramenta potencializadora de receita. Nesse sentido, com o barateamento da gravação e a facilidade de distribuição, as agregadoras digitais se transformaram em um novo agente da indústria musical, possibilitando a difusão da produção independente (LEGRAND, 2015 apud MOREL, 2017, págs. 44-45).

Entretanto, tal facilidade propiciada pelas plataformas de *streaming* faz com que os titulares de direitos autorais se submetam às regras impostas por tais agentes sem, necessariamente, participarem de parte significativa dos ganhos usufruídos pelos mesmos. Conforme expõem Fleischer e Snickars (2017, p. 135, tradução livre) sobre o *Spotify*, “Algumas figuras estimam que a empresa fature mais de dois bilhões de dólares por ano oriundos das taxas de subscrição e de anúncios, embora oitenta por cento desse faturamento é (muito provavelmente) para pagar as gravadoras e os artistas.”

Entretanto, ainda que parcela significativa da receita de tal empresa seja usada para o pagamento dos titulares de direitos autorais *lato sensu*, a divisão deste montante é alvo de críticas. Conforme expõe Morel (2017, p. 52), em relação à esfera patrimonial, a remuneração das plataformas de *streaming* pode ser assim sintetizada: a taxa de acesso à obra de determinado artista em um dado território é descontada da receita líquida (faturamento – impostos). Do valor resultante, 30% fica com as plataformas e 70% com os titulares de direitos autorais e conexos. E, como a distribuição é proporcional à quantidade de *plays*, quem toca mais recebe mais.

Assim, a receita líquida do titular de direitos autorais *lato sensu* corresponde ao resultado da receita bruta deste (valor repassado pelas plataformas multiplicado pela quantidade de *plays* do titular e dividido pelo total de *streams* na plataforma), descontados os impostos e a taxa devida à agregadora digital (MOREL, 2017, pp. 53-55).

Além disso, a proeminência de tal tecnologia no consumo de música atualmente faz com que os artistas tenham que estar presentes em tais plataformas para a possibilidade de divulgação do seu trabalho, ainda que as condições sejam desfavoráveis a estes. E, ainda que alguns não aceitem tais condições, tal recusa não é isenta de perdas que impedem a manutenção de tal retirada por muito tempo. A título de exemplo, artistas como Taylor Swift e Prince, ainda

que temporariamente, retiraram suas músicas do *Spotify* em protesto aos baixos pagamentos realizados pela plataforma (KLEINA, 2018).

O breve panorama histórico acerca dos principais formatos de áudio feito neste subtópico evidencia, pois, como a tecnologia dominante pode facilitar ou impedir a plena fruição dos titulares de direitos autorais *lato sensu*. Sob uma perspectiva otimista, Adolfo e Pires (2018, p. 1145) defendem que “(...) se a tecnologia agudizou os conflitos entre Direitos Autorais e direitos de acesso, vem ela agora, ao menos no âmbito das obras musicais, estabelecer caminhos para uma harmonia entre os interesses aparentemente conflitantes.”. Já sob uma perspectiva mais realista, Morel (2017, p. 70) constata que:

(...) a difusão dos serviços de *streaming* trouxe a importância da revisão das leis de direitos autorais brasileira para que se adaptem aos formatos digitais de consumo, promovendo, por um lado o acesso e usufruto dos bens culturais e, por outro, fomenta a criação e proteção dos interesses dos criadores.

A busca pelo equilíbrio entre a proteção aos titulares de direitos autorais *lato sensu* e o acesso aos bens culturais, bem como as potencialidades e limitações envolvendo o sistema de direito autoral adotado no Brasil são, pois, algumas das principais questões envolvendo o campo dos direitos autorais em sentido amplo, questões estas que serão abordadas no subtópico a seguir.

2.3. Questões principais envolvendo direitos autorais *lato sensu*: compatibilização com outros direitos e entre os sistemas autoralistas francês e anglo-saxão

A previsão constitucional e legal que o ordenamento jurídico brasileiro confere aos direitos autorais em sentido amplo é imbuída de uma tensão entre estes e os demais direitos presentes na ordem jurídica pátria. Conforme conceitua Barbosa (2003, p. 172), o Direito Autoral protege a exteriorização das ideias, e não estas em si, ou seja, o que é protegido é a forma como estas foram expressas pelo autor.

Acrescenta-se ainda que a proteção conferida aos direitos autorais não considera a utilização da obra protegida, uma vez que os direitos autorais são protegidos independentemente de sua aplicação industrial ou comercial e, sendo um tipo de propriedade, estão sujeitos à proteção conferida a essa categoria jurídica pela Constituição de 1988 (FREITAS; NEVES; RIBEIRO; 2017, p. 516).

Dessa maneira, a busca pelo equilíbrio entre os vários direitos confrontados faz-se necessária, posto que o Direito Autoral não pode ser visto de forma absoluta, devendo ser utilizado para o progresso cultural, econômico e tecnológico da sociedade (LEIRA, 2018, pág.

541). Neste mesmo sentido, Adolfo e Pires (2018, p. 1143) constataam que há um conflito entre direitos fundamentais, uma vez que tanto o Direito Autoral quanto os direitos à Educação, à Cultura e a à Informação estão presentes na Constituição Federal de 1988.

Tal processo de harmonização entre direitos tem sido desafiado pelas novas tecnologias, haja vista que a manutenção operada pela Constituição entre o direito de propriedade intelectual e a sua dimensão social como núcleo do acesso à cultura é posta em xeque com a progressiva superação da escassez artificial dos bens incorpóreos, operada pela tecnologia (FREITAS; NEVES; RIBEIRO; 2017, p. 518).

Freitas, Neves e Ribeiro (2017, p. 517) ainda apontam que “É a escassez que cria o pressuposto da precificação. Bens que sejam encontrados de forma ilimitada na natureza, por exemplo, não serão objeto de precificação.”. Assim, a manutenção harmônica dos direitos autorais *lato sensu*, já historicamente exposta a provações enquanto direito de propriedade, vem sendo novamente questionada pelo processo de ubiquidade tecnológica, em que a escassez artificial dos bens intelectuais é erodida de forma cada vez mais forte pela tecnologia (*Ibidem*, pp. 516-518).

Outra questão importante envolvendo os direitos autorais em sentido amplo é a necessidade de aplicação conjugada de institutos e de conceitos presentes na ordem jurídica brasileira, filiada ao sistema francês de direito de autor, e o sistema de *copyright* adotado pelas principais plataformas de *streaming*, cujas bases concentram-se em países de tradição anglo-saxã, especialmente nos Estados Unidos da América (EUA).

Assim, ainda que se possam apontar similaridades entre os sistemas inglês e francês de direito autorial, é importante realçar as diferenças entre eles, assim como compreender que o Brasil adotou o último, baseado na Convenção de Berna de 1886 (FALQUEIRO, 2022, p. 154). Pode-se sintetizar o sistema *droit d'auteur* como centrado na pessoa do autor, conferindo-lhe, para além dos direitos atinentes à esfera patrimonial, outros de caráter pessoal, sendo, por isso subjetivo (COSTA NETTO, 2019, p. 111). É baseado em tal compreensão que se afirma que, no Brasil, “O direito autorial apresenta natureza dualista, uma vez que, há os direitos morais e patrimoniais. Todo criador ou autor de qualquer obra tem proteção moral e patrimonial sobre sua criação ou obra.” (MOLITOR, 2018, pág. 1302).

Por sua vez, o sistema de *copyright* é focado mais na obra em si, bem como naqueles que detém os meios para difundi-la, sendo, pois, objetivo (COSTA NETTO, 2019, p. 111). Alguns autores chegam a defender que, ao imprimir uma lógica econômica, este sistema sequer

protegeria os direitos morais, ao contrário do sistema francês (NADIA, 2022, pp. 741-742). Exemplificando aqueles que criticam a importação irrefletida de tais institutos jurídicos para a realidade normativa brasileira, Falqueiro (2022, p. 159) expõe que “Dessa forma, a principal crítica ao instituto do *copyright* é sua primazia de proteção ao detentor da produção e não deve ser considerada como fonte para o Direito de Autor no Brasil.”.

Entretanto, conforme expõe Costa Netto (2019, p. 112), ocorreu uma progressiva aproximação entre os dois sistemas até o final da década de 1990, uma vez que, no âmbito internacional, países de tradição anglo-saxã como os EUA aderiram à Convenção de Berna. Dessa forma, preservados os elementos essenciais da ordem jurídica brasileira, a compreensão do sistema de *copyright*, mais do que uma faculdade, é uma necessidade frente ao amplo processo de globalização vivido até o presente momento, bem como à influência econômico-cultural que os países adotantes de tal sistema jurídico de direitos autorais *lato sensu* ainda exercem.

Diante do exposto, conclui-se que algumas das principais questões envolvendo direitos autorais *lato sensu* circunscrevem-se ao desafio de harmonização entre tal direito e os demais direitos garantidos pelo ordenamento jurídico pátrio, bem como a necessidade de conciliação entre o nosso regime jurídico autoralista e o de outros países que, embora diverso do adotado no Brasil, possui maior relevância do ponto de vista econômico e cultural.

Visto o panorama geral, o próximo tópico buscará detalhar melhor alguns elementos do sistema jurídico autoralista francês, ao qual o Brasil se filia, por meio da diferenciação entre os direitos patrimoniais e morais, entre direitos autorais *stricto sensu* e direitos conexos, da compreensão do direito moral enquanto direito da personalidade e do direito ao crédito como uma espécie de direito moral.

3. DIREITOS AUTORAIS

3.1. Diferença entre direitos patrimoniais e direitos morais

A diferenciação central entre os sistemas jurídicos continental e anglo-saxão, no que diz respeito ao direito autoral *lato sensu*, talvez resida na diferenciação de tal direito em duas dimensões, a qual ocorre no primeiro e não se encontra presente no último. Conforme expõe Ramos (2021, s.p.), a lei brasileira separa os direitos autorais em morais (inalienáveis, intrínsecos à pessoa) e patrimoniais (disponíveis, recaindo sobre a possibilidade de exploração econômica por parte de seu titular).

Dessa forma, evidencia-se a confluência do ordenamento jurídico brasileiro com o francês. Tal aspecto dual encontra-se presente desde o momento da concepção da obra, uma vez que “A vinculação entre Autor e Obra ocorre no momento da criação, sem formalidades. A partir dessa criação surgem duas categorias de direito: Pessoais (morais) e Econômicos (patrimoniais).” (LEIRA, 2018, pág. 531).

Especificamente sobre os direitos morais, diversos autores têm se manifestado sobre a sua exata definição. Dessa maneira, “O elemento moral é a expressão do espírito criador da pessoa, com reflexo da personalidade do homem na condição de autor de obra intelectual. Manifesta-se com a criação da obra.” (BITTAR, 2015, pág. 214 apud MOLITOR, 2018, pág. 1310). Por sua vez, ao caracterizar tal conjunto de direitos, Molitor (2018, p. 1311) assevera que “São características fundamentais: a pessoalidade, a perpetuidade, a inalienabilidade, a imprescritibilidade e a impenhorabilidade.”.

Já Lemos (2011, p. 35), ao se referir aos direitos morais como um aspecto dentro do dualismo dos direitos autorais *lato sensu*, afirma que “Um deles diz respeito aos direitos morais, que seriam uma emanção da personalidade do autor e que estão intimamente ligados à relação do autor com a elaboração, divulgação e titulação de sua própria obra.”. Por sua vez, enfatizando a natureza pessoal de tal aspecto, Oliveira Júnior (2021, p. 21) afirma que “Devido à natureza, o direito moral de autor é perpétuo, inabalável e imprescritível.”.

O aspecto pessoal dos direitos morais é, pois, o seu elemento distintivo. Neste sentido é que “(...) os direitos morais encontram a sua génese no entendimento segundo o qual a obra corresponde a uma verdadeira extensão da personalidade do autor que é igualmente digna de protecção, apesar do seu carácter não patrimonial (art.9º, nº3 CDADC)” (FONSECA, p. 19, 2022).

Este elemento pessoal, dada a sua importância, faz alguns autores defenderem a primazia do aspecto moral dos direitos autorais *lato sensu*. Neste sentido, Costa Netto (2019, p. 229) afirma que os direitos morais prevalecem sobre os patrimoniais, uma vez que aqueles são um aspecto da personalidade do autor, posto que a obra é vinculada a este. Tal primazia estaria fundada na relação umbilical entre o autor e a obra por ele criada, uma vez que “O autor, como tanto já se escreveu, vive na obra” (CASELLI, 1943, p. 326 apud COSTA NETTO, 2019, p. 230).

Ainda sob o enfoque do aspecto pessoal de tais direitos, estes também podem ser assim descritos:

Em síntese, pode-se conceituar direito moral como a pluralidade de prerrogativas extrapatrimoniais que visam salvaguardar tanto a personalidade do autor quanto a obra intelectual em si mesma, por ser esta uma projeção do espírito de quem a criou. Em outras (*sic*) [palavras], é uma série de direitos de ordem não-patrimonial que visam a proteger criador e criação. Esta constitui um reflexo da personalidade daquele e, conseqüentemente, uma emanção de sua própria dignidade como pessoa humana. (MORAES, 2008, p. 9 apud LIMA, 2019, p. 22).

Por fim, acerca da extensão de proteção de tais direitos a nível internacional, Barbosa (2003, p. 174) expõe que a Convenção de Berna protege tanto os direitos autorais patrimoniais quanto os morais e, em relação a estes últimos, se restringe aos de nomeação e de integridade da obra, mas sem prejuízo de extensão a outros pela lei nacional. Além disso, o renomado autor, ao expor a amplitude de situações jurídicas passíveis de serem afetadas pelo aspecto moral do direito autoral *lato sensu*, afirma que o impacto dos direitos morais de autor se estende para muitas situações, dentre elas a do regime patrimonial de casamento, da impenhorabilidade de bens e da autoria de obras coletivas, por exemplo (BARBOSA, 2003, p. 128).

Por sua vez, os chamados direitos patrimoniais possuem características e objetivo diversos. Conforme conceitua Costa Netto (2019, p. 239), os direitos patrimoniais dizem respeito à exploração econômica que o titular de direitos autorais pode conferir à obra por ele criada. Dessa maneira, tais direitos encontram-se na esfera da disponibilidade, uma vez que cabe exclusivamente ao titular estabelecer as condições, a conveniência e a oportunidade de utilização de determinada obra protegida (COSTA NETTO, 2019, p. 239).

Dessa maneira, os direitos patrimoniais constituem quase uma antípoda dos direitos morais, uma vez que são disponíveis (artigo 28, *caput*, da Lei 9.610/1998), temporários (artigos 41 a 44, *caput*, da mesma lei) e independentes entre si (artigo 31) (BRASIL, 1998). Assim, evidencia-se o caráter eminentemente econômico-financeiro de tais direitos.

Um aspecto importante de ser ressaltado é o de que mesmo os direitos patrimoniais, em decorrência da íntima relação existente entre o titular do objeto protegido e este, sofrem limitações quando comparados a outros tipos de propriedade. Segundo leciona Costa Netto (2019, p. 240), a aquisição do suporte físico sobre o qual encontra-se fixado um objeto protegido por direitos autorais *lato sensu* não dá ao seu adquirente a capacidade de exercer os direitos patrimoniais deste, os quais permanecem com o titular originário. Corroborando tal visão doutrinária, a Lei de Direitos Autorais brasileira vigente (LDA) estabelece que “Art. 37. A aquisição do original de uma obra, ou de exemplar, não confere ao adquirente qualquer dos direitos patrimoniais do autor, salvo convenção em contrário entre as partes e os casos previstos nesta Lei.” (BRASIL, 1998).

Já no que se refere à finalidade dos direitos patrimoniais, a mesma consubstancia-se na necessidade de garantir o sustento do titular de tais direitos, bem como o de possibilitar o retorno financeiro daqueles que assumiram o risco do investimento da criação e da divulgação do objeto intelectual protegido, e também de permitir a continuidade criativa de certa comunidade e fomentar o aparecimento de novas obras intelectuais e, conseqüentemente, o mercado criativo (ABRÃO, 2002 *apud* LIMA, 2019, p. 18; LIMA, 2019, p. 18).

Um ponto interessante é o aspecto dúbio que a tecnologia possui em relação aos direitos patrimoniais. Ao mesmo tempo em que os avanços tecnológicos podem dificultar o controle por parte do titular de utilizações não autorizadas de determinado objeto protegido (KLEINA, 2018), tais ferramentas também podem permitir um grau de ciência maior por parte do titular dos usos aos quais o objeto protegido está submetido.

Neste sentido, Freitas, Neves e Ribeiro (2017, pp. 521 e 525) sustentam que, em relação ao aspecto patrimonial dos direitos autorais, sistemas como o reconhecimento de gêneros musicais ou a identificação de músicas podem auxiliar os titulares a terem tais direitos assegurados. Logo, a título de exemplo, os referidos autores argumentam que “A tecnologia pode se caracterizar como elemento facilitador do controle sobre a reprodução de fonogramas, particularmente quando o cenário nacional propicia questionamentos quanto à eficácia da regulação estatal.” (FREITAS; NEVES; RIBEIRO; 2017, p. 513).

Outro exemplo de uso benéfico da tecnologia em relação aos direitos patrimoniais diz respeito aos *softwares* de transmissão de conteúdo *online*, uma vez que “Uma das maiores vantagens obtidas com o software de transmissão online é a possibilidade de distribuição de conteúdos protegidos por direitos autorais sem que se ofenda tais direitos, bem como a

vantagem da liberdade de acesso a conteúdo e a qualquer momento.” (REVOREDO, 2017 *apud* OLIVEIRA JÚNIOR, 2021, p. 32).

Portanto, o uso da tecnologia pode acarretar em consequências diversas dependendo do tipo de direito que se observa. Uma vez vistos os principais elementos diferenciadores dos direitos morais e dos direitos patrimoniais, outra diferenciação se faz necessária para o pleno entendimento dos titulares existentes no campo das criações musicais: a entre direitos autorais *stricto sensu* e direitos conexos.

3.2. Diferença entre direitos autorais *stricto sensu* e direitos conexos

A LDA estabelece que “Art. 11. **Autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica.**” (BRASIL, 1998, grifo nosso). Dessa maneira, os direitos autorais *stricto sensu* compreendem aqueles que recaem sobre o efetivo criador da obra. Nesse sentido, seja na esfera moral ou patrimonial, tais direitos buscam resguardar o agente que, por meio do uso de sua atividade criativa, dá vazão a uma obra protegida pela LDA, exteriorizando-a (BARBOSA, 2003, p. 172).

Cumprе ressaltar que o autor de obra intelectual figura dentre os titulares originários, uma vez que, conforme a mencionada lei, “Art. 5º Para os efeitos desta Lei, considera-se: XIV - titular originário - **o autor de obra intelectual**, o intérprete, o executante, o produtor fonográfico e as empresas de radiodifusão.” (BRASIL, 1998, grifo nosso). Portanto, os direitos autorais *stricto sensu* são caracterizados como as faculdades e prerrogativas que o criador da obra intelectual protegida tem de, fazendo uso da sua condição de titular originário, proteger, utilizar, autorizar ou se opor ao uso daquela por terceiros.

Por sua vez, a obra intelectual protegida conta também com a participação de outros agentes que, embora não participem da criação daquela diretamente, auxiliam para que ela possa ser completamente usufruída e explorada. Os direitos conferidos a tais agentes são, pois, os denominados direitos conexos.

Conforme ensina Falqueiro (2022, p. 165), “Os Direitos Conexos referem-se à proteção jurídica daqueles que possuem relação mediata com a obra (...)”. Extrai-se, pois, o entendimento de que os titulares de tais direitos, ao mesmo tempo em que se ligam à obra intelectual de maneira acessória, exercem direitos independentes dos direitos autorais *stricto sensu*, uma vez que a própria LDA lhes confere a posição de titulares originários de um direito autônomo que, embora acrescido aos do autor, possuem finalidades e abrangência diversas destes.

Cumpra salientar que é a própria LDA que atrai para si a regulação de tais direitos, uma vez que “Art. 1º Esta Lei regula os direitos autorais, **entendendo-se sob esta denominação os direitos de autor e os que lhes são conexos.**” (BRASIL, 1998, grifo nosso). Entretanto, tal concentração normativa não impede que existam tensões entre as duas espécies de direitos tuteladas, uma vez que “Assimilados aos autores, ‘no que couber’, os intérpretes e titulares de direitos conexos têm interesses distintos e até contraditórios aos autores.” (BARBOSA, 2003, p. 132).

Em relação a quem são os titulares de direitos conexos, Eboli (2003, p. 32) expõe que “Três são os titulares de direitos conexos: o artista, sobre sua interpretação ou execução; o produtor de fonogramas, sobre sua produção sonora; e o organismo de radiodifusão, sobre seu programa.”. Cumpra ressaltar que a expressão “artista” é entendida de forma ampla, tendo em vista que, a título de exemplo, o cantor é o intérprete, ao passo que os músicos são os executantes (LEMOS, 2011, p. 52).

Por advirem de uma relação indireta com a obra intelectual, os direitos conexos possuem uma outra fonte de legitimação. Neste sentido, Lemos (2011, p. 51) explica que “O esforço criativo aqui evidente não é o de criação da obra, mas sim de sua interpretação, execução ou difusão.”. No mesmo sentido, Fonseca (2022, p. 26) assevera que “Em princípio, os artistas intérpretes não gozarão de direitos autorais (mas sim de direitos conexos), por lhes faltar precisamente o critério da originalidade a que aludimos previamente. Ainda assim, os músicos merecem uma referência.”. Dessa forma, a contribuição dada pelo titular do direito conexo consubstancia-se no valor que a mesma agrega à obra intelectual protegida, seja estético ou operacional.

É importante ressaltar que os direitos conexos possuem alguns pontos em comum com os direitos autorais *stricto sensu*, tal como a limitação temporal do exercício da esfera patrimonial, cujo prazo é o mesmo (70 anos) para as duas categorias, diferenciando-se apenas o termo inicial da contagem (BRASIL, 1998).

Entretanto, especialmente no campo musical, a sua incidência é dotada de certas particularidades. Conforme ensina Caravina (2020, p. 23):

(...) os direitos conexos no âmbito musical, surgem apenas com a fixação sonora da obra intelectual. Dessa forma, só será devido o valor arrecadado com a reprodução do fonograma, inexistente o pagamento, por exemplo, no caso de shows, pois não há execução de fonograma, o artista canta ao vivo.

Assim, ainda que tais direitos possuam como origem a obra intelectual protegida, o que também ocorre com os direitos autorais *stricto sensu*, a diversidade de contribuições que os titulares daqueles realizam acarreta em uma percepção diferenciada, a qual legitima a autonomia garantida aos mesmos.

Em relação à gênese de tal categoria de direitos, cumpre destacar que esta é historicamente mais recente quando comparada a dos direitos autorais *stricto sensu*. No âmbito de leis estrangeiras, a Lei de Direitos Autorais e Conexos da Áustria, em 1936, foi a primeira a prever expressamente tal categoria de direitos (MATVEEV, 2017, p. 486).

Por sua vez, a consolidação de tal categoria jurídica na esfera internacional demandou mais tempo. Conforme expõe Gervais (2018, p. 4), a categoria dos direitos conexos surgiu no âmbito internacional nas décadas de 1950 e 1960, inicialmente de maneira limitada, mas sem a necessidade da comprovação de originalidade para a sua proteção.

Outro ponto interessante a ser destacado é a influência da tecnologia no próprio surgimento dos direitos conexos. Conforme salienta Staut Júnior (2021, p. 430):

O surgimento e o desenvolvimento dos direitos conexos aos direitos do autor estão, igualmente, ligados às mudanças e à evolução na tecnologia. Sem todo um aparato técnico que surgiu e se desenvolveu na sociedade industrial não seria possível sequer pensar na possibilidade de direitos dos produtores fonográficos e dos direitos das empresas de radiodifusão.

E, da mesma forma como ocorre com os direitos autorais *stricto sensu*, ao mesmo tempo em que traz potencialidades, a tecnologia também impõe desafios aos titulares de direitos conexos. Neste sentido, a disruptividade trazida pelas novas formas de consumo de fonogramas impede a fruição completa dos direitos conexos por parte de seus titulares. Conforme salienta Morel (2017, p. 65), “Autores, interpretes e músicos são os agentes menos beneficiados e com menor poder de barganha nesse mercado (...)”. Do mesmo modo, enfatizando a assimetria entre os titulares de tais direitos e os destinatários das músicas produzidas, Caravina (2020, p. 52) diz que “Atualmente temos consumidores satisfeitos e artistas descontentes.”

Neste contexto, os mecanismos de fiscalização e de concretização dos direitos conexos no *streaming* estão sendo gestados, ainda que de maneira mais lenta do que o esperado pelos respectivos titulares. O próprio Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) reconhece a disparidade do recolhimento desses direitos no *streaming* quando comparado aos demais usos de fonogramas, visto que “Músicos, intérpretes e produtores fonográficos não costumavam receber seus direitos conexos no campo digital, embora essa prática seja um fato consumado nos outros segmentos de execução pública de músicas.” (ECAD, 2022, p. 4).

Assim, uma vez feita a distinção entre direitos autorais *stricto sensu* e os direitos conexos, é possível retornar para a dimensão moral de tal gênero de direitos com outra percepção. Nesse sentido, o próximo tópico foca na caracterização dos direitos morais enquanto direitos da personalidade e como tal aspecto imprime um maior grau de proteção aqueles.

3.3. Direitos morais como direitos da personalidade

A dimensão moral dos direitos autorais *lato sensu*, embora muitas vezes negligenciada frente à esfera patrimonial dos mesmos, é dotada de especial importância para o indivíduo que participa da obra intelectual. A compreensão de tal centralidade passa pela caracterização dos direitos morais enquanto uma espécie dos direitos da personalidade.

Tal caracterização se dá pela íntima relação entre a criação intelectual e o titular do direito autoral *lato sensu*, em especial o autor. Nesse sentido é que o direito moral de autor estaria relacionado a uma paternidade intelectual que, pelo seu caráter essencial de ligar o autor à obra, se aproximaria das características dos direitos da personalidade (CUPIS, 2004, p. 336 *apud* SOARES, 2009, p. 106).

No mesmo sentido, Soares (2009, p.109) complementa que a compreensão dos direitos morais de autor enquanto direitos da personalidade faz parte da chamada integridade intelectual, a qual é um dos elementos componentes do complexo jurídico titularizado pelo detentor de direitos autorais.

Dessa forma, conclui-se que os direitos morais possuem atributos comuns com os demais direitos da personalidade e que aqueles, por integrarem o espectro de prerrogativas a disposição do titular de direitos, devem ser observados para que este possa exercê-lo de forma plena (SOARES, 2009). Ressalte-se que as espécies de direitos da personalidade são várias, uma vez que “A propósito, a tipicidade aberta ou exemplificativa é o ponto marcante dos direitos da personalidade.” (SOARES, 2009, p. 109).

Assim, a caracterização dos direitos morais decorre diretamente do grau de vínculo existente entre estes e o titular, uma vez que podem ser conceituados da seguinte forma:

São direitos pessoais que têm origem no reconhecimento de que **a obra é um prolongamento da personalidade de seu criador**. No dizer de alguns especialistas, o ato de criação faz nascer entre o autor e a obra criada um vínculo pessoal tão forte que não pode ser quebrado por nenhuma convenção.” (AFONSO, 2009, p. 35 *apud* MELO, 2022, p. 13, grifo nosso).

Em relação às características comuns, os direitos morais de autor são oponíveis *erga omnes*, inalienáveis, impenhoráveis e imprescritíveis (SOARES, 2009, p. 116). No mesmo sentido, Bittar Filho (1998, p. 232, grifo nosso) aduz que “Os direitos morais de autor são

inalienáveis e irrenunciáveis (*erga omnes*), **exatamente por serem direitos da personalidade;**”. Ressalte-se que este último autor explicita o vínculo entre a caracterização dos direitos morais e o seu reconhecimento enquanto espécie dos direitos da personalidade, ou seja, tais elementos só são aplicáveis aos direitos morais porque estes são reconhecidos enquanto direitos vinculados à pessoa participante da obra intelectual (*Ibidem*, p. 232). Por fim, tais características, por constituírem um direito pessoal, novamente explicitam a íntima relação existente entre este e o seu titular, uma vez que tal direito “Com efeito, seria o direito à ligação da obra feita à pessoa que a fez, **constituindo direito inseparável da pessoa (...)**” (PONTES DE MIRANDA, 1955, p. 139-155 *apud* SOARES, 2009, p. 107, grifo nosso).

Cada uma das características dos direitos morais citadas acima tem o intuito de preservar a esfera individual do titular destes direitos, bem como de permitir que a sua personalidade seja projetada na realidade de forma saudável e eficaz. A oponibilidade *erga omnes*, por exemplo, busca garantir que a coletividade como um todo respeite essa dimensão personalíssima do participante da obra intelectual, uma vez que o exercício de tais direitos não se dá apenas de forma bilateral, mas sim de forma ampla, com todos aqueles que tem contato e usufruem da obra intelectual sobre a qual incidem os direitos morais (SOARES, 2009, pp. 115-116).

Por sua vez, a inalienabilidade garante que o referido vínculo entre o participante da obra intelectual e esta não se rompa, nem mesmo por vontade daquele. Os direitos morais são, pois, um elemento nuclear da personalidade do titular ao qual o ordenamento jurídico procura proteger até mesmo do próprio (*Ibidem*, p. 116).

Já a impenhorabilidade é expressão de que tais direitos não podem ser objeto de constrição judicial, uma vez que o seu valor para o titular destes enquanto indivíduo é superior ao valor econômico oriundo de uma hipotética cessão ou transferência de titularidade daqueles a terceiros. Dessa forma, os direitos morais sempre integram a esfera jurídica do titular dos mesmos, uma vez que a lei os reconhece como protegidos do poder de coação que o Estado tem sobre tal espécie de propriedade (*Ibidem*, p. 116).

A imprescritibilidade, por sua vez, permite que o titular de tais direitos os exerça a qualquer tempo, visto que estes emanam diretamente da condição de sujeito daquele. Dessa forma, o exercício de tais direitos não preclui com a passagem do tempo, mas se perpetua, uma vez que a utilização dos mesmos também advém da personalidade do titular, a qual se dilata por toda a existência deste (*Ibidem*, 116).

Diante do exposto, pode-se concluir que os direitos morais podem ser caracterizados como exemplos de direitos da personalidade, seja por decorrerem diretamente da condição humana de seu titular, seja por ostentarem características típicas de tais direitos, as quais explicitam e concretizam a relação existente entre a obra intelectual e o participante desta. Conforme expõe Soares (2009, p. 111), a ordem jurídica brasileira adota o entendimento de que os diversos direitos da personalidade provem da base comum da dignidade da pessoa humana, a qual é o fundamento constitucional para o reconhecimento do sujeito de direitos. Assim, os direitos morais estão vinculados a uma criação do intelecto humano, a obra intelectual, e, portanto, decorrem deste reconhecimento do indivíduo enquanto sujeito de direitos.

Uma vez compreendida a caracterização dos direitos morais como direitos da personalidade, passa-se a análise de um direito moral específico, o qual é expressamente garantido pela Lei de Direitos Autorais vigente: o direito à nomeação ou direito ao crédito.

3.4. Direito à nomeação/ao crédito: conceito e características

Conforme visto anteriormente, a obra intelectual pode ser entendida como uma extensão da própria pessoa do autor (SOARES, 2009). Dessa forma, o ato de identificar uma obra com o criador desta é a exteriorização do vínculo existente entre ambos.

Conforme expõe Soares (2009, p. 113):

O direito à autoria, direito de nomeação, direito à menção do nome ou direito à menção da designação, nos termos do art. 24, II, da LDA, é o direito do criador de ter o seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra.

De maneira semelhante, Molitor (2018, p. 1302) ensina que o direito de crédito consiste na necessidade de constar o nome, o sinal ou o pseudônimo do autor na obra. Tal direito, portanto, é a maneira como o ordenamento jurídico brasileiro encontrou de materializar a publicização da relação existente entre a obra intelectual e o seu criador.

Enquanto direito moral, a violação do direito ao crédito ou direito à nomeação lesa a esfera individual de seu titular e, portanto, enseja reparação. Conforme salienta Soares (2009, p. 117, grifo nosso):

As violações aos direitos morais de autor são aquelas que dizem respeito à ofensa aos sentimentos subjetivos da pessoa do **autor em especial em face da identificação do autor (direito de nomeação)**, ensejando reparação ou compensação por perdas e danos inclusive de ordem extrapatrimonial **por causa do direito ao crédito (identidade) de autoria**.

O direito ao crédito, conforme dito anteriormente, é a espécie de direitos morais que melhor exemplifica a caracterização daqueles como direitos da personalidade, pois o seu

exercício é o que estabelece na realidade concreta a relação existente entre a obra intelectual e o participante desta (MOLITOR, 2018, p. 1302). Não sem razão que, usualmente, um dos primeiros atos em relação à uma obra intelectual é a identificação do autor ou autores da mesma.

Uma questão interessante é que, conforme exposto acima, o artigo 24, inciso II, da Lei 9.610/1998 permite que a identificação da obra intelectual seja feita utilizando-se o nome, o pseudônimo ou o sinal convencional do autor (BRASIL, 1998). Dessa forma, garante-se a liberdade quanto ao modo como o autor irá se apresentar enquanto tal, seja por razões pessoais ou estéticas. Concomitantemente, tal liberdade na forma de exteriorização da autoria se coaduna tanto com a liberdade artística quanto com a liberdade de expressão, uma vez que não há anonimato pleno, haja vista que a identificação da autoria por qualquer destes meios permite a responsabilização do autor por eventuais excessos cometidos, de acordo, respectivamente, com o artigo 5º, incisos IX e IV da Constituição Federal (BRASIL, 1988).

Embora o direito ao crédito seja mais identificado pelo seu exercício por parte do autor da obra intelectual, o mesmo também é garantido aos titulares de direitos conexos por força do artigo 89 da Lei 9.610/1998, o qual diz que “Art. 89. As normas relativas aos direitos de autor aplicam-se, no que couber, aos direitos dos artistas intérpretes ou executantes, dos produtores fonográficos e das empresas de radiodifusão.” (BRASIL, 1998). Tendo em vista que os titulares de direitos conexos possuem um vínculo com a obra intelectual da qual participaram, ainda que mediato, este deve ser explicitado por meio da nomeação de seus titulares.

Ressalte-se que não há incompatibilidade do exercício do direito ao crédito pelos autores e pelos titulares de direitos conexos simultaneamente. Uma vez que os vínculos possuem graus distintos e as contribuições são de naturezas diferentes, o reconhecimento da participação destes em nada interfere na atribuição daqueles. Neste sentido, Costa Netto (2019, pp. 308-309), ao discorrer sobre os titulares de direitos conexos, expõe que dentre estes estão os músicos acompanhantes, os quais, portanto, são também titulares do direito moral à nomeação.

Uma vez compreendidos o conceito e a extensão de aplicação do direito ao crédito ou à nomeação, faz-se necessário analisar a maneira como tal direito, juntamente com os demais direitos conexos, é tratado por outros diplomas legais, sejam eles convenções internacionais ou leis domésticas de outros países.

Tal análise, a ser iniciada no próximo capítulo, nos permitirá vislumbrar a diferença de tratamento de tal categoria jurídica em outros lugares, bem como enxergar o grau de efetividade

de tal feixe jurídico em comparação com o existente no Brasil, o que garante uma melhor compreensão desse conjunto de direitos em outros ordenamentos.

4. DIREITO MORAL À NOMINAÇÃO E DIREITOS CONEXOS: ANÁLISE SELECIONADA DO DIREITO INTERNACIONAL, NACIONAL E ESTRANGEIRO

4.1. Tratados internacionais: a Convenção de Roma (1961) e o *World Intellectual Property Organization Performances and Phonograms Treaty (WPPT)* (1996)

No âmbito internacional, a Convenção de Roma de 1961 é o diploma legal que orienta a compreensão da categoria dos direitos conexos. Convém ressaltar que a mesma foi firmada 75 anos após a Convenção de Berna, o que demonstra a demora da comunidade internacional em reconhecer os direitos dos demais participantes da obra intelectual quando comparado aos dos autores.

Ainda que firmada em um contexto majoritariamente analógico de produção e de consumo das obras intelectuais, a Convenção de Roma estabeleceu importantes balizas para a proteção dos titulares de direitos conexos, tanto do ponto de vista conceitual quanto do ponto de vista procedimental. Como exemplo do estabelecimento conceitual realizado pelo referido diploma legal, pode-se citar a definição de “artistas intérpretes e executantes”:

Artigo 3º Para os fins da presente Convenção, entende-se por: a) “artistas intérpretes ou executantes”, os atores, cantores, músicos, dançarinos e outras pessoas que representem, cantem, recitem, declamem, interpretem ou executem, por qualquer forma, obras literárias ou artísticas; (ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS, 1961).

Dessa forma, tal definição expressa um consenso entre os países signatários do referido diploma legal em assegurar os direitos conexos a certas categorias de participantes mediatos da obra intelectual, sem, contudo, fechar a possibilidade de alargar tal espectro de proteção jurídica, uma vez tratar-se de um conceito aberto e receptivo a novas categorias.

Como exemplo de disposição procedimental de proteção dos titulares de direitos conexos, a referida Convenção estabelece critérios de reciprocidade para que tais direitos sejam preservados no âmbito dos demais países signatários:

Artigo 4º Cada Estado contratante concederá o tratamento nacional aos artistas intérpretes ou executantes sempre que se verifique uma das seguintes condições: a) se a execução se realizar num outro Estado contratante; b) se a execução fôr fixada num fonograma protegido pelo artigo 5º da presente Convenção; c) se a execução, não fixada num fonograma, fôr radiodifundida através de uma emissão de radiodifusão protegida pelo artigo 6º da presente Convenção. (ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS, 1961).

Assim, ainda que o foco de tal disposição seja na esfera patrimonial dos direitos conexos, os critérios por ela adotados consideram o ato de execução e de fixação das

participações dos titulares, que, no âmbito dos direitos morais, inclusive do direito ao crédito, podem também ser utilizados para garantir a eficácia plena de tal prerrogativa nos diversos países que fazem parte da referida Convenção.

Por fim, o artigo 21 da Convenção explicita que o padrão estabelecido pela mesma é mínimo, não impedindo, portanto, extensões pelas legislações nacionais: “Artigo 21 A proteção concedida pela presente Convenção não poderá prejudicar qualquer outra proteção de que já beneficiem os artistas intérpretes ou executantes, os produtores de fonogramas e os organismos de radiodifusão.” (ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS, 1961).

Dessa forma, por meio do reconhecimento dos direitos conexos e do estabelecimento dos princípios básicos para o exercício destes, a presente Convenção assegura o direito ao crédito, ainda que não expressamente, sendo, pois, um instrumento jurídico importante para a busca de efetivação de tal direito na seara internacional.

Por sua vez, a Convenção sobre Performances e Fonogramas da Organização Mundial da Propriedade Intelectual de 1996 (*World Intellectual Property Organization Performances and Phonograms Treaty (WPPT)* em inglês) foi mais explícita na garantia do direito ao crédito. Estando inserida já em um ambiente digitalizado, a Convenção de 1996 complementou a Convenção de Roma, trazendo disposições aplicáveis aos desafios da internet. O artigo 1º do *WPPT* enuncia explicitamente o caráter complementar desta em relação à primeira, ao afirmar que nenhuma disposição contida no *WPPT* derroga ou é incompatível com o disposto na Convenção de Roma (WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION, 1996). Dessa forma, o *WPPT* possui caráter supletivo, ou seja, tem por objetivo atualizar as linhas gerais firmadas em 1961 ao ambiente digital, bem como detalhar aspectos presentes na Convenção firmada na capital italiana.

No que diz respeito especificamente ao direito ao crédito, o *WPPT* o elenca dentro do rol dos direitos morais pertencentes aos titulares de direitos conexos:

CAPÍTULO 2

DIREITOS DOS INTÉRPRETES

Artigo 5º

Direitos Morais dos Intérpretes

- (1) Independentemente dos direitos patrimoniais dos intérpretes, e até mesmo após a transferência destes, o intérprete deve, em relação às suas performances ao vivo ou às fixadas em fonogramas, ter **o direito de reivindicar a identificação dele como sendo o intérprete de tais performances**, exceto onde a omissão é exigida pela forma de uso da performance, e de impedir qualquer distorção, mutilação ou outra forma de modificação das suas performances que poderia ser prejudicial à sua reputação (WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION, 1996, tradução livre, grifo nosso).

Além disso, o artigo 19 do *WPPT* impede que haja o uso, a distribuição ou a reprodução de performances ou de fonogramas cujas informações sobre os mesmos tenham sido sabidamente alteradas sem o consentimento dos respectivos titulares (WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION, 1996). Assim, a utilização do bem intelectual em análise é condicionada à observância do direito moral ao crédito, uma vez que qualquer alteração nas informações daquele deve passar pelo crivo do respectivo titular, o que estabelece uma forma de conferir se a identificação do participante está sendo exercida corretamente.

Por fim, convém ressaltar que o *WPPT* reafirma a diferenciação existente entre os direitos autorais *stricto sensu* e os direitos conexos enquanto espécies do gênero direito autoral *lato sensu*, uma vez que expõe que:

CAPÍTULO 1

DISPOSIÇÕES GERAIS

Artigo 1º

Relação com outras Convenções

- (2) A proteção conferida por esta Convenção deve deixar intacta e, de nenhuma maneira, afetar a proteção de direito autoral de trabalhos literários e artísticos. Consequentemente, nenhuma previsão desta Convenção poderá ser interpretada de modo a prejudicar tal proteção. (WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION, 1996, tradução livre).

Dessa forma, ainda que o direito ao crédito seja comum às duas espécies, a previsão de tal diferenciação indica a necessidade de uma interpretação que considere as particularidades de cada categoria jurídica, bem como da natureza dos sujeitos que titularizam tal direito.

Conforme o exposto, observa-se que o tratamento dado pelo *WPPT* ao direito ao crédito foi mais explícito, o que permite que a efetivação de tal direito seja almejada pela comunidade internacional de maneira mais transparente e direcionada, especialmente no que se refere ao ambiente da internet. Ainda que a capacidade do Direito Internacional de resguardar e de

efetivar direitos seja limitada, a existência de Convenções prevendo o direito ao crédito externaliza o paulatino reconhecimento do mesmo enquanto parte integrante da esfera jurídica dos titulares de direitos conexos, o que auxilia na construção de um sistema de direitos autorais em sentido amplo mais igualitário e equilibrado ao redor do mundo.

Uma vez visto como o direito ao crédito é tratado internacionalmente, passa-se, a seguir, à análise do mesmo em algumas jurisdições de Estados-nação, abrangendo mercados relevantes para o consumo de música e/ou que tem relação com os principais serviços de *streaming* utilizados contemporaneamente. A primeira jurisdição, a ser analisada no tópico a seguir, é a brasileira.

4.2. Brasil: a Lei 9.610/1998

Conforme dito anteriormente no item 3.2, a LDA regula expressamente os direitos conexos (BRASIL, 1998). E, no que concerne ao direito ao crédito, a referida lei o elenca como um direito moral. Dessa forma, a lei brasileira prevê expressamente este direito aos titulares de direitos conexos, em consonância com as convenções internacionais das quais o Brasil é signatário, especialmente a Convenção de Roma e o *WPPT*.

Convém ressaltar que o fato de a lei brasileira reconhecer tal direito o reveste de garantias na hipótese de eventual violação. Dessa forma:

É sabido que, quando uma ofensa moral recai sobre um criador de obra literária, artística ou científica, se faz necessária uma análise mais detida da hipótese para se proceder à correta aplicação da doutrina do direito de autor e dos danos morais. (MOLITOR, 2018, pág. 1315).

Assim, o titular do direito ao crédito, caso o mesmo seja violado, pode pleitear reparação judicial, tendo em vista o caráter pessoal de tal direito (MOLITOR, 2018). Nesse sentido, o reconhecimento do direito moral de autor enquanto um direito da personalidade traduz-se no dever de indenização por dano moral no caso de violação daquele, o qual tem um caráter reparatório e dissuasivo (BITTAR FILHO, 1998, p. 233). Dessa forma, a abrangência conferida ao direito ao crédito pela lei brasileira dota o seu titular de ampla proteção, seja pela previsão legal expressa, seja pela aplicação do regime indenizatório aplicável a violações a direitos da personalidade.

Convém destacar que o grau de proteção conferido ao direito ao crédito pela lei brasileira decorre do sistema de proteção de direito autoral adotado pelo mesmo, uma vez que,

enquanto o sistema continental, ao qual o Brasil se filia, dá mais ênfase aos direitos morais, o sistema de *copyright* protege mais os direitos patrimoniais (MELO, 2022, p. 15). Assim, a centralidade com que os direitos morais são tratados pela lei autoralista brasileira são um exemplo da concepção pessoal e individualista do sistema francês, razão pela qual o direito ao crédito goza de proteção explícita no ordenamento jurídico nacional.

Uma vez analisado o tratamento jurídico que o Brasil confere ao direito ao crédito, o próximo tópico abordará a previsão e o tratamento de tal direito nos Estados Unidos, juntamente com outros direitos conexos.

4.3. Estados Unidos: o *Copyright Act* (1976) e o *Music Modernization Act (MMA)* (2018)

A proteção conferida aos direitos conexos nos Estados Unidos é proveniente do sistema autoral que os mesmos utilizam, qual seja, o regime do *copyright*. Conforme ensina Trevisan (2017, p. 10), “[O sistema de *copyright*] pauta-se no direito de reprodução de cópia, sob uma visão mais comercial do direito autoral, não se preocupando em proteger o autor, mas sim o direito dos proprietários econômicos que irão reproduzir a obra.”.

A visão mais comercial que tal regime jurídico possui acaba por impactar o nível de proteção dos direitos morais e dos direitos conexos. Nesse sentido, uma das razões para as legislações autorais dos países de tradição anglo-saxônica não preverem direitos morais de autor é a confusão que tal sistema faz entre o criador da obra intelectual e o titular de direitos em si, em que há uma proteção maior à exploração econômica da obra (NAPOLITANO, 2011, pp. 98-99). No mesmo sentido, Nadia (2022, p. 739) expõe que o sistema de *copyright* privilegia a obra e não o autor. Por isso, não reconhece o direito à paternidade ou de sequência, por exemplo.

Tal intersecção existente entre a obra intelectual e seu titular no sistema de *copyright* norte-americano faz com que os Estados Unidos tenham uma postura bem protecionista em relação aos instrumentos internacionais que versam sobre direitos autorais em sentido amplo. Ressalte-se que uma coexistência entre os sistemas francês e anglo-saxão foi tentada na Convenção de Washington, especialmente no que se refere aos direitos de paternidade e de integridade. Contudo, os Estados Unidos nunca aderiram a tal Convenção (TREVISAN, 2017, pp 22-23). Além disso, ainda que tenham aderido à convenção de Berna em 1989, eles continuam reticentes em proteger os direitos morais de autor, o que é corroborado pela ausência de incidência de tais direitos sob o Acordo *TRIPS* (WALTER, 2019, p. 319).

Tal resistência em reconhecer os direitos morais até mesmo para os autores implica em um nível de proteção reduzido para os mesmos. Dessa forma, os Estados Unidos reconhecem apenas alguns direitos morais, como o direito à integridade, mas em situações excepcionais e, ainda assim, passíveis de renúncia (FRAGOSO, 2009, p. 80 *apud* TREVISAN, 2017, p. 29).

Cumprindo indicar que a lei federal que regula os direitos autorais *lato sensu* no referido país é o *Copyright Act* de 1976. Tal lei foi responsável por nacionalizar a proteção dos direitos autorais nos Estados Unidos, uniformizando e ampliando tal proteção, por decorrência da necessidade de maior segurança jurídica para a atuação da indústria do entretenimento daquele Estado nacional.

Em relação aos direitos autorais em sentido amplo, há três níveis de proteção na legislação norte-americana: a proteção total, tanto da esfera patrimonial quanto moral, a qual incide sobre algumas obras de artes visuais (Título 17 do U.S Code, §§ 106 e 106-A); a proteção apenas da esfera patrimonial, devida às demais obras, incluindo as gravações de áudio, não afetadas pelo artigo 106; e a proteção patrimonial que exclui a execução pública e inclui a proteção em relação às transmissões feitas digitalmente em certas modalidades (Seção 114 (b) (GERVAIS, 2018, pp. 13-14).

Desta maneira, evidencia-se que o grau de proteção dos direitos morais na legislação autoralista norte-americana é bem restrito, abarcando apenas uma modalidade de obra protegida por direito autoral (as obras de artes visuais), o que dificulta a proteção desses direitos para expressões culturais como a música, por exemplo.

Tendo em vista o espectro reduzido de proteção dos direitos morais para os autores, tal âmbito de proteção jurídica torna-se ainda mais restrito no que se refere aos titulares de direitos conexos. Assim, **não há uma proteção legal explícita em relação aos direitos morais dos intérpretes lato sensu nos Estados Unidos, sendo que tal proteção não existe nem mesmo em relação aos autores (GERVAIS, 2018, p. 11, grifo nosso).**

O campo dos direitos conexos também é afetado pela resistência norte-americana em aderir às convenções internacionais sobre o tema. Conforme expõe Gervais (2018, p. 5, tradução livre): “Os Estados Unidos nunca aderiram à Convenção de Roma. E não foram os únicos. Tal Convenção historicamente não tem sido amigável aos países de *common law* em especial.”. Uma vez que a Convenção de Roma é o principal instrumento de proteção dos

direitos conexos em âmbito internacional, a não adesão dos Estados Unidos acaba por desamparar os titulares norte-americanos em relação aos dos demais países.

Entretanto, o grau reduzido de proteção dos direitos conexos em solo norte-americano não significa que tal proteção inexista. Conforme salienta Matveev (2017, p. 489), a proteção dos direitos conexos nos Estados Unidos, embora não seja oficialmente reconhecida como tal, ocorre em consequência de normas internacionais, como o acordo *TRIPS*. Assim, no caso dos intérpretes e dos músicos executantes e dos produtores fonográficos, a proteção é operada pela própria lei de direito autoral. Há, portanto, uma aplicação por analogia das disposições dirigidas aos autores das obras intelectuais aos titulares de direitos conexos, o que explica o âmbito reduzido de tal proteção a estes (MATVEEV, 2017, pp. 488-489).

A título de exemplo, pode-se citar a forma de proteção dos fonogramas sob a égide do *Copyright Act*, uma vez que há a proteção das gravações presentes em um álbum considerado em conjunto, mas não uma proteção sobre cada uma das gravações individualmente consideradas (GERVAIS, 2018, p. 20). Assim, o nível de proteção dos intérpretes e dos músicos que participaram de tais fonogramas só se concretiza se reivindicados em relação ao álbum em que estes se encontram, mas não em relação a uma gravação individual, o que, na era de ressurgimento dos *singles*, operada pelas plataformas de *streaming*, torna-se problemático.

É importante registrar que, ainda que a proteção dos direitos conexos nos EUA seja feita majoritariamente dentro da própria lei de direitos autorais, existem outros diplomas normativos que também tratam de aspectos daquela categoria jurídica, a exemplo do *Digital Millennium Copyright Act (DMCA)*, de 1998. No que concerne ao objeto deste trabalho, cumpre destacar que a Seção 405 do *DMCA* inclui as transmissões feitas pelas plataformas de *streaming* na modalidade *webcasting* como passíveis de obtenção de uma licença para o recolhimento do direito conexo de execução pública digital (U.S. A., 1998, p. 16).

Além disso, a Seção 402 do *DMCA* expande o direito conexo proveniente da execução pública de fonogramas em meio digital previsto na Lei do Direito de Execução Pública Digital em Gravações Sonoras de 1995 (*DPRA*, em inglês) para a feitura de gravações efêmeras pelas empresas de radiodifusão (U.S.A., 1998, p. 14). A título de explicação, gravações efêmeras são cópias de fonogramas feitas pelas empresas de radiodifusão por um prazo determinado que são utilizadas para possibilitar o desenvolvimento de programas de rádio (U.S.A., 1998, p. 14).

Dessa forma, observa-se que a proteção aos direitos conexos existe nos EUA, ainda que de forma reduzida e não uniforme, sendo isto uma decorrência da proteção majoritariamente indireta a tal categoria jurídica por meio da aplicação por analogia dos dispositivos presentes no *Copyright Act*.

Outra lei importante no tratamento jurídico norte-americano dos direitos autorais *lato sensu* é o *Music Modernization Act (MMA)* de 2018. Tal lei buscou garantir um sistema mais eficiente de coleta e distribuição dos direitos autorais nas plataformas de *streaming*. Em seu Título I, o *MMA* passa a aplicar um regime de licenças compulsórias automáticas que visa facilitar tanto o uso das músicas disponibilizadas nas plataformas quanto o correto pagamento aos titulares das mesmas (CARAVINA, 2020, pp. 41-42).

Por sua vez, o Título II estende a proteção legal às gravações anteriores a 1972, além de estabelecer que o valor a ser pago pela sua utilização é o mesmo das gravações pós-1972. Por fim, o Título III reconhece os produtores fonográficos, os DJs e os engenheiros de som como titulares de direitos, garantindo-lhes, assim, direito à remuneração. (*Ibidem*, p. 42).

Ainda que o *MMA* regule apenas os direitos patrimoniais dos titulares de direitos autorais em sentido amplo, a referida lei traz avanços importantes, uma vez que busca aumentar a incidência e a eficiência da remuneração devida pelas plataformas de *streaming*, bem como amplia o espectro de proteção legal de direitos conexos, tanto em relação à quantidade de fonogramas protegidos quanto em relação aos sujeitos titulares de tais direitos, posto que as funções abarcadas foram ampliadas.

Contudo, por não tratar dos direitos morais, tal ampliação dos titulares de direitos conexos operada pelo *MMA* não abrange nem mesmo o reduzido feixe de direitos morais previsto no *Copyright Act*, que não inclui o direito ao crédito, o que demonstra um alinhamento da referida lei com a tradição norte-americana de resistência ao reconhecimento desta espécie de direitos.

Pode-se concluir, pois, que o direito ao crédito não é garantido pela legislação norte-americana, nem aos autores nem aos titulares de direitos conexos, tendo em vista o sistema de proteção autoral adotado por tal país, bem como a tradicional resistência deste em aderir a normas internacionais que prevejam tal direito.

Passa-se, a seguir, à análise do direito ao crédito na Europa, especificamente na Suécia, uma vez que esta é a terra natal do *Spotify*, e na União Europeia, a qual engloba países que seguem a tradição romano-germânica e que, pelo seu histórico de integração, tiveram que buscar soluções de harmonização legal para garantir tal direito frente aos desafios impostos pela digitalização mais cedo se comparado a outras jurisdições.

4.4. Europa: a Lei de Direitos Autorais em Trabalhos Artísticos e Literários da Suécia (1960) e a Diretiva 790 da União Europeia (2019)

Ainda que o *Spotify* tenha se tornado uma empresa multinacional, é importante compreender em que contexto jurídico o mesmo foi criado. Sendo uma empresa sueca, o diploma normativo doméstico que regula os direitos autorais *lato sensu* nas atividades da sua sede até hoje é a Lei de Direitos Autorais em Trabalhos Artísticos e Literários de 1960 (SUÉCIA, 1960).

Em relação aos autores, a Lei Sueca possui disposições expressas sobre o direito ao crédito ou à nomeação. Conforme determina o seu artigo 3º, primeiro parágrafo: “Art. 3º. Quando um trabalho é reproduzido ou quando ele é disponibilizado ao público, o nome do autor deve constar na extensão e da maneira necessárias para o uso adequado daquele.”. (SUÉCIA, 1960, tradução livre). Constata-se, pois, que o referido diploma legal condiciona a utilização da obra intelectual à presença do nome do autor na mesma, o que é um meio de reconhecer a indissociabilidade deste com aquela, ao mesmo tempo em que é um mecanismo de garantir que tal vínculo seja respeitado e difundido com a utilização do material protegido.

Outra disposição expressa sobre o direito ao crédito em relação aos autores existente na Lei Sueca diz respeito à presunção de autoria. Conforme comando do artigo 7º, parágrafo primeiro da referida lei: “Art. 7º. Uma pessoa cujo nome, pseudônimo usualmente conhecido ou assinatura aparece de maneira usual nas cópias do trabalho ou quando este é disponibilizado ao público deve ser considerada como sendo a autora daquele, na ausência de prova em contrário.” (SUÉCIA, 1960, tradução livre).

O referido artigo prevê ainda em seu parágrafo segundo que cabe ao editor de uma obra protegida publicada sem a identificação do autor a representação deste perante o Ministério da Justiça sueco até que tal identificação seja realizada na próxima edição da obra. (SUÉCIA, 1960).

As disposições legais elencadas acima demonstram que a Lei Sueca, no que se refere aos autores, garante explicitamente o direito ao crédito, prevendo, inclusive, mecanismos de observância do mesmo, bem como disposições procedimentais de presunção de autoria e de representação administrativa no caso de violação de tal direito.

Já no que concerne aos titulares de direitos conexos, a referida lei não concede o direito ao crédito ou à nomeação a todos. O artigo 45, segundo parágrafo, da Lei Sueca prevê que os artistas intérpretes têm direito à nomeação e à reivindicação de participação (SUÉCIA, 1960). Por sua vez, o artigo 46 do mesmo diploma legal determina que os produtores fonográficos têm apenas o direito de reivindicação de participação (SUÉCIA, 1960).

Pode-se extrair de tais dispositivos legais que o direito ao crédito ou à nomeação é garantido apenas aos artistas, sendo que a lei é silente em relação aos músicos executantes e às empresas de radiodifusão, bem como exclui expressamente os produtores fonográficos. Dessa forma, a lei opera um favorecimento jurídico a uma classe de titulares de direitos conexos em detrimento das demais, o que, do ponto de vista da isonomia, não é recomendável, visto que todas as classes de titulares de direitos conexos contribuem para o bem intelectual difundido e, por isso, deveriam ser reconhecidas por meio da nomeação de suas contribuições.

Contudo, é importante salientar que a referida lei é anterior à Convenção de Roma de 1961, a qual foi ratificada pela Suécia em 13 de julho de 1962 e entrou em vigor em 18 de maio de 1964 (WIPO, 2022). Desta forma, ainda que a Lei Sueca garanta o direito ao crédito aos titulares de direitos conexos de forma não uniforme, a mesma se submete à referida Convenção, o que faz com que tal garantia deva ser interpretada com base nos conceitos e nos procedimentos dispostos no referido diploma internacional, conforme exposto no item 4.1. Dessa forma, pode-se concluir que a Lei Sueca garante o direito ao crédito a todos os titulares de direitos conexos, ainda que de forma indireta e mediante a conformidade da mesma com a Convenção de Roma de 1961.

Já no âmbito da União Europeia, o principal instrumento normativo que trata dos direitos conexos é a Diretiva 790/2019 (UNIÃO EUROPEIA, 2019). Já em seus considerandos, a Diretiva reconhece os desafios impostos pela realidade tecnológica ao expor que:

A rápida evolução tecnológica continua a mudar a forma como as obras e outro material protegido são criados, produzidos, distribuídos e explorados. Continuam a surgir novos modelos empresariais e novos intervenientes. Cumpre que a legislação aplicável esteja orientada para o futuro, para não limitar a evolução tecnológica. (...) (UNIÃO EUROPEIA, 2019, p. L 130/92).

Há também o reconhecimento da hipossuficiência dos titulares de tais direitos e da dificuldade daqueles em resguardá-los de forma plena e eficaz:

Os autores e artistas intérpretes ou executantes costumam estar numa posição contratual mais fraca quando concedem uma licença ou transferem os seus direitos, inclusivamente através das suas próprias empresas, para efeitos de exploração em troca de remuneração. Por conseguinte, a presente diretiva deverá prever a proteção dessas pessoas singulares para que as mesmas possam beneficiar plenamente dos direitos harmonizados por força do direito da União. Tal proteção não será necessária quando a contraparte contratual atua na qualidade de utilizador final e não explora a obra ou a prestação propriamente dita, o que poderá acontecer, nomeadamente, no caso de alguns contratos de trabalho. (UNIÃO EUROPEIA, 2019, p. L 130/109).

Assim, uma das principais preocupações da referida diretiva diz respeito à harmonização das regras de utilização das obras protegidas no ambiente digital entre os países membros. Conforme determina o artigo 1º, inciso 1 do referido diploma legal comum europeu:

(...)

1. A presente diretiva estabelece normas que visam uma **maior harmonização do direito da União aplicável aos direitos de autor e direitos conexos no mercado interno, tendo em conta, em especial, as utilizações digitais e transfronteiriças de conteúdos protegidos**. A presente diretiva estabelece igualmente regras em matéria de exceções e limitações aos direitos de autor e direitos conexos, de facilitação de licenças, bem como regras destinadas a assegurar o bom funcionamento do mercado de exploração de obras e outro material protegido. (UNIÃO EUROPEIA, 2019, p. L 130/112, grifo nosso).

Cumprе ressaltar que a compreensão dos direitos conexos no referido bloco jurídico-econômico segue a linha de que aqueles gravitam em torno da obra intelectual, adicionando-lhe atributos ligados ao meio de expressão da mesma (AKILI, 2022). Nesse sentido é que se pode afirmar que a diferença de proteção entre os direitos autorais e os direitos conexos na União Europeia é a de que, enquanto os primeiros recaem sobre o conteúdo da obra intelectual protegida, os últimos recaem sobre os sinais que transmitem tal conteúdo (SKALEJ, 2022, p. 70 *apud* AKILI, 2022, p. 12).

Contudo, a referida Diretiva aborda a questão do uso das obras protegidas e das exceções legais a tal proteção apenas sob o ponto de vista patrimonial. Dessa maneira, os direitos morais, inclusive o direito ao crédito, não são abordados, nem para os autores nem para os titulares de direitos conexos, o que faz com que tais direitos não tenham um respaldo do Direito Comum Europeu no caso da utilização de tais bens intelectuais entre os países membros, inclusive no meio digital. Assim, a não previsão de tais direitos pela Diretiva deixa a cargo das legislações nacionais o reconhecimento ou não daqueles, o que dificulta a harmonização legal e a proteção da parte hipossuficiente da indústria criativa, contrariando, pois, os principais objetivos do referido diploma legal.

Ressalte-se que a falta de previsão dos direitos morais, de autor e conexos, pela União Europeia provem dos mais altos diplomas legais do Direito Comum. Neste sentido é que os dispositivos presentes no Tratado de Funcionamento da União Europeia (*TFEU*, em inglês), além de serem genéricos e se contentarem com a aproximação das leis dos Estados-membros nessa matéria, apenas se referem expressamente ao aspecto econômico, patrimonial da mesma, o que leva à conclusão de não abarcar os direitos morais de autor (VISOIU, 2022, pp. 545-546).

Além disso, é preciso pontuar que a falta de regulamentação expressa é uma escolha legislativa do referido bloco econômico-jurídico, a qual possui aspectos positivos e negativos. Assim, a não regulamentação dos direitos morais de autor pela União Europeia, ao mesmo tempo em que proporciona maior liberdade para os Estados-membros nesta seara, dificulta a criação de um sistema legal coerente e coeso sobre o tema, uma vez que as disposições existentes nos Tratados e nas Convenções internacionais carecem de mecanismos que sancionem o descumprimento dos mesmos por parte dos países signatários (VISOIU, 2022, p. 548).

Vista a forma como alguns instrumentos legais importantes do continente europeu abordam (ou não) o direito ao crédito, o próximo capítulo destina-se a demonstrar o porquê de a ausência de ficha técnica nas plataformas de *streaming* violar este direito moral à luz da Lei de Direitos Autorais brasileira, seja pelo seu aspecto de direito da personalidade (SOARES, 2009; MOLITOR, 2018), já abordado anteriormente (vide item 3.4), seja pela importância histórica e documental que tais informações possuem para a preservação da cultura nacional.

5. ELEMENTOS CARACTERIZADORES DA VIOLAÇÃO AO DIREITO MORAL CONEXO À NOMINAÇÃO PELAS PLATAFORMAS DE *STREAMING* À LUZ DA LEI BRASILEIRA

A Lei 9.610/1998 garante o direito moral conexo à nomeação por meio de uma interpretação extensiva em relação à garantia do direito à nomeação conferido aos autores, conforme visto nos itens 3.2 e 4.2 (BRASIL, 1998). Assim, conclui-se que práticas que não apresentam o nome dos participantes de um fonograma quando da sua utilização violam tal direito.

No caso das plataformas de *streaming*, a falta da ficha técnica contendo todas as informações acerca dos participantes daquele fonograma que está sendo utilizado pelo usuário viola o direito ao crédito garantido aqueles por algumas razões. A primeira refere-se à característica pessoal de tal direito, que, conforme analisado anteriormente, possui elementos que impedem a sua supressão, independentemente do lapso temporal ocorrido entre a fixação do fonograma protegido e a violação de tal direito (SOARES, 2009, p. 116). Assim, a ausência de tais informações por parte das plataformas de *streaming* pode ser apontada a qualquer tempo, sendo, pois, uma violação de caráter permanente (*Ibidem*, p. 116).

A segunda razão que caracteriza a ausência de tais informações como uma violação ao direito moral conexo ao crédito é a de que, com tal omissão, a integridade do fonograma utilizado é comprometida. Conforme expõe Silva (2019, p. 10), “Dos aspectos reparados, o mais evidente foi considerar os discos não apenas como registros sonoros, mas como documentos.”. Assim considerado, o fonograma não é apenas uma fixação física de um conjunto de sons (ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS, 1961), mas é um objeto histórico-cultural que, como tal, ajuda a preservar e a difundir a identidade nacional.

Nesse sentido, a ausência de todas as informações sobre determinado fonograma e seus participantes gera consequências negativas para a difusão plena e correta dos bens culturais. Dessa forma, serviços de *streaming* como o *Spotify*, embora inseridos na dita sociedade da informação, apenas disponibilizam informações básicas acerca do conteúdo disponibilizado, causando, assim, um vácuo informacional em relação às demais informações sobre determinada música ou álbum (SILVA, 2019, p. 11).

Essa ausência informativa praticada pelas plataformas gera uma situação paradoxal. Conforme expõe Silva (2019, p. 30, grifo nosso):

Nesta, se o usuário tem, por um lado, acesso ao elemento de maior visibilidade do documento, o registro sonoro, por outro ele dispõe (*sic*) de apenas um conjunto reduzido de dados elementares acerca do documento, existindo, entre esses dois polos, um vazio de informações que contextualizem o documento, situando o usuário acerca do momento histórico de sua produção, informações sobre seu(s) autor(es), **a participação de pessoas que contribuíram decisivamente para sua produção, a exemplo de músicos, arranjadores, técnicos de som, artistas plásticos, dentre outros.**

Dentre as categorias citadas pelo autor, a dos músicos possui previsão expressa como titular de direitos conexos pela Lei 9.610/1998, uma vez que está inserida no termo “artistas intérpretes ou executantes”, presente no art. 5, inciso XIII, da referida lei (BRASIL, 1998). Assim sendo, além da omissão de tais participantes do fonograma ser um desprestígio aos que possibilitam que o artista principal brilhe sem preocupação, essa ausência contraria o disposto no referido diploma legal brasileiro. A falta da ficha técnica nas plataformas de *streaming* e nos sites de venda de música *online* gera, pois, a desvalorização dos profissionais que trabalharam naquele fonograma, bem como impede a divulgação do trabalho realizado por aqueles (BARRETO, 2016, p. 25).

Ademais, sendo o direito moral conexo à nomeação uma parte integrante da personalidade do participante do fonograma, a mesma só se realiza quando inserida em um determinado contexto sociocultural. E, ao se omitir tal informação, para além do vínculo entre o participante do fonograma protegido e este, perde-se também o elo entre tal participante e o contexto de produção do bem intelectual integrado por ele. Nesse sentido é que “(...) os artefatos e documentos produzidos em um determinado momento histórico numa sociedade são fontes preciosas de informação e memória a respeito desta mesma sociedade.” (SILVA, 2019, p. 62).

É importante ressaltar que o reconhecimento expresso dos artistas e dos músicos enquanto titulares dos direitos conexos pela legislação atual traduz uma luta histórica em torno do reconhecimento da contribuição destes profissionais para a difusão da obra intelectual sobre a qual eles incidem. Conforme salienta Silva (2019, pp. 75-76):

Um conjunto de informações que passou a ser recorrentemente apresentado nos álbuns diz respeito a ficha técnica da equipe de produção e dos músicos participantes. Invisibilizados nas capas dos discos de 78 rpm na década de 1950, os músicos e a equipe de produção passaram a ter a sua atuação reconhecida publicamente por meio da divulgação, em capas e encartes, dos créditos devidos.

Frise-se que, inicialmente, a identificação dos participantes dos fonogramas era insuficiente. A título de exemplo, no caso do autointitulado álbum de estreia de Tim Maia, lançado em 1970, há dois baixistas que, além de não terem suas participações individualizadas nas músicas, são referidos apenas como Zé Carlos e Capacete (DISCOS DO BRASIL, 2022a). Entretanto, mesmo no contexto anterior à lei atual, existiam álbuns que creditavam

corretamente os músicos, como é o caso do “VERDE ANIL AMARELO COR DE ROSA E CARVÃO” de Marisa Monte, lançado em 1994 e que traz a participação dos músicos em cada faixa de forma separada, como é o caso do baterista Jorginho Gomes na música “Balança Pema”, de Jorge Benjor, por exemplo (DISCOS DO BRASIL, 2022b).

E, mesmo após a edição da lei atual, a efetivação de tal direito foi prejudicada pela repentina mudança de formato pela qual o consumo de música passou. Com a digitalização, os titulares demoraram a se organizar para reivindicar a inclusão dos créditos devidos nos fonogramas transmitidos por meio cibernéticos, o que só veio a ocorrer recentemente e, ainda assim, de forma parcial. Neste sentido é que Silva (2019, pp. 86-87) pontua que, ainda que o *Spotify* tenha ampliado o conjunto de informações disponibilizadas na plataforma, agregando o nome do compositor e do produtor em 2018, informações presentes na capa e no encarte dos registros analógicos não foram transpostas para o ambiente digital.

É importante pontuar que, antes mesmo de tal ampliação informacional por parte da plataforma sueca, havia sugestões de como garantir o acesso a tais informações de forma simples e eficaz. Assim **“Seria muito fácil para as plataformas de streaming oferecerem um link com a ficha técnica do álbum (*sic*), ou da música. O mesmo vale para as vendas online. Eles não fazem por pura preguiça; (...)”** (VIANNA, 2016 *apud* BARRETO, 2016, p. 27, grifo no original).

Com a posterior criação da aba “Mostrar Créditos” pelo Spotify, a inserção de tais informações mostrou-se viável tecnicamente, ainda que contemple ainda apenas parcela dos créditos devidos (SILVA, 2019, pp. 86-87). Ao nosso ver, uma opção viável para a acomodação dos créditos aos músicos e demais profissionais ainda não contemplados seria a expansão de tal aba, tanto no computador quanto nos celulares, uma vez que se estaria aproveitando uma funcionalidade já existente na plataforma que, por um sistema de rolagem ou outro mecanismo semelhante, teria condições de acomodar estes créditos adicionais sem, contudo, poluir visualmente o *player* e afetar negativamente o modelo de negócios das plataformas.

A título de exemplo, um modelo de ficha técnica que contemple todos os titulares de direitos conexos e que pode ser utilizado pelas plataformas de *streaming* por meio dessa expansão de funcionalidades já existentes é apresentado abaixo:

MODELO DE FICHA TÉCNICA

MÚSICA	Balança Pema
INTÉRPRETE	Marisa Monte
COMPOSITOR	Jorge Benjor
PRODUTOR	Arto Lindsay
MÚSICOS ACOMPANHANTES:	Marcos Suzano
Pandeiro	
Guitarra	Celso Fonseca
Baixo Elétrico	Arthur Maia
Cuíca	Marcos Suzano
Bateria	Jorginho Gomes
Teclados	Bernie Worrel
Voz	Gilberto Gil
Violão	Gilberto Gil

(Elaboração própria com informações de DISCOS DO BRASIL, 2022b)

Frise-se que, ainda que tal solução fosse adotada, ela teria que ser conjugada com outras ações, tais como a divulgação junto aos usuários dessa “ficha técnica digital” e uma atuação junto aos titulares de direitos autorais *stricto sensu* e de direitos conexos da importância de fornecer todas estas informações na hora de enviar as músicas às plataformas. Ainda assim, acreditamos que tal expansão seria uma opção viável a fim de garantir o direito moral conexo ao crédito a todos os titulares.

Diante disso, percebe-se que a não inclusão total de tais informações pelas plataformas de *streaming* opera um retrocesso de quase 70 anos na valorização dos artistas intérpretes e executantes, incluindo os músicos, o que viola a lei atual, visto que, ao expressamente elencar tal categoria enquanto titular de direitos conexos, tal diploma legal objetivou institucionalizar, reconhecer e garantir a importância de tais profissionais da indústria musical.

Cumprе salientar que, na maioria das vezes, tal violação perpetrada pelas plataformas de *streaming* não ocorre por culpa em sentido amplo, mas sim por razões mercadológicas e pela falta de mecanismos dos titulares do direito moral conexo à nomeação em efetivá-lo. Dessa forma, a falta de elementos informacionais acerca dos álbuns musicais no *Spotify* não se deve

a um mero esquecimento da inserção de tais informações, mas sim de uma escolha deliberada de exclusão dos mesmos, em grande medida por razões financeiras (SILVA, 2019, pp. 95-96).

Tal escolha se relaciona com o valor e com o uso que a informação tem para os diferentes grupos que interagem com as gravações utilizadas. Assim, um agravante para a falta de informação acerca dos fonogramas são os diferentes objetivos das gravadoras e dos acadêmicos da música. Para as primeiras, apenas o ano do começo da vigência dos direitos conexos na dimensão patrimonial é importante, uma vez que dele decorre os ganhos daquelas com o uso da respectiva gravação. Já para os estudiosos e pesquisadores, o ano de gravação e as pessoas que participaram desta importa, pois é a partir dessas informações que a cronologia dos registros sonoros e a identificação desses participantes pode ser realizada (SÁNCHEZ, 2013, p. 2636).

Por fim, a não inclusão de todas as informações do fonograma disponibilizado pelas plataformas de *streaming* está em desacordo com o disposto no artigo 9º, *caput*, da Lei de Introdução às Normas do Direito Brasileiro (LINDB), o qual dispõe que as obrigações se regem pela lei do local em que se constituírem (BRASIL, 1942). Ainda que as referidas plataformas tenham sua sede em outros países, as obrigações para com os titulares brasileiros de direitos de autor e de direitos conexos é constituída no Brasil. Assim, aplica-se a legislação brasileira, incluindo a LDA, pela qual a ausência dos créditos devidos aos titulares de direitos conexos configura, pois, uma violação ao direito moral destes.

6. CONCLUSÃO

Em um mundo cada vez mais conectado e em cuja a velocidade de propagação de ideias e de bens é cada vez maior, é necessário que se busquem formas efetivas de se concretizar os direitos previstos nas legislações nacionais e internacionais. No caso particular dos direitos conexos, os titulares dos mesmos necessitam ser informados de que possuem tais direitos, bem como se organizar para que os *players* da indústria, em especial as plataformas de *streaming*, os respeitem.

O presente trabalho objetivou, assim, trazer a discussão da ausência da ficha técnica nas plataformas de *streaming* como um exemplo de violação ao direito moral conexo ao crédito/à nomeação. No Capítulo 1, foram abordadas a importância da música na sociedade, bem como a metodologia utilizada para a construção deste trabalho.

No Capítulo 2, tratou-se da tecnologia *streaming*, por meio de sua conceituação, de um breve resgate histórico acerca da evolução dos formatos de áudio até a referida tecnologia, bem como dos principais desafios que a mesma impõe ao campo dos direitos autorais *lato sensu*.

No Capítulo 3, foi dada ênfase aos Direitos Autorais, com a diferenciação entre a esfera patrimonial e moral destes e entre os direitos autorais *stricto sensu* e os direitos conexos, bem como a caracterização dos direitos morais enquanto direitos da personalidade e uma análise mais detida do direito moral ao crédito/à nomeação.

No Capítulo 4, foi realizada uma análise do direito moral ao crédito/à nomeação no campo dos direitos conexos em tratados internacionais como a Convenção de Roma de 1961 e o *WPPT* de 1996, além de legislações domésticas e estrangeiras como a do Brasil (Lei 9.610/1998), dos Estados Unidos (*Copyright Act* de 1976 e o *Music Modernization Act* de 2018), da Suécia (Lei de Direitos Autorais em Trabalhos Artísticos e Literários de 1960) e da União Europeia (Diretiva 790/2019).

Por fim, o Capítulo 5 buscou demonstrar o porquê de a ausência das fichas técnicas nas plataformas de *streaming* violar o direito moral conexo ao crédito/à nomeação à luz da lei brasileira, seja por este ser um direito de personalidade (MOLITOR, 2018), seja porque tal omissão compromete a integridade jurídico-cultural do fonograma utilizado (SILVA, 2019, p. 10), seja porque tais plataformas se submetem à lei brasileira quando operam e contraem obrigações no Brasil (BRASIL, 1942).

Conclui-se, pois, que o direito moral conexo ao crédito/à nomeação existe no Brasil, com respaldo na própria Lei de Direitos Autorais e nas Convenções Internacionais das quais o Brasil faz parte. E, embora tal direito não seja garantido em mercados importantes como os Estados Unidos da América e a União Europeia, as plataformas de *streaming* que operam em território brasileiro devem assegurá-lo.

Uma vez que o direito supracitado é um direito da personalidade e é titularizado pelos detentores de direitos conexos brasileiros, eventual violação deste direito subjetivo gera consequências negativas para os respectivos titulares. Tal violação também impede a fruição plena dos fonogramas utilizados pelas plataformas de *streaming*.

Neste sentido, reiteramos que, ainda que a implementação de tal direito por parte das plataformas de *streaming* possa acarretar em custos adicionais em um primeiro momento, os modos de garanti-lo são relativamente simples e possíveis de serem adotados em larga escala. Assim, são opções viáveis a expansão de recursos já existentes como a aba “Mostrar Créditos” presente no *Spotify*; ações informativas junto aos titulares de direitos autorais *lato sensu* sobre a importância de se fornecer todas as informações sobre determinado fonograma na hora de enviá-lo às referidas plataformas; e a divulgação junto aos consumidores da existência dessa “ficha técnica digital”. Tais opções garantem, pois, a efetividade do direito moral conexo ao crédito/à nomeação sem, contudo, onerar demais a lógica de funcionamento dos serviços de *streaming* existentes.

7. REFERÊNCIAS

- ADOLFO, Luiz Gonzaga Silva; PIRES, Eduardo. **Do vinil ao streaming: as mudanças no mercado musical e na relação entre direitos autorais e acesso à música**. 2018, pp. 1129-1155. In: **Anais do XII congresso de direito de autor e interesse público**, Capítulo IX: Direito de autor e transformações tecnológicas, 2018. Disponível em: <https://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2019/06/046-DO-VINIL-AO-STREAMING-AS-MUDAN%C3%87AS-NO-MERCADO-MUSICAL-E-NA-RELA%C3%87AO-ENTRE-DIREITOS-AUTORAIS-E-ACESSO-%C3%80-M%C3%9ASICA.pdf>. Acesso em: 08 fev. 2023.
- AKILI, Linda. **Protecting music by copyright in the EU**. 2022. 48 p. Tese (Doutorado em Direito Comercial Internacional e Europeu) – Faculdade de Economia e Administração, Universidade de Lund, Lund, 2022. Disponível em: <https://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=9086912&fileId=9086982>. Acesso em: 09 fev. 2023.
- BARBOSA, Denis Borges. **Uma introdução à propriedade intelectual**. 2. ed. [S.I.]. Lumen Juris, 2003. 952 p. Disponível em: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/60467143/9Uma_introducao_a_propriedade_intelectual_20190902-88299-xae3j6-with-cover-page-v2.pdf?Expires=1667058696&Signature=KZdKgzNKmXFp-QPTWLCrKCM4o5ZwefzqkuCPDtEMJ17YnqJDg1cnniVad1pxXlZ9rsmuDCCfFJilB6OnN9OScFJckkrIWZnYDbUz985O-IV1PYqwkKVlds3jUDZGku88XdQXUEuaZq~QFaRcdcxexEITOu-0ANn9Kckt4bruTJJUxBJMRg7TQIlz-gfR5EWIpCRWp1imcbKsge8shy5n~80vw0nLJ~723btGnq3NdAp1GL4xultJpCN437bOyIb~tNKipUFtSMBfduWc-KqlMQm2nwmzWmJ1u8ry81FpAVrNHK6Lctiuln1Sback6l2CqwzRI0xca81Ir2IIGUELjg_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA. Acesso em: 29 out. 2022.
- BARRETO, Daniel de Azevedo Gonçalves. **Música na era do streaming: o justo pagamento de direitos autorais como forma de manutenção de uma comunidade criativa sustentável**. 2016. 54 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Direito) - Faculdade de Direito, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/26840/DANIEL%20BARRETO.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 09 fev. 2023.
- BITTAR FILHO, Carlos Alberto. Apontamentos sobre a nova lei brasileira de direitos autorais. **Revista de Informação Legislativa**. Brasília, v. 35. n. 139. pp. 231-233. jul./set. 1998. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/407/apontamentossobreanova.pdf?sequence=6&isAllowed=y>. Acesso em: 1º nov. 2022.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil, de 05 de outubro de 2022. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 14 nov. 2022.

BRASIL. Decreto-Lei nº 4.657, de 4 de setembro de 1942. Lei de Introdução às normas do Direito Brasileiro. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del4657compilado.htm. Acesso em: 07 nov. 2022.

BRASIL. Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm. Acesso em: 1º nov. 2022.

CANEDO, Felipe Matarazzo; ZALLA, Frederico Victaliano. **Uma análise sobre os fatores de sucesso do mercado de streaming**. 2022. 52 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Administração) – Departamento de Ciências da Administração, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2022. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/232441/Uma_analise_sobre_os_fatores_de_sucesso_do_mercado_de_streaming.pdf?sequence=1. Acesso em: 27 out. 2022.

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

COSTA NETTO, José Carlos. **Direito Autoral no Brasil**. 3ª ed. São Paulo. SaraivaJur. 2019. 703 p.

DISCOS DO BRASIL. **Tim Maia-1970**. [S.I]: Discos do Brasil, 2022a. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/tim-maia-1970>. Acesso em: 07 nov. 2022.

DISCOS DO BRASIL. **VERDE ANIL AMARELO COR DE ROSA E CARVÃO**. [S.I]: Discos do Brasil, 2022b. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/verde-anil-amarelo-cor-de-rosa-e-carvao>. Acesso em: 08 fev. 2023.

EBOLI, João Carlos de Camargo. Os direitos conexos. **Revista CEJ**, [S.I], v. 7, n. 21, p. 31-35, 2003. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/211925998.pdf>. Acesso em: 1º nov. 2022.

ECAD. **Relatório O que o Brasil ouve (Edição Streaming)**. pp. 1-11. 2022. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/o-que-o-brasil-ouve-streaming/>. Acesso em: 05 de julho de 2022.

FALQUEIRO, Bruno Laganá. **Anotações sobre o tropeço de 300 anos em direito de autor no Brasil**. 2022, pp. 153-182. In: COSTA, J. A. F; RIBEIRO, M.C.P; STAUT JR., S.S; WACHOWICZ, M. (org.). XV Congresso de Direito de Autor e Interesse Público. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Bruno-Falqueiro/publication/360053362_ANOTACOES_SOBRE_O_TROPECO_DE_300_ANOS_EM_DIREITO_DE_AUTOR_NO_BRASIL/links/625ef4ed1c096a380d10d1c1/ANOTACOE_S-SOBRE-O-TROPECO-DE-300-ANOS-EM-DIREITO-DE-AUTOR-NO-BRASIL.pdf. Acesso em: 29 out. 2022.

FLEISCHER, Rasmus; SNICKARS, Pelle. Discovering Spotify - A thematic introduction. **Culture Unbound**, Linköping, v. 9, n. 2, p. 130-145, 2017. Disponível em: <http://www.cultureunbound.ep.liu.se>. Acesso em: 13 nov. 2022.

FONSECA, Hugo Santos. **Direitos de autor musicais - transição digital e o futuro das entidades de gestão colectiva**. 2022. 78 p. Tese (Doutorado em Direito) – Faculdade de Direito, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2022. Disponível em: <https://eg.uc.pt/handle/10316/99809>. Acesso em: 1º nov. 2022.

FREITAS, Cinthia Obladen de Almendra; NEVES, Rubia Carneiro; RIBEIRO, Marcia Carla Pereira. Direitos autorais e música: tecnologia, direito e regulação. **Revista Brasileira de Políticas Públicas**, Brasília, v. 7, n. 3, p. 511-537, 2017. Disponível em: <https://www.publicacoes.uniceub.br/RBPP/article/view/4799>. Acesso em: 27 de out. 2022.

GERVAIS, Daniel J. Related Rights in United States Law. **AMI TIJDSCHRIFT VOOR AUTEURS-, MEDIA & INFORMATIERECHT (2018)**, Vanderbilt Law Research Paper, n. 18-59, 29 p. 2018. Disponível em: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3267501. Acesso em: 1º nov. 2022.

INSTITUTE FOR INFORMATION LAW. **Intellectual Property Two Pasts and A Future by prof. James Boyle**. Information Influx, 2014. 1 vídeo (1h02min49seg). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gFDA-G_VqHo. Acesso em: 28 out. 2022.

KISCHINHEVSKY, Marcelo; VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo. Em busca da música infinita: os serviços de streaming e os conflitos de interesse no mercado de conteúdos digitais. **Revista fronteiras**, v. 17, n. 3, p. 307-307. 2015. Disponível em: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/45098379/Musica_infinita_Kischinhevsky_Vicente_De_Marchi-libre.pdf?1461673957=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DMusica_infinita_os_servicos_de_streaming.pdf&Expires

[s=1675902197&Signature=R9p-NIGgsnidLsj-8Fyv-o9gu9uCygoi8e5RXu90QVSgUHwEGWt8EIB-tv2mhlurjviIzxZx44WO4Jj1QpAacj8213yDL5qmbkzxPQkABx9pbdr-mjeJ4Y3UT3cUYTp7um8HXD0e2sKbTcnUYMwuOgkXS49pmolMX034EUDPiXtK8A4uBuIfwlhbixBNeFjdSEQAUj3aV0QJFEOTXFrBR0Zd3ZqEVUQOYVVJflfro0JafwtOvJB6HLJ~5TEFwM0fIvDB0z82QesdsiopasEcPmRIDIQ35glfSGMoC2aZzWZBIQ3jrUMVJKGcHqB3W6UJrv3xPYiZFWNFXytoTHBjw &Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA.](https://www.tecmundo.com.br/mercado/131633-historia-spotify-revolucao-do-streaming-musica-video.htm)

Acesso em: 08 fev. 2023.

KLEINA, Nilton. A história do Spotify e a revolução do streaming na música. **TecMundo**. 26 jun. 2018. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/mercado/131633-historia-spotify-revolucao-do-streaming-musica-video.htm>. Acesso em: 29 out. 2022.

LEIRA, Thales Boechat Nunes. **Os desdobramentos do direito autoral na era digital**, 2018, pp. 529-547. In: ESTUDOS DE DIREITO DE AUTOR E INTERESSE PÚBLICO, Capítulo IV: Direito de Autor e Novas Tecnologias, 2018. Disponível em: <https://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2019/05/023-OS-DESDOBRAMENTOS-DO-DIREITO.pdf>. Acesso em: 29 out. 2022.

LEMOS, Ronaldo. Propriedade Intelectual (Caderno de Direito). **FGV Rio**, 2011. 180 p. Disponível em: [file:///C:/Users/Guilherme/Downloads/Propriedade_Intelectual_2%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Guilherme/Downloads/Propriedade_Intelectual_2%20(1).pdf). Acesso em: 31 out. 2022.

LIMA, Jéssica Pinto. **Proposta Legislativa na Lei de Direitos Autorais–LDA: Limitações e exceções com o advento das novas tecnologias**. 2019. 50 p. Dissertação (Mestrado em Propriedade Intelectual e Transferência de Tecnologia para Inovação) – Programa de Pós-Graduação em Propriedade Intelectual e Transferência de Tecnologia para Inovação, Universidade de Brasília, Brasília, 2019. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/35391/3/2019_J%c3%a9ssicaPintoLima.pdf. Acesso em: 09 fev. 2023.

MARCHI, Leonardo de. A Angústia do Formato: uma História dos Formatos Fonográficos. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação**, Niterói, v. 1, n. 1, p.13-13, abr. 2005. Disponível em: <https://e-compos.org.br/e-compos/article/view/29/30>. Acesso em: 08 fev. 2023.

MATVEEV, A. G. Neighboring Rights in International Law and National Legal Systems. **Perm U. Herald Jurid. Sci.**, v. 38, pp. 484-496, 2017. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20180722030851id/http://www.jurvestnik.psu.ru/images/2017-4/2017-4-8-eng.pdf>. Acesso em: 1º nov. 2022.

MELO, Felipe Matheus Inácio de. **As transformações no direito autoral musical diante do surgimento das plataformas digitais**. 2022. 54 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Direito) – Faculdade de Direito, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2022. Disponível em: https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/15933/2/Felipe_Matheus_Inacio_Melo.pdf. Acesso em: 09 fev. 2023.

MOLITOR, Heloísa Augusta Vieira. **Uma breve análise do direito moral do autor nas recentes decisões do Superior Tribunal de Justiça**. 2018, pp.1301-1317. In: **Anais do XII congresso de direito de autor e interesse público**, Capítulo X: Direito de autor e primados constitucionais, 2018. Disponível em: <https://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2019/06/053-UMA-BREVE-ANALISE-DO-DIREITO-MORAL-DO-AUTOR-NAS-RECENTES-DECSOES-DO-SUPERIOR-TRIBUNAL-DE-JUSTICA.pdf>. Acesso em: 09 fev. 2023.

MOREL, Leonardo de Moraes. **Impactos das inovações em serviços no mercado brasileiro de música: o caso da tecnologia streaming**. 79 p. 2017. Tese (Doutorado em Economia). Instituto de Economia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://www.ie.ufrj.br/images/IE/PPED/Dissertacao/2017/Leonardo%20de%20Moraes%20Morel%20.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2023.

NADIA, Zouani. Author's right and copyright—Comparative analysis—. **La revue**. [S.I.], v. 6, n. 2. p. 736-743, 2022. Disponível em: <https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/441/6/2/200528>. Acesso em: 31 out. 2022.

NAPOLITANO, Carlo José. A regulação da propriedade imaterial na Constituinte de 87/88: direito à comunicação, direitos fundamentais e econômicos. **Revista de Informação Legislativa**, Brasília, a. 48, n. 189, p. 95-104, jan./mar. 2011. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/242863/000910795.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 07 nov. 2022.

OLIVEIRA JÚNIOR, Audrey Roberto de. **Direitos autorais e música: desafios e perspectivas jurídicas na era do streaming**. 2021. 45 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Direito) – Curso de Graduação em Direito, Centro Universitário de Lavras, Lavras, 2021. Disponível em: <http://189.3.77.149/handle/123456789/756>. Acesso em 1º nov. 2022.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. Convenção de Roma, de 26 de outubro de 1961. Convenção internacional para a proteção aos artistas intérpretes ou executantes, aos produtores de fonogramas e aos organismos de radiodifusão. Disponível em: <https://www.abramus.org.br/musica/1385/convencao-de-roma/>. Acesso em: 28 out. 2022.

RAMOS, Pedro Henrique. **Direito e Mídia Digital: melhores práticas**. Belo Horizonte. Editora Dialética, 2021. 212 p. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=nhc6EAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT53&dq=a+aus%C3%A4ncia+de+ficha+t%C3%A9cnica+nas+plataformas+de+streaming+como+uma+viola%C3%A7%C3%A3o+aos+direitos+morais+conexos&ots=GfRQoeIAQc&sig=h8qlZKzzbDVwRQaGBlp4OHolQFY#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 31 out. 2022.

SÁNCHEZ, Alfonso Pérez. El derecho fonográfico y otros términos legales asociados a la grabación comercial de música. **Congreso Internacional de Investigación**. Celaya, v. 5, n. 3, p. 2632-2637, nov. 2013. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Alfonso-Perez-Sanchez/publication/259335644_El_derecho_fonografico_y_otros_terminos_legales_asociados_a_la_grabacion_comercial_de_musica/links/0c96053b4ced5a3654000000/El-derecho-fonografico-y-otros-terminos-legales-asociados-a-la-grabacion-comercial-de-musica.pdf. Acesso em: 13 nov. 2022.

SILVA, Alexandre Valdevino da. **Na vazante da infomaré: desmaterialização de álbuns sonoros e vácuo informacional em um serviço de música streaming**. 2019. 112 p. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/39500/1/DISSERTA%20c3%87%20c3%83O%20Alexandre%20Valdevino%20da%20Silva.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2022.

SOARES, Sávio de Aguiar. Tópicos em direitos morais de autor. **Revista de Informação Legislativa**, Brasília, v. 46, n. 184, pp. 105-120, out./dez. 2009. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/194951/000881709.pdf?sequence=3&isAllowed=y>. Acesso em: 09 fev. 2023.

STAUT JÚNIOR, Sérgio Said. **Fontes do direito autoral e das propriedades intelectuais: historicidade, complexidade, democracia e pluralismo jurídico**. pp. 427-445. In: WACHOWICZ, Marcos; GRAU-KUNTZ, Karin. (Org.). **Estudos de Propriedade Intelectual em Homenagem ao Prof. Dr. Denis Borges Barbosa**. [s.n]. [S.I.]. 2021. Disponível em: https://www.academia.edu/63189571/Fontes_do_direito_autoral_e_das_propriedades_intelectuais_historicidade_complexidade_democracia_e_pluralismo_jur%C3%ADdico. Acesso em: 1º nov. 2022.

SUÉCIA. Act on Copyright in Literary and Artistic Works of the Sweden of December 30, 1960. Disponível em: <https://wipolex.wipo.int/en/text/129538>. Acesso em: 07 nov. 2022.

TREVISAN, Mariane Gonçalves. **A influência do direito autoral norte americano no direito brasileiro**. 2017. 59 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Direito) –

Curso de Direito, Centro Universitário “Antônio Eufrásio de Toledo” de Presidente Prudente, Presidente Prudente, 2017. Disponível em: <http://intertemas.toledoprudente.edu.br/index.php/Direito/article/view/6771/6455>. Acesso em: 09 fev. 2023.

UNIÃO EUROPEIA. Diretiva (UE) 2019/790 do Parlamento Europeu e do Conselho de 17 de abril de 2019 relativa aos direitos de autor e direitos conexos no mercado único digital e que altera as Diretivas 96/9/CE e 2001/29/CE. pp. L 130/92-L 130/125. Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=CELEX:32019L0790&from=SL>. Acesso em: 07 nov. 2022.

U. S. A. The Digital Millennium Copyright Act of 1998—US Copyright Office Summary. Dec. 1998, p. 1-18. Disponível em: <https://www.copyright.gov/legislation/dmca.pdf>. Acesso em: 22 nov. 2022.

VIȘOIU, Ruxandra. Moral rights under EU copyright law. **Challenges of the Knowledge Society**. Bucureste. p. 544-550, 2022. Disponível em: <https://www.proquest.com/openview/d0b8f0c073ec458bddd8412d071ad74/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2036059>. Acesso em: 07 nov. 2022.

WALTER, M. Michel. Dualistic aspects in monistic systems of moral rights. **Journal of Intellectual Property Law & Practice**. [S.I.], ano 4, v. 14, pp. 318- 326. 15 fev. 2019. doi:10.1093/jiplp/jpz012. Disponível em: <https://academic.oup.com/jiplp/article-abstract/14/4/318/5321152>. Acesso em: 07 nov. 2022.

WIPO – World Intellectual Property Organization. **Administered Treaties**. [S.I.]. WIPO, 2022. Disponível em: https://wipolex.wipo.int/en/treaties/ShowResults?search_what=C&treaty_id=17. Acesso em: 07 nov. 2022.

WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION. WIPO Performances and Phonograms Treaty (WPPT), de 20 de dezembro de 1996. Disponível em: <https://wipolex.wipo.int/en/text/295578>. Acesso em: 28 out. 2022.