



Análise do direito de autor de obras musicais no Brasil e na Argentina

*Luciana Rodrigues de Mesquita e Silva**

Resumo

O presente trabalho visa a traçar um perfil dos ordenamentos jurídicos brasileiro e argentino, investigando a partir das esferas legal, doutrinária e brevemente a judicial, o tratamento que é outorgado à proteção da Propriedade Intelectual. Para tanto, realizaremos um estudo comparativo sobre a Propriedade intelectual, especificamente o Direito de Autor das obras musicais nos dois países.

Palavras-chave

Propriedade intelectual – direito de autor – música – Brasil – Argentina.

Abstract

This article analyses the profile of the Brazilian and Argentinean legal systems, investigating from the legal, doctrinal and, briefly, the judicial spheres, the treatment given to the protection of Intellectual Property. It offers comparative study about intellectual property, specifically the Copyright of musical works in both countries.

Keywords

Intellectual property – copyright – music – Brazil – Argentina.

*Universidad Nacional Del Sur, Buenos Aires, Argentina; Fundação Educacional do Vale do Jequitinhonha, Diamantina, MG, Brasil. Endereço eletrônico: lucirm@yahoo.com.br.

Artigo recebido em 27 de agosto de 2014 e aprovado em 4 e novembro de 2014.



Nesse artigo faremos um estudo comparativo da proteção ao Direito do Autor de obras musicais no Brasil e na Argentina. Para isso, analisaremos as duas normas concernentes à matéria: a Lei Brasileira de Direito de Autor nº 9.610/1998 e a Lei Argentina de Propriedade Intelectual nº 11.723/1933¹. Antes de iniciarmos referido estudo, é importante ressaltar brevemente o que vem a ser o Direito de Autor, que é espécie do gênero Propriedade Intelectual. A Propriedade Intelectual diz respeito a todo o conjunto de normas reguladoras dos direitos morais e patrimoniais que possuem os autores/inventores e os titulares dos direitos sobre as obras provenientes da criação de seu intelecto.

A PROPRIEDADE INTELECTUAL

Abordaremos, a princípio, as bases constitucionais da Propriedade Intelectual. O artigo 17 da Constituição Argentina (segunda parte), dispõe que: “*todo autor o inventor es propietario exclusivo de su obra, invento o descubrimiento, por el término que le acuerde la ley*” e o artigo 5º, XXVII, da Constituição Brasileira determina que “aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar”.

As produções do intelecto humano se subdividem em dois grupos que fazem parte do gênero Propriedade Intelectual. Os Direitos Intelectuais estão divididos em Direito de Autor e Direitos Industriais, o primeiro, cumprindo “finalidades estéticas (deleite, beleza, sensibilização, arte e ciência)”² e o segundo, “cumprindo objetivos práticos (uso econômico, doméstico, bens finais resultantes da criação como os móveis, os automóveis, máquinas, etc.)”.³ Essa divisão foi proposta justamente devido ao conflito entre os interesses do criador e da coletividade e impõe tratamento diverso a esses dois institutos, devido a particularidades envolvidas nos dois tipos de criação intelectual.

A proteção concedida às obras e aos direitos provenientes do ato de sua criação, denominadas, “Obras Intelectuais”, visa a proteger o *autor* sobre o ato de singularidade e paternidade da obra e sobre o valor econômico (consequência da sua utilização, nas mais variadas formas). No âmbito do Direito do Autor, são protegidas todas as obras literárias, científicas ou artísticas. A Lei de Direito de Autor Brasileira (nº 9.610 de 1998), em seu artigo 7º, conceitua essas obras intelectuais como “criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro”. A lei de Propriedade Intelectual Argentina (nº 11.733 de 1993) não conceitua as obras intelectuais, mas explicita exemplos, *in verbis*:

¹ Não serão abordadas questões relativas às sanções legais quando da violação aos Direitos de Autor.

² Bittar, 2008, p. 3.

³ Delpech, 2011, p. 12.



Artículo 1. - A los efectos de la presente Ley, las obras científicas, literarias y artísticas comprenden los escritos de toda naturaleza y extensión, entre ellos los programas de computación fuente y objeto; las compilaciones de datos o de otros materiales; las obras dramáticas, composiciones musicales, dramático-musicales; las cinematográficas, coreográficas y pantomímicas; las obras de dibujo, pintura, escultura, arquitectura; modelos y obras de arte o ciencia aplicadas al comercio o a la industria; los impresos, planos y mapas; los plásticos, fotografías, grabados y fonogramas, en fin, toda producción científica, literaria, artística o didáctica sea cual fuere el procedimiento de reproducción. La protección del derecho de autor abarcará la expresión de ideas, procedimientos, métodos de operación y conceptos matemáticos pero no esas ideas, procedimientos, métodos y conceptos en sí.

Por outro lado, enquanto estamos na espécie Propriedade Industrial (marcas, patentes, desenho e modelo industrial), também denominadas de Invenções, voltamos ao direito da coletividade em usufruir da obra, uma vez que foi criada,

[...] atendendo a necessidades técnicas, interesses econômicos e políticos, amparando, de um lado, o produto industrial (como nos inventos) e impedindo, de outro, a concorrência desleal (como nos sinais distintivos) (caráter objetivista e econômico do direito industrial)⁴.

Em suma, o Direito do Autor compreende as criações de caráter artístico e a Propriedade Industrial, as de caráter industrial. O presente estudo abordará especificamente sobre o Direito de Autor das Obras Musicais. Resumindo, o direito de autor compreende as criações de caráter artística e a propriedade industrial, as de caráter industrial.

As leis que tratam prioritariamente da matéria nos dois países são a nº 9.610 (Lei do Direito de Autor brasileira, de 1998) e a Lei nº 11.723 (Lei de Propriedade Intelectual argentina, de 1933). Estas Leis concedem ao autor o direito de utilizar e explorar a sua obra de forma exclusiva, durante toda a sua vida, estendendo esse direito a seus sucessores por 70 anos após sua morte. (art. 5, Ley nº 11723; y art. 41, Ley nº 9610). Passemos então à análise das duas leis supramencionadas no concernente à proteção às obras musicais⁵:

⁴ Bittar, 2008, p. 5.

⁵ A melhor definição de música na atualidade, segundo Roland Candé, é a conceituação de Abraham Moles que dispõe ser a música "uma reunião de sons que deve ser percebida como não sendo o resultado do acaso". Para Ruysan (2012) apud Abrão (2013), a obra musical seria "a combinação de sons (melodia) ou de sons e texto (letra) feita por um ou mais compositores,



A Lei de Direito de Autor brasileira (LDA de agora em diante), em seu artigo 7º, V, aponta que as obras musicais, tendo ou não letra, são obras intelectuais envolvidas por sua proteção. A Lei de Propriedade Intelectual argentina (LPI de agora em diante), abarca, em seu artigo 1º, as “composiciones musicales, grabados y fonogramas⁶” como parte das obras protegidas.

Então um autor de uma obra musical original⁷ ou derivada⁸, não importando o suporte em que ela venha a se materializar (CD, DVD, Partitura Musical, MP3, ...) possui direitos autorais sobre a sua criação e referido direito é inerente à criação. “Portanto, é com a ação do autor, ao plasmar no cenário fático a sua concepção – artística, literária ou científica – que se manifesta o Direito em causa, revelando-se, de início, sob o aspecto pessoal do relacionamento criador-obra”⁹.

DIREITO SUI GENERIS

Importante ressaltar que o direito de autor é uma composição de direitos de ordem moral e patrimonial. Enquanto aqueles correspondem a “prerrogativas personales inherentes a la persona y por tanto de carácter perpetuo”¹⁰ (inalienáveis, irrenunciáveis e imprescritíveis), os direitos patrimoniais estão relacionados à utilização econômica da obra, ou seja, a capacidade de utilizar, fruir e dispor da obra de sua criação.

A LDA brasileira no artigo 22 dispõe que “pertencem ao autor os direitos morais e patrimoniais sobre a obra que criou”. Já a LPI argentina não refere de forma explícita acerca desta proteção. Os direitos morais do autor estão elencados no artigo 24 da LDA brasileira¹¹ e, segundo Delpech, a LPI “no regula en forma armónica los derechos

destinada à interpretação por meio de uso sonoro da voz humana e/ou de instrumentos de som.”

⁶ O artigo 5º, IX, da LDA brasileira dispõe acerca do que é o fonograma, citado como obra protegida pela LPI argentina, porém não especificado pela mesma, o Fonograma seria: “ toda fixação de sons de uma execução ou interpretação ou de outros sons, ou de uma representação de sons que não seja uma fixação incluída em uma obra audiovisual.” Ou seja, ao se fixar a obra em um suporte material, temos o fonograma, por exemplo, assim que o artista e sua banda de música gravam o seu CD, este suporte é um Fonograma.

El artículo 3º, “g”, da Lei Argentina nº 26.801/2012, que dispõe sobre a criação do Instituto Nacional de la Música explicita: “Fonograma nacional: la fijación sonora de una ejecución o de otros sonidos realizada por o a la orden de un productor fonográfico nacional o un músico nacional registrado. A efectos de esta ley se adopta para fonograma la definición del artículo 1º del Convenio para la Protección de los Productores de Fonogramas (Ginebra 29/10/71 - ratificado por Ley nº 19.963)”.

⁷ Uma condição primordial para que uma obra seja protegida pelo direito de autor são a criatividade e a originalidade. Para Delpech (2011), “no es absolutamente necesario que la obra sea novedosa. La novedad no es condición necesaria, pero la originalidad o individualidad es requisito insustituible, y podríamos decir que una obra es original cuando expresa de alguna manera, en mayor o menor medida, el espíritu creador del autor sobre un tema o una idea, novedosa o no.”

A LDA (art. 5, VII, “F”) dispõe que obra originária é a criação primigênia.

⁸ A obra derivada seria uma transformação de uma obra original. Na música podemos identificar a adaptação, o arranjo, a orquestração e a tradução. A LDA (art. 14) explicita que “É titular de direitos de autor quem adapta, traduz, arranja ou orquestra obra caída no domínio público, não podendo opor-se a outra adaptação, arranjo, orquestração ou tradução, salvo se for cópia da sua.”

Para Delpech (2011, p. 85) “esta obra derivada, por ser una nueva obra diferente de la obra original, debe contar con algún grado de originalidad y creatividad para estar protegida por el derecho de autor.” [...] “cuando la obra se encuentra en dominio privado, es necesaria obviamente la autorización del autor.”

⁹ Bittar, 2008, p. 32.

¹⁰ Delpech, 2011, p. 52.

¹¹ Art. 24 LDA. “São direitos morais do autor:

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



Morales de los autores, sino que se refiere a ellos en forma incidental en varios de sus artículos”.¹² Inclusive, a Corte Suprema de Justiça Argentina determinou:

*Los derechos morales del autor, destinados a amparar aquellos aspectos más vinculados con la personalidad creadora, contienen facultades inalienables e imprescriptibles, y a ellas se refiere, aunque de manera asistemática, la ley 11.723 en los arts. 22, 39, 47, 51 y 52.*¹³

Em relação ao prazo de duração, quando a obra realizada em coautoria for indivisível, o prazo de 70 anos será contado da morte do último dos coautores sobreviventes (art. 5 LPI y art. 42 LDA).

LIMITAÇÕES AOS DIREITOS AUTORAIS

Apesar dessas inúmeras prerrogativas concedidas ao autor, que lhe permite extrair de sua obra todo proveito econômico legalmente previsto, existem as limitações ao direito autoral, uma vez que há um interesse social em usufruir da obra. A Obra literária, científica e artística tem que cumprir o seu papel cultural e realizar sua função social.

O capítulo IV da LDA brasileira explicita, a partir do artigo 46, as limitações do direito de autor. No concernente às obras musicais, referido artigo dispõe que não constitui ofensa aos direitos autorais:

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

VI - a representação teatral e a execução musical, quando realizadas no recesso familiar ou, para fins exclusivamente didáticos, nos

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

III - o de conservar a obra inédita;

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

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

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

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

¹² Delpech, 2011, p. 52.

¹³ Corte Suprema, 23/11/1989 - Casiraghi, Félix y otros c. LaRioja, Pcia. De s/ daños y perjuicios. Fallos de la Corte Suprema, T. 312, p. 2257 in Delpech (2011).



estabelecimentos de ensino, não havendo em qualquer caso intuito de lucro;

O artigo 47 da LDA diz que são livres as paródias¹⁴ “que não forem verdadeiras reproduções da obra originária nem lhe implicarem descrédito”.

Os tribunais brasileiros confirmam a licitude das paródias, não havendo descrédito à criação originária – vide Agravo de Instrumento 2000.002.09901, 1ª Câmara Cível do Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro. Agravante: Partido Democrático Trabalhista e agravado Carillo & Pastore Euro RECG Comunicações Ltda. Relatora Des. Maria Augusta Vaz M. de Figueiredo. Acórdão registrado em 02.05.2001. Discussão utilitarista sobre a regulamentação das paródias é aprofundada por Landes e Posner [*The economic structure of intellectual property rights*. Cambridge, Londres: Harvard University Press] (2003a, p. 147-159).¹⁵

O artigo 10 da LPI dispõe:

Cualquiera puede publicar con fines didácticos o científicos, comentarios, críticas o notas referentes a las obras intelectuales, incluyendo hasta mil palabras de obras literarias o científicas u ocho compases en las musicales y en todos los casos sólo las partes del texto indispensables a ese efecto.

Os parágrafos 2º e 3º do art. 36 de la LPI dispõem também exceções ao direito exclusivo ao determinar a exceção do pago dos direitos autorais à execução em atos públicos “organizados por establecimientos de enseñanzas, vinculados en el cumplimiento de sus fines educativos”, mas o espetáculo somente poderá ser difundido em tais estabelecimentos ou quando “la ejecución o interpretación de piezas musicales en los conciertos, audiciones y actuaciones públicas a cargo de las orquestas, bandas, fanfarrias, coros y demás organismos musicales pertenecientes a instituciones del Estado Nacional, de las provincias o de las municipalidades, siempre que la concurrencia de público a los mismos sea gratuita.” Ou seja, sempre que os fins da execução sejam educativos ou realizados por organismos públicos de forma gratuita, haverá restrição não remunerativa. No que diz respeito às obras musicais, as duas leis dispõem acerca da necessidade de autorização prévia e expressa do

¹⁴ As paródias acontecem quando outra pessoa que não o autor, utilizam a música original e inserem uma outra letra, geralmente com aspecto humorístico ou de contestação.

¹⁵ Arbix, 2008, p. 227.



autor para utilização em qualquer modalidade, como a reprodução¹⁶, adaptação¹⁷ e execução musical (art. 29 LDA brasileira e art. 2 LPI argentina).

DA TRANSFERÊNCIA DOS DIREITOS AUTORAIS

Apesar dos direitos morais do autor serem inalienáveis, irrenunciáveis e não poderem ser cedidos, a esfera patrimonial dos direitos autorais sobre a música poderá ser transferida de acordo com a vontade do autor (herdeiros). Nos contratos de Cessão dos direitos autorais patrimoniais, a LDA brasileira explicita ser indispensável ao autor a especificação da modalidade de utilização da música e a LPI argentina dispõe que *“la aceptación de una obra no da derecho al aceptante a su reproducción o representación por otra empresa, o en otra forma que la estipulada”* (art. 31 LDA e art. 47 LPI). Uma peculiaridade da LPI argentina (art. 53), no concernente à cessão da obra musical é que esta deverá ser inscrita no Registro Nacional de Propriedade Intelectual, *“sin cuyo requisito no tendrá validez”*.

Em relação ao prazo de duração do direito do adquirente sobre a obra musical, o artigo 49, III da LDA brasileira e o artigo 51 da LPI argentina dispõem que a transferência somente é válida durante o tempo estabelecido na Lei. A LDA dispõe nesse artigo, o prazo máximo de 5 (cinco) anos nos casos não haver estipulação contratual escrita. Já a lei argentina não estabelece prazo de duração, então qual seria esse prazo? Delpech dispõe que, se o adquirente adquire esse direito diretamente do autor sem prazo contratual, *“debemos considerar al adquirente como un derechohabiente y, consecuentemente, su derecho de propiedad sobre la obra se extendería hasta setenta años a partir de primero de enero del año siguiente al de la fecha de la enajenación de la obra.”*¹⁸ Mas se quem cede o direito é um herdeiro, o autor acredita que o adquirente assume o prazo do herdeiro. Importante lembrar que mesmo que o autor aliene a propriedade de sua obra, *“conserva sobre ella el derecho a exigir la fidelidad de su texto y título, en las impresiones, copias o reproducciones, como asimismo la mención de su nombre o seudónimo como autor”* (art. 52 LPI). Inclusive o artigo 108 LDA¹⁹

¹⁶ A Reprodução, de acordo com o artigo 5, VI, da LDA é “a cópia de um ou vários exemplares de uma obra literária, artística ou científica ou de um fonograma, de qualquer forma tangível, incluindo qualquer armazenamento permanente ou temporário por meios eletrônicos ou qualquer outro meio de fixação que venha a ser desenvolvido”.

¹⁷ Há diversas possibilidades de adaptação musical. Exemplos: regravação de uma música, utilizar a música em outro ritmo, utilizar a letra da música para criar uma peça teatral, traduzir uma música para outro idioma, adaptando, assim, sua letra, dentre outros.

¹⁸ Delpech, 2011, p. 104-105.

¹⁹ Art. 108 LDA: “Quem, na utilização, por qualquer modalidade, de obra intelectual, deixar de indicar ou de anunciar, como tal, o nome, pseudônimo ou sinal convencional do autor e do intérprete, além de responder por danos morais, está obrigado a divulgar lhes a identidade da seguinte forma:

I - tratando-se de empresa de radiodifusão, no mesmo horário em que tiver ocorrido a infração, por três dias consecutivos; II - tratando-se de publicação gráfica ou fonográfica, mediante inclusão de errata nos exemplares ainda não distribuídos, sem prejuízo de comunicação, com destaque, por três vezes consecutivas em jornal de grande circulação, dos domicílios do autor, do intérprete e do editor ou produtor;



brasileira prevê sanção civil para quem deixar de indicar ou anunciar o nome, pseudônimo ou sinal do autor.

A obra em coautoria (colaboração) e coletiva

Na LPI argentina e LDA brasileira identificamos dois tipos de obras musicais que possuem mais de um autor, a saber, obra em colaboração²⁰ (no Brasil denominada obra em Coautoria indivisível²¹) e obra coletiva²². Em relação às obras musicais realizadas em colaboração, cada autor contribuinte é denominado “*creador en colaboración*” (na Argentina) ou “coautor” (no Brasil) e há uma relação de condomínio entre eles sobre a obra criada em colaboração. As normas do Código Civil de Condomínio serão usadas para dirimir eventuais conflitos²³.

É importante mencionar que não é considerada obra em colaboração a mera pluralidade de autores, “*sino en el caso en que la propiedad no pueda dividirse sin alterar la naturaleza de la obra*” (art. 17 LPI). O art. 17 LPI continua “*En las composiciones musicales con palabras, la música y la letra se consideran como dos obras distintas*”, nesses casos, se tratam de obras denominadas “*yuxtapuestas*”²⁴. No Brasil, denominada de obra em Coautoria divisível. Essas composições poderão ser utilizadas de forma separada, como por exemplo, um artista que publica a letra inserida em uma canção feita em coautoria com outro autor, em seu livro de poesia, ou o autor da melodia, que divulga a obra sem a letra criada pelo outro autor. A LDA brasileira veda, no entanto, o uso da obra em coautoria divisível utilizada separadamente, se referido uso acarretar prejuízo à exploração da obra comum (art. 15, parágrafo 2, LDA brasileira). A LDA brasileira veda a publicação da obra em colaboração sem o consentimento dos demais autores, salvo em lançamento de coleção das suas obras completas (art. 32 LDA). O prazo para a entrada em Domínio Público da obra indivisível realizada em colaboração é diverso do prazo das obras convencionais, sendo contado desde 1º de janeiro do ano seguinte da morte do último colaborador (art. 42 LDA e art. 5, parágrafo 1 LPI).

Passemos agora a falar sobre a obra coletiva. A diferença entre a obra em cola-

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

²⁰ **A obra em colaboração** é “*la producida por dos o más autores, y en la cual existe una inseparabilidad de las contribuciones individuales de cada autor que convergen en una sola obra de carácter común no pudiendo separar esas diversas contribuciones ni considerárselas creaciones independientes.*” (Delpech, 2011, p. 34).

²¹ O art. 5, VIII, “a” da LDA dispõe que a obra em coautoria é aquela “criada em comum, por dois ou mais autores”.

²² **A obra coletiva** é, em conformidade com Delpech, “*una obra producida por dos o más autores, con inseparabilidad de sus contribuciones. La obra se realiza bajo la iniciativa y dirección de un colaborador, que es el titular de los derechos*”. O art. 5, VIII, “h” da LDA brasileira explicita que a obra coletiva é aquela “criada por iniciativa, organização e responsabilidade de uma pessoa física ou jurídica, que a publica sob seu nome ou marca e que é constituída pela participação de diferentes autores, cujas contribuições se fundem numa criação autônoma”.

²³ Delpech, 2011, p. 34.

²⁴ As **obras em coautoria divisível** são “*dos obras diferentes con sus respectivos autores, titulares de derechos que pueden interpretarse simultáneamente*” (Delpech, 2011, p. 35).



boração e a obra coletiva está no fato de esta possuir uma pessoa²⁵ que coordena todo o processo de elaboração da obra e é o titular dos direitos patrimoniais de autor²⁶ sobre o conjunto da obra criada em conjunto (art. 17, parágrafo 2 LDA).²⁷ As participações de cada autor em uma obra coletiva são protegidas, inclusive, a LDA brasileira aponta que qualquer dos participantes poderá proibir a indicação ou anúncio de seu nome, sem que isso implique no não recebimento da remuneração contratada (art. 17, parágrafo 1 LDA).

O REGISTRO DA OBRA MUSICAL – PROTEÇÃO DA PROPRIEDADE INTELECTUAL

Em relação ao registro das obras musicais, as legislações brasileira e argentina explicitam de forma diversa.

A LDA brasileira (art. 18) aponta que a proteção aos direitos de autor independe de registro, ou seja, é facultado ao autor de uma obra musical o seu registro, que seria uma medida de cautela meramente declaratória do autor, uma vez que a autoria da obra “se prova com o fato da criação”²⁸. O autor poderá provar a autoria sobre a obra musical por outros meios como testemunhas, um arquivo MP3 enviado por e-mail, por exemplo, ou disponibilizado na internet, ou outros documentos e arquivos. O registro da obra musical poderá ser feito na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro em consonância com o disposto na antiga LDA brasileira (Lei nº 5.988 de 1973)²⁹, de acordo com o disposto na atual LDA (art. 19). A Escola de Música, ao receber o registro da obra não fará análise do conteúdo da obra musical, tampouco poderá recusar um registro pelo fato da música ser semelhante a outra anteriormente registrada.³⁰ Importante mencionar que há vantagens no registro da obra, que seria a inversão do ônus da prova em uma demanda judicial, ou seja, a parte contrária deverá provar que a pessoa que consta como autor de determinada obra registrada não é o verdadeiro autor.³¹

Ao analisarmos o que dispõe a LPI argentina sobre o registro das obras, notamos ser um pouco diferente da LDA brasileira, que, explicitamente, dispõe sobre a des-

²⁵ O titular do direito autoral poderá ser uma pessoa física ou jurídica. Há controvérsia doutrinária acerca da possibilidade de uma Pessoa Jurídica ser Autor de uma obra literária, científica ou artística. Delpech (2011) entende que autor não pode ser pessoa jurídica. Já Bittar (2008) entende ser perfeitamente possível que uma pessoa jurídica seja autor de obra literária, científica ou artística. Maiores informações sobre a posição internacional acerca da possibilidade de pessoa jurídica ser autor de obra em Gandelman (2007, p. 105 a 113).

²⁶ Artigo 17, parágrafo 3 LDA “ O contrato com o organizador especificará a contribuição do participante, o prazo para entrega ou realização, a remuneração e demais condições para sua execução”.

²⁷ Sentido dado por Delpech. Já Gandelman ao citar Bittar, dispõe que tanto os direitos morais como os patrimoniais pertencem ao coordenador da obra. Não coadunamos com a posição de Bittar, por entendermos que a obra possui diversos coautores e estes são os verdadeiros titulares dos direitos morais da obra coletiva.

²⁸ Abrão, 2013, p. 99.

²⁹ LDA brasileira (art. 21): “Os serviços de registro de que trata esta Lei serão organizados conforme preceitua o § 2º do art. 17 da Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973”.

³⁰ Informações disponíveis no site da Escola de Música da UFRJ http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=49&Itemid=108, acesso em 3 set. 2013.

³¹ Wellington; Oliveira (2002, p. 19).



necessidade de um autor registrar sua obra. A LPI argentina (art. 63) dispõe que *“la falta de inscripción trae como consecuencia la suspensión del derecho del autor hasta el momento en que la efectúe, recuperándose dichos derechos en el acto mismo de la inscripción”*.

Mas verificando o que estabelecem o Convênio de Berna e o acordo ADPIC (Acordo sobre os Aspectos dos Direitos de Propriedade intelectual relacionados com o comércio), que foi ratificado pela Argentina, notamos que ele tutela o direito de autor sem exigência de nenhuma formalidade especial, ou seja, o autor fica protegido desde o momento da concepção e concretização da obra em algum suporte físico. Delpech cita o artigo 14 da LPI argentina, que dispõe sobre a proteção às obras estrangeiras sem exigir que haja nenhuma formalidade³², que criaria, segundo ele, uma *“injusta diferencia con ésta, y ha llevado a algunos autores a afirmar que el art. 63 ha perdido vigencia por anacrónico y contradictorio de principios internacionales vigentes.”*³³ Mas esta não é a posição do autor, uma vez que estas normas internacionais não podem derogar as normas internas dos Estados que solicitem algum tipo de formalidade para a proteção dos Direitos de autor. Por isso, o autor dispõe que *“la falta de inscripción de la obra nacional trae necesariamente como consecuencia la suspensión del derecho del autor hasta que dicho trámite sea realizado.”*³⁴

A consequência desse artigo 63 da LPI argentina, para os autores/editores seria a suspensão dos direitos patrimoniais de autor, ou seja, o autor/editor da obra musical não poderá explorar os direitos econômicos sobre a mesma. Importante mencionar que os direitos morais não são atingidos.³⁵ Os artigos 57 a 64 da LPI argentina e os artigos 1 a 4 do Decreto 41.233/3 dispõem sobre as peculiaridades do Registro das obras que deverá ocorrer no Registro Nacional da propriedade intelectual em conformidade com o artigo 1 do Decreto 41.233/34.

DIREITOS CONEXOS

Passemos agora a falar sobre os direitos dos intérpretes ou executantes³⁶ das obras musicais. Diversas músicas que são executadas em rádios ou em shows, gravadas em CD/DVD/MP3 ou outros suportes, são interpretadas por um músico (ou um conjunto

³² Por tanto, as obras estrangeiras estariam mais protegidas que as obras nacionais.

³³ Delpech, 2011, p. 126.

³⁴ Delpech, 2011, p. 128.

³⁵ *“El goce del derecho de propiedad intelectual se subordina a la formalidad de su registro, toda vez que la falta de esa formalidad suspende el goce de los derechos intelectuales. Por lo tanto, las obras publicadas no registradas no están protegidas.”* (CNCom., Sala A, 19-X-1989, Cesan c. Montero, LL, 1990-B-24-); *“Si bien la falta de inscripción de una obra en el Registro de la Propiedad intelectual trae como consecuencia la suspensión del derecho de autor hasta que dicho trámite se materialice, tal sanción no alcanza más que el derecho pecuniario, pues sería absurdo que la falta de inscripción hiciera perder la paternidad de la obra o cualquier otra facultad contenida en el derecho moral.”* (CNCasación Penal, Sala II, 2001/05/23, Blaustein, David, LL 2001-E-638) in Delpech, 2011, p. 128-129.

³⁶ O artigo 5º, XIII LDA brasileira dispõe o conceito de artista intérprete ou executante, que são *“todos os atores, cantores, músicos, bailarinos ou outras pessoas que representem um papel, cantem, recitem, declamem, interpretem ou executem em qualquer forma obras literárias ou artísticas ou expressões do folclore.”*



musical) que não coincide(m) com o autor da música. Este intérprete é o titular do direito de autor sobre a interpretação/execução dessa música e esse direito de autor sobre a interpretação/execução é denominado Direito Conexo.

Os direitos conexos são direitos “vizinhos” aos do autor, tutelados pela LDA e LPI e são referentes aos direitos dos artistas intérpretes (músicos intérpretes ou executantes)³⁷, mais o trabalho dos Produtores dos Fonogramas (gravadoras de CD)³⁸ e das Empresas de Radiodifusão (rede de televisão e rádio)³⁹. De acordo com Delpech, esse direito conexo deriva da obra de um autor (que não é o intérprete/executante), sendo direito acessório a esta obra. É importante mencionar que o autor da obra original deverá autorizar e negociar a interpretação da sua obra.

Para que exista o direito conexo é necessário que a obra do artista executante ou intérprete possua originalidade e caráter único. Para se ter uma noção da importância da tutela ao direito conexo na área artística-musical, no Brasil, um terço do volume total da arrecadação musical corresponde às execuções públicas feitas por artistas intérpretes.⁴⁰ Não é raro encontrarmos músicas que, quando executadas/gravadas por seu autor não chegam a fazer tanto sucesso como quando são executadas/gravadas por um artista que já é bem conhecido e possui seu público fiel. De acordo com a LPI e a LDA “É de setenta anos o prazo de proteção aos direitos conexos, contados a partir de 1º de janeiro do ano subsequente à fixação, para os fonogramas; à transmissão, para as emissões das empresas de radiodifusão; e à execução e representação pública, para os demais casos.”⁴¹

Na LDA brasileira, a tutela dos direitos conexos está prevista nos artigos 89 a 96 e na LPI argentina está nos artigos 5º e 56 e também no Decreto 746/73 que regulamenta o artigo 56 supracitado. De acordo com a LDA (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.”

Em relação aos direitos conexos relacionados aos Fonogramas e videogramas, podemos visualizar a fixação das composições musicais em videogramas (um videograma de muito sucesso é o videoclipe ou o DVD). Muitas vezes o videoclipe ou o DVD é executado em ambientes públicos (bares, restaurantes, cafés, clubes...) e como na maioria das vezes isso é um atrativo aos frequentadores de referidos locais

³⁷ “Los músicos ejecutantes ejecutan las obras musicales de los compositores”. “*Son Derechos Conexos los derechos de los artistas ejecutantes de obras musicales, con relación a la utilización de sus interpretaciones o ejecuciones*”. (Delpech, 2011, p. 115-116)

³⁸ “Los productores de fonogramas producen y graban canciones y música escrita por autores y compositores, interpretada o cantada por artistas intérpretes o ejecutantes” “*Son Derechos Conexos los derechos de los productores de fonogramas o videogramas, con relación a la utilización pública, directa o indirecta, de sus fonogramas o videogramas*”. “*Los fonogramas son la primera fijación o grabación original de una ejecución exclusivamente musical. Cuando se fija no sólo música, sino también imagen, estamos ante un videograma*.” (Delpech, 2011, p. 115-116 y 119).

³⁹ “Los organismos de radiodifusión difunden obras y fonogramas en sus emisoras”. “*Son Derechos Conexos los derechos de los organismos de radiodifusión con relación a sus emisiones o transmisiones, por la retransmisión o por la comunicación al público en lugares en que el público acceda en forma onerosa*”. (Delpech, 2011, p. 115-116).

⁴⁰ Paesani, 2012, p. 22.

⁴¹ LPI argentina, art. 5º. O art. 96 da LDA brasileira dispõe do mesmo modo.



e está vinculado ao lucro indireto que o local percebe, isso implica uma obrigação de pagamento dos direitos conexos.⁴²

Em relação aos direitos conexos das empresas de radiodifusão, estas possuem direito de receber uma retribuição pela retransmissão ou execução pública de suas emissões. Além disso, gozam do direito de autorizar ou proibir a retransmissão de suas emissões, a reprodução e a comunicação ao público, em conformidade com o disposto no artigo 95 LDA brasileira. A legislação argentina não explicita esses direitos, mas Delpech entende pelo reconhecimento desses direitos uma vez que as normas internacionais⁴³ que tratam do assunto foram ratificados pela Argentina.

A EDIÇÃO DE OBRAS MUSICAIS

Em relação à edição das obras musicais, o autor da música entrega sua obra a um editor⁴⁴ *“que se obliga a reproducirla, difundirla y venderla”* (art. 37 LPI argentina) e *“fica autorizado, em caráter de exclusividade, a publicá-la e a explorá-la pelo prazo e nas condições pactuadas com o autor”* (art. 53 LDA brasileira). Então, em um contrato envolvendo a edição de uma obra musical o editor se obriga a fixar a obra em suportes materiais (CD, MP3, DVD etc.) onde seja possível a reprodução da música ou a sua projeção, além de se obrigar a realizar a difusão e venda dessas fixações da obra.

A edição do fonograma ou videograma é o objeto deste contrato e sua tutela está disposta nos artigos 53 a 67 LDA brasileira e 37 a 44 da LPI argentina. Segundo a LDA brasileira (art. 56), *“Entende-se que o contrato versa apenas sobre uma edição, se não houver cláusula expressa em contrário”*. Para a LPI argentina (art. 40), *“En el contrato deberá constar el número de ediciones y el de ejemplares de cada una de ellas, como también la retribución pecuniaria del autor o sus derechohabientes; considerándose siempre oneroso el contrato, salvo prueba en contrario”*. Segundo Delpech, há a possibilidade de convenção contratual para que o editor autorize a reprodução ou projeção da obra musical. Sem estender muito o assunto sobre a edição das obras musicais, é interessante recordar o quão importante é esse contrato de edição e o quanto devem ser minuciosamente discutidas as cláusulas contratuais.

⁴² Art. 35 Decreto 41.233/34 regulamentar da LPI argentina: *“Los discos fonográficos y otros soportes de fonogramas no podrán ser comunicados al público, ni transmitidos o retransmitidos por radio y/o televisión, sin autorización expresa de sus autores sus derechohabientes. Sin perjuicio de los derechos que acuerdan las leyes a los autores de la letra y los compositores de la música y a los intérpretes principales y/o secundarios, los productores de fonogramas o sus derechohabientes tienen el derecho de percibir una remuneración de cualquier persona que en forma ocasional o permanente, obtenga un beneficio directo o indirecto con la utilización pública de una reproducción del fonograma; tales como: organismos de radiodifusión, televisión, o similares; bares, cinematógrafos; teatros; clubes sociales; centros recreativos, restaurantes; cabarets, y en general quien los comunique al público por cualquier medio directo o indirecto.”* Art. 93 da LDA brasileira versa no mesmo sentido.

⁴³ Convenção de Roma de 1961; Convênio para proteção dos produtores de fonogramas contra a reprodução não autorizada de seus fonogramas de 1971; Tratado da OMPI sobre Interpretação Execução e Fonogramas (WPPT) de 1996; Acordos ADPIC de 1994.

⁴⁴ De acordo com a LDA brasileira (art. 5, X), editor é a *“pessoa física ou jurídica à qual se atribui o direito exclusivo de reprodução da obra e o dever de divulgá-la, nos limites previstos no contrato de edição”*. Geralmente o editor é uma gravadora.



No Brasil, uma demanda judicial no Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro⁴⁵ que chamou atenção foi do famoso autor e cantor Zé Ramalho que precisou pedir autorização para gravação à editora (Editora Musical EMI songs) de nove composições suas tendo sido negada a autorização sobre o pretexto de que o editor tem o direito de negar o uso da composição que esteja sobre seu controle, mesmo quando este seja o próprio autor da música.

A GESTÃO COLETIVA NO SETOR MUSICAL

Quando estamos na seara dos direitos de autor, devemos ter clara a noção de que o autor tem direito a perceber seus direitos a partir do momento que o público se interessa e utiliza (das mais variadas formas) a sua obra. É necessário então, para que o autor possa ser resguardado em seus direitos, uma fiscalização estatal que se mostre efetiva, uma vez que é praticamente impossível que o autor possa fazer essa fiscalização.

A LDA brasileira, em seu artigo 97⁴⁶, permite aos autores e aos titulares de direitos conexos associarem-se para o exercício e defesa de seus direitos que no âmbito musical se trata do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD). Na Argentina, a Lei nº 17.648 de 1968⁴⁷, em seu artigo 1º, reconhece a Sociedade Argentina de Autores e Compositores de Música (SADAIC),

[...] como asociación civil y cultural de carácter privado representativa de los creadores de música nacional, popular o erudita, con o sin letra, de los herederos y derechohabientes de los mismos y de las sociedades autorales extranjeras con las cuales se encuentre vinculada mediante convenios de asistencia y representación recíproca.

O ECAD⁴⁸ e a SADAIC⁴⁹ possuem como principal função a centralização da arrecadação dos direitos autorais e posterior distribuição para os autores/intérpretes das canções quando executadas em público. As associações se vinculam a associações de arrecadação de direitos de autor estrangeiras para os casos de exibição da obra musical no exterior. Mas o que é considerado “execução pública”? O artigo 68, pa-

⁴⁵ Ação desconstitutiva de contrato impetrado na 10ª Vara Cível do Rio de Janeiro (Processo 2005.001.160980-0).

⁴⁶ Art. 97. Para o exercício e defesa de seus direitos, podem os autores e os titulares de direitos conexos associar-se sem intuito de lucro.

⁴⁷ Ley 17.648 disponible en http://www.infojus.gov.ar/legislacion/ley-nacional-17648-sociedad_argentina_autores_compositores.htm?7, acesso em 25 set. 2013.

⁴⁸ Regulamento de arrecadação do ECAD em <http://www.ecad.org.br/pt/eu-uso-musica/regulamento-de-arrecadacao/Documents/Regulamento%20da%20Arrecadacao.pdf>, acesso em 27 set. 2013.

⁴⁹ Tabela de Aranceles de SADAIC em <http://www.sadaic.org.ar/index.php?area=aranceles&subarea=pagar&capitulo=Aranceles%20por%20Derecho%20de%20Autor&subcapitulo=%BFPorqu%E9%20tengo%20que%20pagar%20SADAIC?&areaid=9>, acesso em 27 set. 2013.



rágrafo 2º da LDA dispõe que são lugares de *frequência coletiva*, exemplificando, no parágrafo 3º, o termo, *in verbis*:

§ 3º Consideram-se locais de frequência coletiva os teatros, cinemas, salões de baile ou concertos, boates, bares, clubes ou associações de qualquer natureza, lojas, estabelecimentos comerciais e industriais, estádios, circos, feiras, restaurantes, hotéis⁵⁰, motéis, clínicas, hospitais, órgãos públicos da administração direta ou indireta, fundacionais e estatais, meios de transporte de passageiros terrestre, marítimo, fluvial ou aéreo, ou onde quer que se representem, executem ou transmitam obras literárias, artísticas ou científicas.

A LPI (art. 50) dispõe que a representação ou execução pública é *“la trasmisión radiotelefónica, exhibición cinematográfica, televisión o cualquier otro procedimiento de reproducción mecánica de toda obra literaria o artística”*.

Quanto à exibição cinematográfica, é importante frisar que até o ano 2000 a SADAIC cobrava direitos pela exibição das músicas constantes das películas cinematográficas. Em novembro desse ano, a Suprema Corte de Justiça de Mendoza resolveu (e a Corte Suprema de Justiça da Nação confirmou) que

*Dado el principio de indivisibilidad de la obra cinematográfica, SADAIC no tiene derecho autónomo a la percepción de los derechos de los compositores de las obras musicales incorporadas a aquélla, cada vez que se exhibe la película o el videograma y se escucha la composición musical.*⁵¹

No Brasil, existe a cobrança pelo ECAD sobre a exibição cinematográfica apesar de haver discussões jurisprudenciais sobre sua legalidade, uma vez que o autor da música já recebe pela inclusão de sua obra na trilha sonora do filme em contrato com o produtor da película⁵².

Quanto às obras musicais transmitidas pela internet (fonograma ou videograma), também devem ser pagos os direitos autorais advindos da utilização por esse meio uma vez

⁵⁰ Em relação à transmissão musical nos complexos hoteleiros, ainda há discussões doutrinárias e jurisprudenciais nos dois países sobre o conceito de âmbito privado e a legitimidade da cobrança nesses ambientes. Para maiores informações ver Delpech e Alves, disponível em <http://jus.com.br/artigos/12609/agora-e-lei-quarto-de-hotel-e-local-de-frequencia-individual-e-de-uso-exclusivo-do-hospede>, acesso em 27 set. 2013.

⁵¹ SC.Mencoza, Sala I, 2000/11/15 - SADAIC c. Andesmar S.A. Repertorio LL LXI- 2001-J-Z, pág. 1673, em Delpech (2011, p. 140-141). *“A partir de ese momento, los empresarios cinematográficos desconocen la facultad de SADAIC de percibir aranceles por derechos de ejecución o comunicación pública por la exhibición de filmes.”* (Delpech, 2011, p. 141). No site do SADAIC há uma tabela atual (2013) de valores para a sincronização de obras musicais em produções cinematográficas. Disponível em http://www.sadaic.org.ar/shared/cdrw/pdf-Aranceles_CINE-8-2013.pdf, acesso em 27 set. 2013.

⁵² Maiores informações: Página eletrônica do ECAD (<http://www.ecad.org.br/pt/eu-uso-musica/como-e-feita-a-arrecadacao/Paginas/default.aspx>) e página 10 do folheto eletrônico explicativo disponível em <http://www.ecad.org.br/pt/eu-uso-musica/perguntas-frequentes/Documents/Arrecadacao.pdf>, acesso em 27 set. 2013.



que é uma modalidade diversa de utilização.⁵³ É importante recordar que há necessidade da autorização do autor para essa utilização assim como em todas as outras formas de exibição de sua obra. Uma curiosidade é que atualmente, diversas rádios e Canais de Televisão podem ser acessados pela internet e as músicas executadas sofrem cobrança dupla pelo ECAD ou SADAIC (pela exibição “normal” e pela exibição na Internet).⁵⁴

AS NOVAS TECNOLOGIAS E OS DIREITOS AUTORAIS

Segundo a doutrinadora brasileira Eliane Abrão, foi a indústria fonográfica a primeira a sentir os impactos da internet em relação aos direitos autorais. A reprodução e distribuição se operam de forma fácil e descomplicada e “com alguns cliques se operam todas as etapas necessárias à fixação da obra acabada e pronta para ser comercializada”⁵⁵ muito diferente do que ocorria antes do surgimento da rede. A autora inclusive dispõe que, no futuro, tudo estará na rede internet e não existirão mais suportes como CD ou DVD.

Na era da internet, existe uma grande preocupação na tutela dos direitos autorais em relação à divulgação da obra que se dá de forma quase imediata quando “cai na rede”, com grande facilidade de reprodução e distribuição da obra musical, o que facilitou em muito a violação dos direitos autorais. Tanto a LDA quanto a LPI, seguindo o que preveem as leis internacionais de proteção aos direitos autorais, dispõem sobre a proteção ampla dessas obras independente do procedimento de reprodução ou tipo de mídia.⁵⁶ O artigo 61 da ADPIC estabelece que os membros estabelecerão os procedimentos e as sanções penais nos casos de pirataria lesiva ao direito de autor em escala comercial.

O tratado da OMPI sobre Direito de Autor (WTC) e o tratado sobre Interpretação ou Execução e Fonograma (WPPT) também conhecido como *Tratados de Internet*, foram ratificados pela Argentina (Lei nº 25.140 de 1999)⁵⁷ e instituem a obrigação estatal de tutela jurídica e recursos efetivos com a incorporação em suas legislações de penalidades para os atos elusivos de medidas tecnológicas⁵⁸, mas até hoje, Argentina e Brasil não promulgaram legislação penalizando os atos elusivos de medidas tecnológicas.

⁵³ No Brasil a LDA (artículo 31) dispõe a esse respeito; Na Argentina a LPI não explicita sobre o assunto mas Delpech aponta o Convênio de Berna para a proteção das Obras Literárias e Artísticas que estabelece em seu art. 9: “*Los autores de obras literarias y artisticas protegidas por el presente Convenio gozarán del derecho exclusivo de autorizar la reproducción de sus obras por cualquier procedimiento y bajo cualquier forma.*”

⁵⁴ Para maiores informações sobre o recolhimento: No Brasil, ver <http://www.ecad.org.br/pt/eu-uso-musica/perguntas-frequentes/Documents/Arrecadacao.pdf>, acesso em 30 set. 2013. Na Argentina, ver http://www.sadaic.org.ar/shared/cdrw/pdf-Regimen_Musica_Funcional_Intenet-08-2013.pdf, acesso em 30 set. 2013.

⁵⁵ Abrão, 2013, p. 101.

⁵⁶ Art. 1º da LPI quando dispõe que “*sea cual fuere el procedimiento de reproducción*” e o artigo 7 da LDA ao explicitar que as obras poderão ser “expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro”.

⁵⁷ Não há Decreto Executivo que promulgue estes tratados no Brasil.

⁵⁸ “Las medidas tecnológicas de protección surgen como una respuesta técnica a la creciente violación de los derechos de los autores sobre sus obras intelectuales. Se podría definir a las medidas tecnológicas de protección como sistemas informáticos cuya función es controlar y, en caso que sea necesario, impedir o restringir el uso en Internet de obras intelectuales protegidas por derechos de propiedad intelectual” (Delpech, 2006, p. 2).



REFERÊNCIAS

- Abrão, Eliane Yachouh. “O sistema autoral: do surgimento às novas mídias”. In: Nalini, José Renato (org). *Propriedade Intelectual*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2013.
- Arbix, Daniel do Amaral. “Setenta anos depois: direitos autorais em Noel Rosa”. *Revista Direito GV*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 207-230, 2008. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rdgv/v4n1/a10v4n1.pdf>, acesso em: 15 ago. 2013.
- Bittar, Carlos Alberto. *Direito do autor*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense, 2008.
- Cabral, Plínio. *Direito Autoral: Dúvidas e Controvérsias*. 3ª ed. São Paulo: Rideel, 2009.
- Candé, Roland De. *História Universal da Música*. Vol. 2. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- Delpech, Horacio Fernández. “Medidas tecnológicas de protección de la propiedad intelectual en internet - los actos elusivos - la protección jurídica contra la elusión”. Texto completo del trabajo presentado en el *Congreso MERCOSUR de Derecho Informático* celebrado en **Córdoba**, Argentina entre el 9 y 11 de agosto de 2006. Disponível em: <http://www.hfernandezdelpech.com.ar/MEDIDAS%20TECNOLOG.DE%20PROTECCION-MERCOSUR.pdf>, acesso em 21 out. 2013.
- Delpech, Horacio Fernández. *Manual de los Derechos de Autor*. Buenos Aires: He-liasta, 2011.
- Emery, M. Á. *Propiedad Intelectual, Ley 11723 comentada, anotada y concordada con los tratados internacionales*. Buenos Aires: Editorial Astrea, 1999.
- Gandelman, Henrique. *De Gutemberg à Internet*. 5ª ed., Rio de Janeiro: Record, 2007.
- Nalini, José Renato (org). *Propriedade Intelectual*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2013.
- Paesani, Liliana Minardi. *Manual de Propriedade Intelectual*. São Paulo: Atlas, 2012.
- Ruysam, Emmerich. “A música sob o prisma legal”, 11 de junho de 2012. Disponível em <http://www.meuadvogado.com.br/entenda/a-musica-sob-o-prisma-legal.html>, acesso em 26 ago. 2013.
- Wellington, João; Oliveira, Jaury N. *A Nova Lei Brasileira de Direitos Autorais*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 1999.



LUCIANA RODRIGUES DE MESQUITA E SILVA é mestranda em Direito Privado Patrimonial pela UNS-Universidad Nacional Del Sur (atual); especialista em Direito Público, junto à Associação dos Magistrados de Minas Gerais (2007). Formada em Direito na Universidade FUMEC (2006). Atualmente é professora licenciada da FEVALE- Fundação Educacional do Vale do Jequitinhonha, Faculdade de Ciências Jurídicas em Diamantina, Minas Gerais, nas disciplinas Direito do Consumidor e Teoria Geral do Direito Privado II. Estudante de Percussão no Conservatório Estadual de Música Lobo de Mesquita desde 2009.