

**Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa**

**Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas**



**O Impacto tecnológico na indústria musical**

**Indústrias Criativas 2014**

*Filipa Iglésias*

Professor Orientador: Maria Victória Rocha

Novembro de 2014

## Resumo

O ciberespaço constitui uma fonte inesgotável de conhecimento e informação. Mas o progresso tecnológico dos últimos anos veio revolucionar todo o comércio jurídico, nomeadamente ao nível das relações contratuais em sede de direito de Autor.

Pretende-se com o presente trabalho analisar o impacto das tecnologias digitais na indústria musical, mormente nas soluções encontradas para proteger e explorar conteúdos musicais.

Começaremos por analisar o direito de Autor no contexto da sua prática histórica, com um foco particular sobre os princípios base que o formaram e se mantém, bem como as implicações globais para questões de direitos de Autor *online* surgidas com a Internet, as tecnologias móveis, as redes sociais, os serviços *on-demand*, o *streaming* e os novos conteúdos criados pelos usuários.

A natureza global destas indústrias e tecnologias trouxe novas oportunidades e desafios que transcendem as fronteiras tradicionais e barreiras culturais. Ao mesmo tempo, verifica-se ainda uma assimetria entre os países com economias culturais fortes e inovadoras, e os países com economias emergentes.

Situando-nos no impacto tecnológico na criação e exploração de uma Obra, utilizaremos como caso de estudo a indústria musical e os desafios que se levantam aos seus protagonistas, bem como as alternativas encontradas pelo mercado para responder à realidade prática que surgiu em adaptação à falta de regulação e leis próprias dirigidas ao consumo de música em ambiente digital.

**Palavras Chave:** Direito de Autor, Música, Ciberespaço

## Índice de Conteúdos

Lista de Figuras .....	1
Glossário .....	2
1 < Apresentação da problemática > .....	3
1.1. Introdução .....	3
1.2. Estrutura.....	5
2 < Revisão do Estado da Arte > .....	7
2.1 Revisão histórica e revoluções no direito de Autor.....	8
2.2 O Direito Internacional de Autor .....	12
2.3 Internet, Tecnologia e novos paradigmas.....	17
3 < Metodologia >.....	21
4 < Direito de Autor em Portugal e introdução ao título do trabalho .....	25
4.1. Regime legal do direito de Autor em Portugal.....	26
4.2. Obra protegida por direito de Autor. Requisitos de protecção. ....	35
4.3. Acesso a Obras protegidas .....	42
4.4. Alterações sentidas pela indústria musical dentro e fora do ciberespaço.....	45
4.5. Os novos contratos '360 graus' da indústria musical .....	54
5 < Discussão e resultados >.....	59
6 < Crítica e perspectivas futuras > .....	66
7 < Conclusão > .....	69
8 < Referências e Bibliografia > .....	72
APÊNDICE A Formulário do Questionário.....	78
ANEXO A: Resultado do Questionário .....	

## Lista de Figuras

Figura I – Evolução dos rendimentos de fonte digital entre 2008 e 2013

Fonte: IFPI

Figura II – Total de subscritores pagantes no mundo

Fonte: IFPI

Figura III – Percentagem da vertente digital na indústria musical dos EUA entre 2008 e 2013

Fonte: RIAA

Figura IV – Serviços de *streaming* em 2013 nos EUA

Fonte: RIAA

Figura V – Evolução dos rendimentos de serviços *online* (Itunes e Appstore) aferidos trimestralmente

Fonte: Morgan Stanley

Figura VI – Factura demonstrativa de rendimentos auferidos pelo Autor David Lowery pela exploração *online* da Obra Low

Figura VII – Evolução do número de sessões e espectadores em espectáculos ao vivo em Portugal entre 2000 e 2010

Fonte: INE/ PORDATA

Figura VIII – Rendimentos de publicidade auferidos pelo Youtube nos EUA entre 2013 e 2016 (previsão)

Fonte: Emarketeer

## Glossário

**Indústrias culturais, indústrias criativas e indústrias baseadas em direito de Autor** são aqui utilizadas em termos gerais, referindo-se àquelas actividades ou indústrias onde o direito de Autor tem um papel identificável.

No entanto, reconhece-se a existência de diferenças entre estes conceitos, que não serão no entanto relevados no âmbito do presente trabalho.

**Indústrias culturais** são, de acordo com a OMPI, aquelas que dão origem a produtos com conteúdo cultural significativo e produzidos em escala industrial. Este conceito é muitas vezes utilizado em relação aos produtos de mass media.

**Indústrias criativas** têm um significado mais abrangente e incluem, além das indústrias culturais, toda a produção artística ou cultural, ao vivo ou produzida individualmente, sendo tradicionalmente utilizada para fazer referência a actuações ao vivo, tradições culturais e actividades similares. A fronteira que separa estas duas indústrias é na maioria das vezes muito ténue.

**Conteúdos culturais e Obras** protegidas por direito de Autor são utilizados no presente trabalho como sinónimos. No entanto, direito de Autor e Obra devem ser interpretados no contexto da Convenção de Berna, tal como explicado no capítulo 2.

**Ciberespaço**<sup>1</sup> é um espaço virtual em que a comunicação ocorre através de redes informáticas<sup>2</sup>.

**Streaming** consiste numa forma de distribuição de conteúdos multimédia em que a informação pode ser reproduzida à medida que vai sendo transmitida, sem que o utilizador necessite de a armazenar primeiro.

Finalmente, uma breve nota para o facto de, neste trabalho, as palavras **direito de Autor** ou **Obra** serem usadas indistintamente com a letra inicial minúscula e maiúscula. Tal deve-se no entanto a uma opção pessoal de destacar a palavra **Autor** e **Obra**, e situar o **direito** de Autor como um ramo específico do **Direito** globalmente considerado. Só assim não se escreveu nos casos em que reproduzimos excertos de outros autores com opções de redacção diversas, ou na enunciação de textos legislativos que reproduzimos tal como oficialmente publicados.

---

<sup>1</sup> Apesar de a Internet ser o principal ambiente do ciberespaço, este também pode ocorrer na relação humana com outras tecnologias.

<sup>2</sup> Tradução livre de [http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american\\_english/cyberspace](http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/cyberspace)

## 1 <Apresentação da problemática>

### 1.1. Introdução

O desenvolvimento tecnológico e a forma rápida como o mesmo tem impacto no dia a dia das pessoas e suas rotinas, a ‘digitalização’ do mundo e dos seus processos ligados a importantes sectores de actividade, mais propriamente, numa área tão específica como a dos meios de produção, edição e distribuição de música, exige-nos cada vez mais estudar, analisar e aferir o impacto social, cultural e económico que este novo paradigma (digitalização e networking) terá na vida dos artistas, autores, operadores e/ou todo o tipo de actividade ligada à indústria musical, ao seu consumo, aos seus direitos e à sua regulação.

Nunca como hoje vimos tantos músicos, tantos autores, tanta partilha de Obras criadas a cada segundo e, por consequência, tantos novos titulares de direitos.

O Carr Center for Human Rights Policy<sup>3</sup> considera que o que distingue a Internet dos media tradicionais é a sua natureza interactiva e democrática, sem hierarquia de informação.

Para a UNESCO, a fluidez de ideias, e a colaboração e partilha espontânea entre países e culturas que a Internet permite, é essencial à dignidade humana e, como tal, deve ser incentivada<sup>4</sup>.

Para o UK’s Department of Culture, Media and Sport<sup>5</sup>, Indústrias Criativas são as actividades que têm a sua origem na criatividade, competências e talento individual, com potencial para a criação de trabalho e riqueza através da geração e exploração da propriedade intelectual.

A Internet, e as novas tecnologias associadas, vieram alargar o processo criativo, e permitem que todos sejam simultaneamente Autores, Editores e distribuidores das suas Obras.

---

<sup>3</sup> <http://www.hks.harvard.edu/cchrp/Web%20Working%20Papers/HRand%20Internet.pdf>

<sup>4</sup> [http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/official\\_documents/Eng%20-%20Recommendation%20concerning%20the%20Promotion%20and%20Use%20of%20Multilingualism%20and%20Universal%20Access%20to%20Cyberspace.pdf](http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/official_documents/Eng%20-%20Recommendation%20concerning%20the%20Promotion%20and%20Use%20of%20Multilingualism%20and%20Universal%20Access%20to%20Cyberspace.pdf)

<sup>5</sup> No Reino Unido, o ‘Creative Industries Mapping Document’ data de 1998, ano em que foi criado o Department of Culture, Media and Sports e ao qual se atribui a primeira utilização do conceito de *Indústrias Criativas*.

Mas veio também revolucionar e reinventar todo o sistema no qual assenta o direito de Propriedade Intelectual.

Da partilha de ficheiros à ubiquidade total, fará ainda sentido falar em pirataria? Ou este acesso universal significa um maior e livre acesso à Cultura? E isto tudo é incompatível, há dois lados rivais ou todos têm o mesmo objectivo – a Arte e a sua fruição?

Há uma falta de consenso sobre o caminho a seguir no que concerne à Propriedade Intelectual. As novas formas de comunicação exigem novas formas de adaptação. Para Lawrence Lessig, fundador das *Creative Commons*, o direito de Autor é a grande força dessa batalha. E estas questões surgem num momento em que as Indústrias Criativas, da qual a música é um sector de principal relevância, se assumem como linguagem global, capazes de gerar riqueza, emprego qualificado e inclusão social.

Acreditamos que a criatividade está a moldar um novo desenvolvimento económico e é a chave de um crescimento futuro.

A música, e as novas formas de criação e consumo, contribuíram para o surgimento de novos modelos de negócio possivelmente replicáveis em outras áreas da cultura. Mas, acima de tudo, a música contribuiu para aferir um novo rumo da economia em ambiente digital.

## 1.2. Estrutura

O presente trabalho encontra-se estruturado em 3 grandes capítulos, que correspondem a:

- um panorama geral do direito de Autor e as duas grandes revoluções por este vividas – o surgimento da Imprensa e da Internet;
- uma perspectiva mais específica e local, servindo de referência, e correspondente ao direito de Autor em Portugal, incluindo o seu conteúdo e o conceito de Obra protegida por direito de Autor;
- as formas de exploração do direito de Autor e a evolução e adaptação na prática da indústria musical que levou ao estabelecimento de diferentes modelos de negócio.

Para uma melhor compreensão do tema em análise, afigura-se necessário concretizar em primeiro lugar o conceito de *direito de Autor, Obra e Internet*.

Para tal, analisamos a evolução da legislação neste domínio, bem como as directivas propostas pela Organização Mundial de Propriedade Intelectual (OMPI) que desenvolveu em 2003 standards internacionais para o estudo do contributo económico das empresas baseadas em direito de Autor, assim uniformizando as terminologias existentes para direitos de Autor, produtos culturais, indústrias baseadas em direitos de Autor, indústrias criativas, indústrias culturais ou economias culturais.

De acordo com o estudo da OMPI, e tradicionalmente, os direitos de Autor têm sido considerados a partir de uma perspectiva legal. A natureza do direito de Autor, o seu âmbito de protecção, a fiscalização, infracção e formas de tutela têm sido objecto de extensa investigação. Só recentemente o foco de análise se tem deslocado para a característica económica do direito de Autor. O facto de estar hoje presente em praticamente todos os campos - produção, distribuição e consumo - tem proporcionado um interesse crescente nos modelos de negócio que envolvem o direito de Autor, onde o licenciamento, o investimento, as trocas e transferências têm atraído maior atenção.

Numa segunda parte, centrar-nos-emos na Obra Musical, a sua passagem do ambiente físico para o ambiente digital, tentando levantar e, sempre que possível, encontrar caminho às

questões levantadas pelos seus principais agentes: Autores, Músicos, Produtores, Editores, Promotores de Espectáculos e Advogados; para terminar concluindo pela actualidade dos princípios norteadores do direito de Autor, e pela necessidade de assegurar que a tecnologia digital não os destrói, permanecendo como incentivos aos criadores para produzir e partilharem as suas Obras, podendo controlá-las e delas retirar proveitos, reconhecendo a importância que constituem para o desenvolvimento da Cultura, da Sociedade e da Economia.

Sentimos a necessidade de alertar que o presente trabalho não é uma dissertação na área do Direito, inserindo-se no âmbito do mestrado em Gestão das Indústrias Criativas.

Creemos portanto que, não pretendendo analisar em profundidade o Direito na sua vertente de ciência social, nem a construção do ramo de Direito denominado direito de Autor, não deixa de ser indispensável traçar o enquadramento legal aplicável às indústrias criativas, com especial relevo para a área da música.

Não sendo também um trabalho focado na área de Gestão, nem tão pouco de Economia, conclui-se que perceber o comportamento actual do lado da oferta e da procura na indústria musical é também uma forma de compreender a melhor forma de encontrar alternativas legais e modelos de negócio sustentável.

Servimo-nos então do regime do direito de Autor em Portugal como base, entrevistando os principais agentes da indústria musical em Portugal, mas estamos no entanto cientes de que esta se trata apenas de uma metodologia para encontrar um caminho rumo a um objecto de estudo mais lato, tendo em conta o território sem fronteiras onde nos localizamos hoje.

Este trabalho pretende assim, depois de conhecer as regras e traçar um panorama geral, servir de ponto de partida para a procura de alternativas legais que simultaneamente protejam os criadores e incentivem a fruição da música *online*, estimulando a economia nesta área das indústrias criativas.

## 2 < Revisão do Estado da Arte >

Numa altura em que Michael Jackson, 5 anos após a sua morte, lança discos em dueto ou dá concertos postumamente, um artista tem 105,746,892<sup>6</sup> de seguidores no Facebook (Shakira), as rádios se tornaram produtoras de conteúdos e a tecnologia caseira está cada vez mais avançada, há muito que se diz: ‘*A indústria discográfica morreu, viva a indústria musical!*’.

A música é um produto que continua, cada vez mais, a vender. Dos incontáveis programas de televisão em que a música é protagonista, aos festivais de verão que se multiplicam por todo o mundo, com marcas de bancos e bebidas a apoiar, e os mais recentes gadgets de bolso, que permitem em minutos criar sonoridades, partilhá-las, misturá-las e formar grupos *online*, dos coros globais com membros de todos os cantos do Mundo que, sob a direcção de um maestro, através de plataformas como o Youtube, ensaiam e gravam em frente ao computador, e gravam discos sem sair de casa, ou grupos musicais com membros virtuais e espectáculos unicamente *online*, ou estrelas Rock que, afinal, não passam de um Avatar destinado ao sucesso – há um elemento que permanece intocável e se sobrepõe a formatos, processos e progressos – a criação artística.

A criação artística faz parte do território íntimo de cada um, que só se torna pública quando partilhada. É então nesta partilha que se colocam as questões, não só de Propriedade Intelectual, mas também de Economia criativa.

O ramo do Direito denominado *direito de Autor* surgiu com a necessidade de acompanhar e proteger a passagem de uma Obra de carácter intelectual, da esfera íntima do seu criador para a esfera privada daqueles que a recebem – isto é, o público, individual e colectivamente considerado.

Ora, esta passagem da esfera privada para uma esfera pública opera-se através de uma utilização da Obra por parte daqueles que a comunicam ao público, nem sempre o próprio Autor mas, com maior frequência, o Editor, o Produtor, ou o Organismo de radiodifusão. São estes utilizadores da Obra que permitem que ela seja comunicada e, conseqüentemente, usufruída pelo público. Urge portanto esclarecer que utilizadores da Obra são as entidades que detêm a componente patrimonial de uma obra de criação, isto é, o direito de a explorar e tornar acessível ao público.

---

<sup>6</sup> Pesquisa feita no dia 10.11.2014 em <http://fanpagelist.com/category/musicians/>

Assim, o direito de Autor mais não é do que um enquadramento de normas construídas em torno do direito central e exclusivo de utilização de uma Obra de criação.

## 2.1 Revisão histórica e revoluções no direito de Autor

O ser humano é um animal político e social (ARISTÓTELES), que precisa de um conjunto de normas para viver em sociedade. Estas normas provêm na grande maioria do Estado, existindo igualmente instituições supranacionais, tais como a Organização das Nações Unidas ou a União Europeia, que produzem normas jurídicas. As regras éticas, religiosas ou de trato social, não sendo normas jurídicas, servem também para guiar os comportamentos individuais e disciplinar a vida das pessoas.

As Leis, isto é, *conjuntos de normas jurídicas*, ou a *'ordenação da razão para o bem comum'* (S. TOMÁS DE AQUINO) destinam-se assim a regular a vida em sociedade e, no fundo, a ordenar e a materializar o disperso, o diário, a vida das pessoas em termos singulares e colectivos. Na leitura e interpretação das Leis, existem conceitos vagos e indeterminados sem uma definição específica, mas que são tidos em conta na sua aplicação, tais como a Boa Fé, o Homem médio, etc

O grande marco internacional naquilo que é reconhecido como o actual direito de Autor foi a Convenção de Berna Para a Protecção das Obras Literárias e Artísticas, de 1886. Porém, o direito de Autor sempre existiu, pese embora se tratassem de manifestações de um direito natural *'consequência da inspiração do seu autor, e um prolongamento da sua personalidade'* (MORILLOT<sup>7</sup>).

A palavra 'Plágio' deriva do vocábulo grego que significa 'doloso'.

Já na Antiguidade clássica a criação artística e literária era objecto de exploração comercial, mormente através da representação teatral, e era considerada atitude condenável a transcrição e venda por parte dos discípulos das lições do seu Mestre, Platão (427 A.C. – 347 A.C.).

---

<sup>7</sup> Citado por Rajan, Mira T. Sundara, 'Moral Rights: Principles, Practice and New Technology', Oxford University Press, 2011

Platão chegou mesmo a apelidar a República de ‘Teatrocracia’, referindo-se à valorização e incentivo que eram dados a toda a criação cultural, através da organização de concursos, atribuição de prémios e homenagens àqueles que criavam, elevando-os publicamente, premiando com altos cargos e distinções, zelando pela sua memória e enaltecimento. Nesta altura, uma Obra já era premiada em função da sua originalidade, em detrimento de outras que se limitavam a copiar Obras pré-existentes (ROCHA, 2013).

Cícero (106 A.C. – 43 A.C.), em carta dirigida a Artícus, seu ‘livreiro’, considerava despropositado publicar as suas Obras sem a sua ordem: ‘*mais dites-moi, est-il à propos de publier mes ouvrages sans mon ordre?*’. Aqui já estava em causa o direito moral do Autor, a sua decisão de tornar pública a Obra, e a capacidade do livreiro fazê-lo através de um trabalho artesanal e oneroso, e de um investimento que não estava ao alcance de todos, compensado pela atribuição ao livreiro de um direito sobre a Obra (ROCHA, 2013)

O direito de Autor não era ainda, no entanto, direito estabelecido senão no plano deontológico. Ao longo de todo o direito romano que, numa perspectiva geral, se desenvolve ao longo de mais de mil anos, desde a Lei das Doze Tábuas (*Lex Duodecim Tabularum*, 449 a.C.) até o *Corpus Iuris Civilis* por Justiniano I (c. 530 d.C.), direito com enorme influência nos direitos europeus, nos seus três ramos (pessoas – coisas – obrigações) não era ainda feita referência a um *direito de Autor*.

Refira-se porém que já no tempo do Imperador Augusto (63 A.C. – 14 D.C.), dois pensamentos surgiam então em oposição: por um lado aqueles que atribuíam ao proprietário do objecto tudo aquilo que este continha, fossem escritos, gravuras ou pinturas; e por outro lado aqueles que admitiam estar-se perante objectos novos e, como tal, pertencentes a quem os realizou, entenda-se, o Autor de cada um dos trabalhos. GAIUS (106 A.C. – 43 A.C.) também distinguia entre escritos e pinturas, considerando que a pintura pertencia a quem a fazia, mesmo quando feita sobre tela alheia. Por sua vez, Séneca (4 A.C. – 65 D.C.) já distinguia entre a reivindicação de um Autor sobre a sua Obra reproduzida, e a reivindicação de quem adquiria o livro, que detinha apenas um direito de propriedade sobre o mesmo, distinto e independente do Autor do conteúdo do livro (ROCHA, 2013).

Tratava-se no entanto de um mero reconhecimento do trabalho intelectual, meritório e digno de protecção e homenagem, mas não de apropriação exclusiva ou oponível a todos, nem capaz de impor sanções a situações de plágio.

Também na Idade Média, desde o seu início consensualmente atribuído a 476, ano da queda do império romano do Ocidente, até meados do ano 1500, nenhuma evolução é de registar no estabelecimento de um direito de Autor no sentido em que hoje o entendemos. Na verdade, mercê do papel preponderante da Igreja e a crença na criação unicamente divina, os autores da Idade Média, época dos grandes Mestres anónimos que trabalhavam em prol de um ideal superior a que estavam sujeitas todas as criações científicas e culturais, a criatividade individual não era valorizada sobremaneira.

\*

Como podemos observar, o desenvolvimento do próprio direito de Autor tem vindo a ser intrinsecamente ligado às revoluções impostas pelo surgimento de novas tecnologias capazes de massificar Obras do espírito humano, e as quais se concretizam, até agora, em dois grandes momentos: o surgimento da **Imprensa** e a **Internet**.

A primeira grande Revolução surgiu em 1440 com a invenção da Imprensa por Gutenberg (precedida pelo surgimento da tipografia em 1436), permitindo a publicação das Obras em massa, em termos não imaginados até então. O trabalho de livreiro, até então manual, artesanal e oneroso, ganhava agora proporções que não tardaram em opor aqueles que se consideravam proprietários exclusivos, e dignos de privilégio sobre a Obra, pelo investimento inicial que nela depositaram, e os concorrentes que agora viam facilitada a reprodução e difusão. O Papa Alexandre VI, através da Bula de 1501, proibiu a impressão não autorizada de livros (POOL, 2009). Urgia então o apoio do Estado, através da concessão de monopólios protectores que compensassem o investimento dos livreiros contra a concorrência fácil e desleal.

Os privilégios reais surgem então em Itália e França no final do Século XV (ARMSTRONG, 2002), popularizando-se a partir do século XVI e mantendo-se durante o século XVII. Tratavam-se de direitos exclusivos atribuídos a um beneficiário para comercializar uma Obra de arte literária, plástica ou musical. Não era no entanto valorizado o seu Autor, nem estes privilégios consideravam o Autor o digno titular de um exclusivo, mas aquele que investia na sua exploração e oferta ao público, isto é, os livreiros ou 'Editores'. Os privilégios eram na verdade uma compensação ao editor pelo investimento na produção da Obra.

Com a progressiva facilidade e massificação da oferta cultural, o conflito de interesses entre os Autores e Editores começa a concretizar-se no estabelecimento de um ordenamento considerado mais justo e igualitário.

O Estatuto da Rainha Ana, de 10 de Abril 1710, é o primeiro Tratado de direito de Autor, reconhecendo pela primeira vez aos autores o direito exclusivo de publicar ou autorizar a publicação das suas Obras, como reacção à nova tecnologia trazida no século XV: a Imprensa (PATTERSON, 1991). Trata-se de uma lei na linha filosófica que vinha sido defendido pelos filósofos do Liberalismo, destinada a encorajar a educação ao dar o direito das cópias dos livros impressos aos autores e editores dessas cópias, encorajando os homens educados a compor e escrever livros úteis (John Locke 1632 - 1704).

Este direito exclusivo foi atribuído aos autores pelo prazo de 21 anos a contar da promulgação do Estatuto (para os livros que, a essa data, já tivessem sido publicados). Para os novos livros, estabelecia-se uma protecção aos autores de 14 anos renováveis, contados desde a publicação, devendo a Obra ser registada para que a propriedade pudesse ser reconhecida.

Também pela primeira vez este exclusivo concedido aos autores se justificou pela necessidade de incentivo aos homens letrados para que compusessem e escrevessem obras úteis, com vista a servir o bem público (GROSSMAN, 2002). O interesse cultural foi ainda reforçado com o estabelecimento pelo Estatuto da Rainha Ana de um limite temporal aos direitos dos autores, de dois ciclos sequenciais de 14 anos cada, findo o qual a Obra pertenceria ao domínio público. Em 1735, a protecção estabelecida pelo Estatuto aos livros veio abranger igualmente as gravuras.

Desde esta Lei que o direito dos Autores ao pagamento pela utilização das suas Obras é consensualmente reconhecido, passando o direito de Autor a ser visto como uma propriedade, ideia rapidamente adoptada pelos outros países.

A Revolução Francesa em 1789 veio abolir todos os privilégios aos editores, e afirmar de vez o domínio do direito do Autor sobre as Obras. O direito de Autor, direito de personalidade, na sua concepção humanista e vertente da Liberdade de Expressão é, pois, um direito fundamental do Homem.

Os Regulamentos de 1828 e 1830 em França estabeleciam ainda que tanto os Autores, como os tradutores têm o direito exclusivo de editar e vender uma Obra, passando esse direito aos seus herdeiros, durante um prazo de 25 anos após a morte do Autor ou tradutor. Ressalva

ainda que os primeiros editores dos cantos nacionais, provérbios, contos tradicionais exclusivamente preservados pela tradição oral, gozam dos mesmos direitos que os autores de obras novas; bem como os primeiros editores de manuscritos antigos, sem prejuízo destes poderem vir a ser publicados por outro editor em versão melhorada, mais completa, atualizada ou fidedigna (RENOUARD)

## 2.2 O Direito Internacional de Autor

Com a revolução tecnológica proporcionada pelo surgimento da Imprensa, o direito de Autor começou a formar-se e a ganhar um rumo.

Com o Estatuto da Rainha Ana a reconhecer o direito de Autor como propriedade sobre um bem; e a Revolução Francesa a reconhecer a prevalência do Autor sobre as obras, estava então feita a primeira distinção entre os dois grandes sistemas de direitos de autor: o Copyright e o Droit d'Auteur.

No primeiro, *'a ratio da tutela não foi proteger a criação intelectual mas sim, desde o início, proteger os investimentos'* (ASCENSÃO, 1997) dando primazia ao proprietário da Obra e titular dos direitos de exploração da mesma, independentemente deste ser ou não o seu criador; E o segundo, dando importância ao criador da Obra, e que considera a existência de um direito intimamente ligado à personalidade e, como tal, digno de superior proteção.

Após a generalização do direito de Autor no início do século XIX, rapidamente se teve em conta de que as diferenças entre países quanto às leis que sobre ele dispunham podiam suscitar dificuldades às trocas de bens culturais, o que levou numerosos países a estabelecerem tratados e convênios bilaterais para assegurar essa proteção aos respectivos Autores nacionais.

No entanto, tornou-se também óbvio que, estando em causa bens culturais, a existência de numerosos tratados e tratamento diferente entre países não resolveria o problema, e seria necessário um sistema para além fronteiras que protegesse eficazmente os Autores e as suas Obras.

Em 9 de Setembro de 1886, é aprovada a Convenção de Berna para Protecção das Obras Literárias e Artísticas, que representa ainda hoje o principal marco legislativo no domínio do direito de Autor, assinada por 168 países, e revista pelos Actos de Roma (de 2 de Junho de 1928), de Bruxelas (de 26 de Junho de 1951), de Estocolmo (de 14 de Junho de 1967).

A Convenção de Berna, considerada como a '*afirmação do despertar da consciência universal a favor dos autores*', considerando que um Autor e as suas Obras devem ser protegidas em qualquer país, sem limites nem fronteiras, vem estabelecer uma harmonização quanto à natureza e conteúdo dos direitos reconhecidos aos Autores e permitir excepções, tentando enquadrar a margem de liberdade das legislações nacionais em matéria de direito de Autor.

Assim, ao longo de um século, o direito de Autor desenvolveu-se em cada país, tendo como base este instrumento fundamental de afirmação do direito de Autor.

Os Estados Unidos da América, país adepto da linha anglo-saxónica do Copyright, ou seja, o sistema comercial, recusou assinar a Convenção de Berna, por esta conflitar com aquele sistema, nomeadamente em princípios base tais como a ausência de formalidades, só o vindo a fazer mais de cem anos após a primeira versão do acordo internacional, em Março de 1989.

Esse desacordo e relutância em assinar o principal Acordo Internacional foi o principal factor que levou os Estados Unidos da América a liderar a redacção de uma convenção paralela à Convenção de Berna, resultando na Convenção de Genebra, de 1952, administrada pela Unesco.

Em 1956, foi então ratificada a Convenção Universal sobre o direito de Autor, aprovada em Genebra em 6 de Setembro de 1952. Esta convenção, apesar de exigir uma formalidade mínima pela aposição do símbolo (©) na Obra, é menos rigorosa e exigente que a Convenção de Berna, designadamente quanto à protecção dos direitos morais e aos prazos de protecção da Obra, aqui estipulados em 25 anos após a morte do Autor, bastante inferior à duração mínima de 50 anos prevista pela Convenção de Berna.

No entanto, as duas convenções não se excluem, e a maioria dos países signatários da Convenção de Berna aderiu também à Convenção de Genebra, que exigia uma formalidade mínima para que o direito de Autor sobre uma Obra fosse reconhecido, ou seja, colocando o símbolo *copyright* (©).

Os países signatários da Convenção de Berna receavam que a Convenção de Genebra liderada pelos Estados Unidos da América, mais liberal e menos protectora dos Autores, viesse a substituir a Convenção de Berna, enfraquecendo os seus princípios base de protecção e, como tal, de toda a protecção internacional do direito de Autor. Nesse sentido, na Convenção de Genebra ficou incluído uma cláusula de salvaguarda no Artigo 17, estabelecendo:

*‘A presente convenção em nada afecta as disposições da convenção de Berna para a Protecção das Obras Literárias e Artísticas, nem obsta a que os estados contratantes pertençam à União criada por esta última convenção’.*

Posteriormente à Convenção de Berna e Convenção de Genebra, e numa maior tomada de consciência em relação ao direito de Autor e protecção das Obras, começam a surgir outras categorias de interessados que se consideravam igualmente dignos de protecção. Tratava-se, nomeadamente, de todos aqueles que contribuía para a construção de uma Obra musical, como os artistas intérpretes ou executantes dessas Obras (actores, cantores, músicos, bailarinos), dos produtores de fonogramas em que as Obras e as prestações dos artistas eram fixadas e dos organismos que as radiodifundiam.

A Convenção de Roma, de 1961, veio então reconhecer-lhes os denominados direitos conexos ao direito de Autor.

O alargamento do mercado veio estimular a procura de produtos e de serviços das denominadas indústrias criativas, intensificando as trocas internacionais destes bens. Desta forma, em 1994 foi aprovado o Acordo ADPIC - Aspectos do Direito de Propriedade Intelectual relativos ao Comércio, anexo ao tratado que criou a Organização Mundial do Comércio, passando os direitos de Propriedade Intelectual a ser tratados como uma mercadoria transaccionável e, como tal, integrante nas mesmas regras destinadas a outros bens e serviços. Este tratamento originou protestos, desde logo apoiados pelo discurso do então presidente da Comissão Europeia Jacques Delors, que afirmava que a Cultura deve ser defendida pelo que é, mas também pelo que não é, e a Cultura não é uma mercadoria como as outras. Este lado do debate exigia a protecção e o desenvolvimento do Direito de Autor como um Direito do Homem e o respeito dos seus direitos económicos e morais no espírito da Convenção de Berna.

Com a adesão à centenária Convenção de Berna de países como os EUA, em 1989, e a China em 1992, bem como de grande parte dos países em desenvolvimento, e embora os conceitos de direito de Autor e a respectiva estrutura de protecção da Convenção de Berna continuassem válidos no contexto da sociedade da informação, cada vez mais se sentia a necessidade de proceder a algumas adaptações que lhe permitissem responder internacionalmente ao novo mundo digital.

Em 1967 tinha sido criada a Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI), um dos organismos especializados do sistema das Nações Unidas, de carácter intergovernamental. Os Tratados OMPI representam o consenso internacional nesta matéria e foram adoptados em 1996 em mais de 100 países, actualizando e complementando os tratados existentes, como a Convenção de Berna e a Convenção de Roma.

Entre aqueles, destacam-se os dois principais Tratados OMPI sobre direito de Autor e sobre Prestações e Fonogramas, adoptados em Genebra, em 20 de Dezembro de 1996, em conjunto designados ‘Tratados Internet’.

O primeiro tem por objectivo não apenas garantir a manutenção do nível de protecção previsto na Convenção de Berna, mas também em desenvolver essa protecção, clarificando e introduzindo novas regras, adaptadas às actuais realidades económicas, sociais, culturais e tecnológicas. De entre as novidades introduzidas, destacam-se a protecção dos programas de computador e das bases de dados, o enquadramento dos direitos de distribuição, de aluguer e de comunicação ao público e as disposições em matéria de aplicação efectiva dos direitos;

Quanto ao Tratado OMPI sobre prestações e fonogramas, veio desenvolver a Convenção Internacional para a Protecção dos Artistas Intérpretes ou Executantes, dos Produtores de Fonogramas e dos Organismos de Radiodifusão (Convenção de Roma), e entrou em vigor em Portugal a 14 de Março de 2010.

Todas estas normas internacionais constantes dos tratados e convenções de que a União Europeia é parte harmonizam e ajudam a construir o acervo europeu em matéria de direito de Autor, do qual se destacam três fontes de Direito da UE: as Directivas, os Regulamentos e a Jurisprudência.

As Directivas actualmente em vigor, através das quais os Estados membros dispõem de relativo espaço de liberdade para transpor internamente, vieram reforçar, entre outros, direitos

exclusivos fortes e o reconhecimento da tradição europeia da gestão colectiva, pugnando por um equilíbrio adequado dos direitos e interesses em presença.

Conforme ficou exposto, o direito de Autor caracteriza-se como o resultado da evolução histórica e da *necessidade de responder ao crescente reconhecimento do direito à protecção dos interesses morais e materiais inerentes a toda a produção científica, literária ou artística.*

A Declaração Universal dos Direitos do Homem de 1948 veio a exprimir tal necessidade no seu art. 27.º, que dispõe: *‘o direito de todo o cidadão a tomar livremente parte na vida cultural da comunidade, de fruir das artes, tendo direito à protecção dos interesses morais e materiais decorrentes de toda a produção científica, literária ou artística de que é autor’.*

A construção deste sistema jurídico assenta, quer no sistema de *droit d’Auteur*, como no sistema de Copyright, na ideia de que a Propriedade Intelectual serve a causa da criação cultural, isto é, o desenvolvimento das ciências, das artes, das letras, da cultura e, logo, o desenvolvimento económico e social.

Não pretendendo, no âmbito do presente trabalho, aprofundar ou desenvolver o conceito de Cultura, nem de Património cultural nas suas vertentes materiais e imateriais, mas focando-nos na criação cultural no domínio do direito de Autor, estar-se-á perante uma criação cultural quando *‘um acto, conduta ou o seu resultado possa ser reconhecido ou ser recognoscível como uma forma possível de criação humana. O ponto de partida para qualquer criação cultural – intelectual, artística ou científica – é sempre: (i) a dimensão de criatividade humana assente (ii) na iniciativa humana, (iii) capaz de dar forma a diferentes meios de expressão e de compreensão da realidade humana e material’* (CANOTILHO/MOREIRA)<sup>8</sup>.

À antiguidade e características próprias de um bem, o foco passou, nas últimas décadas, para o seu interesse cultural, independentemente de revestir uma forma material ou imaterial. O que releva, nas políticas mais recentes de salvaguarda do património cultural, é o seu interesse cultural.

E as Obras são criações do espírito humano, enquanto ser cultural (ASCENSÃO).

---

<sup>8</sup> Por via do Acórdão do STJ de 29.11.2012, Processo nº 957/03.0TBCBR.C2.S1

Compreendendo as diferenças fundamentais que separam o sistema do direito de Autor e o do Copyright, ultrapassando obstáculos e identificadas as questões essenciais de saber que criações protege, quais os titulares e que direitos são adequados aos novos tipos de exploração, conclui-se que existe um binómio que tende a compatibilizar o investimento e instauração de um mercado sem fronteiras, por um lado, bem como a protecção da criação humana, por outro.

### 2.3. Internet, Tecnologia e novos paradigmas

A Internet, que é hoje um canal de distribuição incontrolável, já apelidada '*a maior máquina de copiar do mundo*'<sup>9</sup>, teve a sua génese no Pentágono norte-americano durante o período da Guerra Fria, em 1969. Sob o nome de ARPANet, desenvolvida pela ARPA - Advanced Research and Projects Agency, com objectivos académicos e militares, ao interligar as bases militares e os departamentos de pesquisa do governo norte-americano, durante a década de 70 esta rede operacional de computadores foi sendo progressivamente alargada ao exterior, começando pelas universidades.

Porém, a controvérsia gerada entre os interesses conflituantes dos investigadores académicos por um lado, e os requisitos de segurança desta rede de comunicações, por outro, levaram à sua separação em duas redes autónomas: a MILNet, uma rede de acesso controlado, ligada a outras redes de base militar; e uma rede aberta orientada para a investigação, que unia um conjunto de universidades e manteve o nome de ARPANet (ABBATE, 2000).

No final da década de 80, o número de computadores ligados à 'Internet' passou de 2000, em 1985, para 30.000 em 1987 e 159.000 em 1989 (ABBATE, 2000).

O crescente interesse comercial generalizou esta rede nos anos 90, e as novas oportunidades daí surgidas trouxeram termos como 'nova economia' e 'sociedade da informação'. O debate era agora entre aqueles que a queriam manter um espaço livre e sem regras, e os que a consideravam um simples veículo como qualquer outro meio de comunicação, em nada

---

<sup>9</sup> 'It's the World's Biggest Copy Machine'" PC Week (January 27, 1997)

devendo alterar as regras existentes para proteger direitos, tais como a propriedade intelectual, o direito à imagem ou à liberdade de expressão, que deveriam simplesmente ser reforçadas.

\*

Não sendo, portanto, uma realidade nova, a Internet apareceu como um elemento de tal forma revolucionário, só comparável ao aparecimento da Imprensa em 1440, e a possibilidade de multiplicação de obras em grande escala.

Creemos, assim, que a história do direito de Autor se situa desde 1440 com o surgimento da Imprensa, se foi adaptando gradualmente até conseguir um sistema mais ou menos harmonizado e aceite, com a Convenção de Berna, e vive de momento a sua Segunda Revolução, com o surgimento da Internet.

Agora, a exploração de uma Obra protegida por direito de Autor ganhou novas proporções não imaginadas até então.

Tomamos como base de aferição dos novos modelos de negócio o entendimento de Peter Drucker (1985), que considera que a inovação é a ferramenta dos empresários que consiste na forma de exploração da mudança e conseqüente transformação em oportunidade de negócio ou oferta de um serviço diferente. Na senda da OCDE (2005), a inovação corresponde à implementação de solução nova, ou significativamente desenvolvida e melhorada, para uma empresa, um novo produto, um novo processo, um novo método, seja organizacional ou de marketing, com o objectivo de reforçar a sua posição competitiva, aumentar o desempenho ou o conhecimento.

Tínhamos, até ao surgimento da Imprensa, um mundo artesanal em que cada Obra era produzida manualmente, em exemplar único ou diminuto, dificilmente reproduzível e produzida essencialmente por monges, freiras e artesãos que se dedicavam a esse trabalho demorado<sup>10</sup>.

Quanto à música, esta era uma actividade centrada ainda na imaterialidade de um espectáculo ao vivo e dificilmente registado. Na verdade, podemos ler descrições ou observar desenhos,

---

<sup>10</sup> *‘Por princípio a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens tinham feito sempre pôde ser imitado por homens’ (WALTER BENJAMIN).*

pinturas que demonstram e testemunham a produção e usufruto da música antigamente, mas não será possível ouvir gravações musicais anteriores ao surgimento dos meios de registo.

Por isso Leonardo Da Vinci<sup>11</sup> afirmou: *‘A pintura é superior à música porque não tem que morrer logo que lhe é dada vida, como sucede com a pobre música... A música que se esvai logo que surge é inferior à pintura que se tornou eterna com o uso do verniz.’*

As Obras musicais estavam protegidas contra a reprodução multiplicada e venda de partituras e outros escritos, mas não contra outros usos que dela fossem feitos sem a autorização do Autor, como a execução pública.

O cinema, os gira-discos, a rádio e a televisão vieram a ter um impacto na música equiparável ao que a imprensa teve para os livros e gravuras, massificando-a.

Mais tarde, a portabilidade da música começou a ser possível e popular com os gravadores de cassetes Philips, o walkman e discman da Sony.

Finalmente, desde a década de noventa com o desenvolvimento no campo digital e o aparecimento dos sistemas de compressão, surgiram os reprodutores de MP3 e outros formatos, caracterizados pela capacidade de armazenar em memória ficheiros de música previamente codificados e que podem depois ser decodificados e reproduzidos.

O desenvolvimento tecnológico continua a expandir-se, centrado principalmente na reprodução de formatos comprimidos, em conjunto com imagem, vídeo e outras aplicações integradas no mesmo reprodutor.

A Internet estendeu-a até à ubiquidade que vivemos hoje, e a raridade das obras deu lugar a uma super abundância de conteúdos criados a cada segundo por qualquer pessoa, a partir de qualquer local<sup>12</sup>.

\*

Esses conteúdos, quando colocados nesses espaço desconhecido onde circulam milhões de pessoas a cada segundo, movimentam-se com tal rapidez que suplanta a nossa capacidade de adaptação.

---

(Leonardo de Vinci: Frammenti letterarii e filosofici, citado por Fernand Baldensperger: Le raffermissement des techniques dans la littérature occidentale de 1840, in: Revue de Littérature Comparée, XV/I, Paris 1935, pág. 79 - nota 1-)

<sup>12</sup> *‘music like running water’*, Kusek e Leonhard (2005)

A tecnologia veio alargar o processo criativo, e permite agora que todos sejam não apenas autores, mas editores e distribuidores das suas próprias Obras, e isto sem sair de casa.

A generalidade das legislações nacionais só a partir de 1996 começou a integrar normas destinadas à problemática do digital, muito por via da imposição vertical dos Tratados Internacionais e do direito da União Europeia.

No próximo capítulo, faremos um breve parêntesis para introduzir a metodologia usada no presente trabalho.

Cientes do espaço sem fronteiras e sem regulação que o ciberespaço representa hoje, difícil será prever que direitos e que protecção aplicar às Obras que nele circulam, a não ser aqueles que se encontram de momento harmonizados e consensualmente aceites a nível internacional.

A protecção conferida pelo direito de Autor é reconhecida em todos os países da União Europeia, nos países subscritores da Convenção de Berna para a Protecção de Obras Literárias e Artísticas e nos países membros dos Tratados OMPI (Organização Mundial da Propriedade Intelectual).

Assim, considerando que os ordenamentos jurídicos de cada País estão sujeitos àquela série de Princípios base, traduzindo-os a nível local e com os limites que ele impõe, usaremos como caso de estudo o direito português, mormente o CDADC, para nos referirmos a conceitos como Autor e Obra protegida.

### 3 <Metodologia>

Para a elaboração do presente trabalho foram utilizadas e conjugadas diversas estratégias, nomeadamente: a revisão bibliográfica do tema em análise, a sistematização de conhecimentos empíricos, a análise de fontes documentais e a observação directa, as quais foram complementados com a realização de inquéritos e entrevistas. Na definição e construção do objecto de estudo e tendo em consideração os objectivos propostos, optamos no presente trabalho por seguir uma estratégia metodológica de abordagem qualitativa.

Segundo SAUNDERS et al (2007) o processo de investigação assenta numa sequência que passa por definir o tópico de estudo, proceder a uma revisão crítica da literatura, delinear a investigação, seleccionar a amostra, recolher dados, analisar os dados e escrever a dissertação.

Seguindo a linha condutora acima, a metodologia centrou-se, em primeiro lugar, na análise legislativa do Direito da Propriedade Intelectual, em especial, os direitos dos Autores e dos artistas e a sua protecção e diferenças a nível internacional, comunitário e nacional.

Em segundo lugar, numa análise doutrinal sobre o impacto das tecnologias na cultura e nas indústrias criativas, seguida de uma análise jurisprudencial de casos que ilustrem as relações entre os Autores/Artistas e a exploração das sua Obras e prestações, os problemas que surgem e as questões que se levantam.

Em terceiro lugar, numa análise casuística de diversos contratos celebrados entre Autores/Artistas, por um lado, e Editoras, Patrocinadores, *Merchandisers*, Agentes e Empresários do meio artístico, por outro, ao longo dos últimos 20 anos, observando as alterações e identificando as principais práticas no sector actualmente. Dentro deste objecto de estudo, foram analisados em profundidade todos os contratos celebrados pelo músico Pedro Abrunhosa ao longo dos últimos 20 anos, desde o primeiro disco lançado, *Viagens*.

Por fim, a aplicação de instrumentos de análise, nomeadamente um questionário e entrevistas com os principais intervenientes no sector – Autores, Artistas, Editores, Empresários, Promotores culturais, Entidades de Gestão, Produtoras e Juristas.

Acompanhando a observação e a prática diária, foram realizadas entrevistas a um círculo de pessoas que integram a indústria musical. As entrevistas decorreram de forma livre e informal, maioritariamente em ambiente profissional, ao longo dos últimos 7 anos, acompanhando o funcionamento, os locais de trabalho e as equipas envolvidas, com o objectivo de compreender a indústria na sua globalidade.

Nos últimos 2 anos as entrevistas foram focadas no objecto de estudo em análise – o impacto tecnológico – e o círculo de pessoas foi reduzido aquelas que se podem considerar representativas de cada vertente da indústria musical.

Pretendeu-se com as entrevistas aceder às opiniões e pontos de vista de cada um dos agentes chave da indústria musical em Portugal, utilizando esta como case-study do tema que pretendemos tratar. Recorremos, como técnica de recolha de informação, a um inquérito por questionário, constituído por vinte e seis perguntas abertas e referenciais, desenvolvidas especificamente para este estudo, e enviadas a 53 intervenientes da indústria musical, representativos de diferentes actividades dentro da mesma, nem todos identificados pela entidade que representam, e entre outros que preferiram reservar-se ao anonimato:

- Pedro Abrunhosa
- Eurico Amorim, Comité Caviar
- Marco Nunes, Comité Caviar
- Zé Pedro, Xutos e Pontapés
- Kabeca, Xutos e Pontapés
- Fred, Xutos e Pontapés
- Fernando Ribeiro, Moonspell
- Paulo Junqueiro, Sony Music
- Paula Homem, Sony Music
- Ana Hernandez, Universal Music
- Tiago Palma, Universal Music

- Paulo Caius, ATV
- João Bessa, Boom Studios
- Vasco Sacramento, Sons em trânsito
- Paulo Faustino
- Eduardo Simões, Associação Fonográfica Portuguesa
- José Jorge Letria, Sociedade Portuguesa de Autores e CISAC
- Pedro Oliveira, GDA
- Manuel Lopes Rocha, PLMJ
- José Mariño, RTP
- Jaime Fernandes, MEO Arena
- Jorge Guerra e Paz, FNAC
- Joaquim Fonseca, GLAM
- Olga Neves Carneiro - ONC Produções Culturais
- Francisco Timóteo Santos/NBC
- Cláudia Macara, Media Capital
- Henrique Amaro, Antena 3
- David Benasulin, NMusic
- Paulo Ventura, Manager Two For The Road, Everything Is New, Musica no Coração
- José Rosa, EDNI – Empresa Distribuidora de Material Informático
- Miguel Cadete, Expresso, Blitz
- Paulo Pedro Tenreiro, DJ
- Hugo Rizzo, DJ
- Júlio Resende
- Victor Mourão, Viacom, MTV
- John Philip Goncalves
- João Carlos Callixto
- André Prim
- Ricardo Coelho
- Rodrigo Albergaria
- Paulo Silva
- Nuno Gonçalves
- João Nuno Megre
- Álvaro Costa
- João Lima
- Susana Borges

- Miguel Ribeiro
- Nuno Sampaio
- Zahir Assanali, Grupo Chiado

O questionário composto por 26 questões com opções de resposta representou um guião de entrevista aberto e livre, com espaço para opinião e comentários pessoais, a que se seguiram numerosos encontros e entrevistas com os intervenientes, servindo para desenvolver e aprofundar os temas abordados.

Nele tentou abordar-se as principais questões que se levantam perante a observação do impacto tecnológico na indústria musical.

#### **4 <Direito de Autor em Portugal e introdução ao título do trabalho>**

O processo de análise das entrevistas realizadas a actores chave da indústria musical culminou no tratamento, análise e cruzamento das respostas obtidas, tentando encontrar respostas às seguintes questões:

O que mudou na indústria musical na última década, quais as principais alterações e de que forma é antecipada pelos seus agentes perante a super abundância de conteúdos, a convergência dos media e os novos modelos de negócio?

Plataformas de partilha de conteúdos como o Youtube, o Facebook, Instagram, Pinterest, são diariamente alimentados por novas Obras e novos conteúdos colocados directamente por novos Autores que os criaram recorrendo a dispositivos móveis como smartphones e tablets.

A quem pertencem estes conteúdos, quem os explora, quem deles retira proveitos?

São questões que iremos analisar, cabendo em primeiro lugar perceber como, perante um amplo um catálogo de música, se distingue quais são Obras que devem ser protegidas por direito de Autor; e como se identifica e remunera o seu Autor?

Fizemos no capítulo anterior uma revisão histórica do enquadramento legal do direito de Autor.

Conforme indicado na metodologia, socorrer-nos-emos essencialmente do Guia da OMPI e do regime específico em Portugal, que integrou no seu ordenamento jurídico os Tratados internacionais e regionais dos quais faz parte, como ponto de apoio para a compreensão dos conceitos fundamentais de Autor e Obra.

Assim, começaremos este capítulo traçando o enquadramento jurídico do direito de Autor em Portugal, que representa uma adaptação local dos princípios base instituídos pela Convenção de Berna e a harmonização regional trazida pelas Directivas.

#### 4.1. Regime legal do direito de Autor em Portugal

Tanto as Convenções, como as Directivas e o ordenamento jurídico interno atribuem ao Autor um direito moral sobre a sua Obra, isto é, um direito à paternidade mas também o direito ao respeito pela Obra em relação aos actos que atinjam o Autor na sua honra ou reputação, bem como a protecção e concessão de um direito de Autor de carácter económico.

O direito português, de tradição romano germânica do *Droit d'Auteur*, em oposição ao sistema anglo-saxónico do Copyright, caracteriza-se pela importância dada ao Autor e aos direitos que lhe são reconhecidos, e assenta na regra essencial do direito exclusivo do Autor sobre a Obra que criou, sendo qualquer restrição a esta regra uma excepção.

O direito de Autor é, assim, um Direito do Homem e um Direito Fundamental, desde logo consagrado na Constituição da República Portuguesa, no seu artigo 42.º que protege as obras ou criações intelectuais.

É ainda um ramo do Direito Civil que se rege, em Portugal, essencialmente, pelas disposições do Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos (CDADC), embora não se possa perder de vista a legislação avulsa que regula certos aspectos desta matéria, designadamente, na cópia privada, software e bases de dados.

Nenhuma Constituição portuguesa deixa de contemplar os chamados Direitos Fundamentais, isto é, '*os direitos inerentes à própria noção de pessoa*' e a Constituição de 1976 confere-lhes um relevo sem precedente: '*Eles dependem das filosofias políticas, sociais e económicas e das circunstâncias de cada época e lugar*' (MIRANDA).

O direito à criação cultural, nos termos do art. 42.º n.º 2 da CRP, compreende assim o direito à invenção, produção e divulgação da Obra literária, ou artística, incluindo a protecção legal dos direitos de Autor.

Em Portugal o direito de Propriedade Intelectual encontra-se dividido em dois ramos: O direito de Autor, que é aquele sobre o qual nos debruçamos; e o direito de Propriedade Industrial.

De uma forma sintética pode dizer-se que o direito de Autor visa, como vimos, a protecção de Obras literárias e artísticas, enquanto o direito de propriedade industrial tem por objecto a

protecção das criações estéticas e dos sinais distintivos usados para distinguir os produtos e empresas no mercado, tais como as Marcas, Patentes ou o Design.

O Código Civil, no artigo 1303.º, n.º 1, dispõe que '*os direitos de autor e a propriedade industrial estão sujeitos a legislação especial*', tendo sido aprovado o Código de Direito de Autor com o Decreto-Lei n.º 46 980, de 27-04-1966, que veio substituir o Regime de Propriedade Literária, Científica e Artística, definida no Decreto-Lei n.º 13 725, de 27 de Maio de 1927.

Mais tarde, foi aprovado o Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos, publicado pelo Decreto-Lei n.º 63/85, de 14 de Março, com as alterações introduzidas pelas Leis n.ºs 45/85, de 17 de Setembro, 114/91 de 3 de Setembro, pelos Decretos-Leis n.ºs. 332/97 e 334/97, ambos de 27 de Novembro, e pelas Leis n.ºs 50/2004, de 24 de Agosto, 24/2006, de 30 de Junho e 16/2008, de 1 de Abril.

Em Portugal, o reconhecimento do direito à protecção do direito de Autor na sua vertente moral e patrimonial vinha já desde a Carta Constitucional de 1826 (artigo 145.º, § 24.º), na Constituição de 1838.º (artigo 23.º, § 4.º), sendo depois desenvolvidos no Decreto de 18 de Julho de 1851 (artigos 1.º e 2.º), no Código Civil de 1867 (artigos 570.º a 612.º).

Portugal aderiu, em 1911, à Convenção de Berna para Protecção das Obras Literárias e Artísticas, de 9 de Setembro de 1886 e, em 1979, à Convenção Universal sobre o Direito de Autor, aprovada em Genebra em 6 de Setembro de 1952.

Portugal transpôs também as 9 Directivas Europeias sobre direito de Autor relativas ao prazo de protecção dos direitos de autor e de certos direitos conexos, o Direito de Aluguer e Comodato, o Direito de Autor e Direitos Conexos na Sociedade da Informação, o Direito de Sequência, o Respeito dos Direitos de Propriedade Intelectual, a Protecção Jurídica das Bases de Dados, a Protecção Jurídica dos Programas de Computador, o Direito de autor e direitos conexos aplicáveis à radiodifusão por satélite e à retransmissão por cabo:

O Decreto-Lei n.º 334/97, de 27 de Novembro, transpôs a Directiva 93/98/CEE<sup>13</sup>, relativa ao prazo de protecção do direito de autor e de certos direitos conexos.

---

<sup>13</sup> A Directiva 93/98/CEE foi revogada pela Directiva n.º 2006/116/CE.

A Lei n.º 82/2013, de 6 de Dezembro transpõe a Directiva n.º 2011/77/UE, que altera a Directiva n.º 2006/116/CE, relativa ao prazo de protecção do direito de autor e de certos direitos conexos.

O Decreto-Lei n.º 332/97, de 27 de Novembro transpõe a Directiva 92/100/CEE<sup>14</sup>, relativa ao direito de aluguer, direito de comodato e direitos conexos.

A Lei n.º 50/2004, de 24 de Agosto transpõe a Directiva 2001/29/CE, relativa à harmonização de certos aspectos do direito de autor e dos direitos conexos na sociedade da informação.

A Lei n.º 24/2006, de 30 de Junho, transpõe a Directiva 2001/84/CE, relativa ao direito de sequência em benefício do autor de uma obra de arte original que seja objecto de alienações sucessivas.

A Lei n.º 16/2008, de 1 de Abril, transpõe a Directiva 2004/48/CE, relativa ao respeito dos direitos de propriedade intelectual.

O Decreto-Lei n.º 122/2000, de 4 de Julho, transpõe a Directiva 96/9/CE, relativa à protecção jurídica das bases de dados.

O Decreto-Lei n.º 252/94, de 20 de Outubro, transpõe a Directiva n.º 91/250/CEE<sup>15</sup>, relativa à protecção jurídica dos programas de computador.

O Decreto-Lei n.º 333/97, de 27 de Novembro transpõe a Directiva 93/83/CEE, relativa à coordenação de determinadas disposições em matéria de direito de autor e direitos conexos aplicáveis à radiodifusão por satélite e à retransmissão por cabo.

\*

---

<sup>14</sup> Nota: a Directiva 92/100/CEE foi revogada pela Directiva 2006/115/CE, relativa ao direito de aluguer, ao direito de comodato e a certos direitos conexos ao direito de autor em matéria de propriedade intelectual.

<sup>15</sup> Nota: a Directiva n.º 91/250/CEE foi revogada pela Directiva 2009/24/CE, relativa à protecção jurídica dos programas de computador.

O direito de Autor compreende assim direitos de carácter patrimonial, que são entre si distintos e exclusivos, tais como o direito de disposição, fruição, utilização, reprodução e apresentação ao público, bem como os direitos morais ou de natureza pessoal que atribuem ao Autor o direito exclusivo de reivindicar a paternidade, de a comunicar e de garantir a genuinidade e integridade da sua Obra<sup>16</sup>. Consiste, de um modo geral no *‘direito de autorizar toda e qualquer utilização ou exploração da obra (...) e o seu reverso, que é o direito de retirada, estatuído no art. 62.º’* (REBELLO, 2002).

Identificada uma Obra, para efeitos da sua protecção legal, cabe ao Autor o direito exclusivo de divulgar ou não a sua Obra. Este primeiro impulso – do Autor decidir divulgar a sua Obra – faz parte da sua total autonomia e vontade. O Autor tem o direito exclusivo de fruir e utilizar a Obra, ou ceder a outrem para que o faça, nos limites da lei.

No CDADC, nos seus arts. 40.º; 45.º a 51.º e 55.º aplicáveis aos negócios relativos a direitos sobre obras de criação, cabe ao titular do direito de Autor a autorização para a sua utilização por terceiros, bem como a transmissão ou oneração do conteúdo patrimonial da obra, o que pode ocorrer por diversos tipos de contrato, como a compra e venda ou licenças.

O art.º 68 do CDADC elenca algumas formas de exploração e utilização da Obra, atribuindo-se ao titular do direito de Autor a faculdade de escolher livremente os processos e as condições de utilização e exploração e, entre outras, qualquer forma de distribuição do original ou cópias de tais Obras, como venda, aluguer ou comodato ou a reprodução total ou parcial, qualquer que seja o modo por que for feita – als. f) e i).

De referir no entanto que o direito de exploração económica não se encontra limitado àquelas formas de utilização taxativamente tipificadas, tratando-se antes de um direito de contornos flexíveis e dinâmicos, tal como enunciado no n.º 1 do artigo 68.º: *‘a exploração e, em geral, a utilização da obra podem fazer-se, segundo a sua espécie e natureza, por qualquer dos modos actualmente conhecidos ou que de futuro o venham a ser’*.

A Lei prevê vários tipos contratuais em sede de direito de Autor, como é o caso do contrato de criação de Obra intelectual por conta de outrem, em regime de contrato de trabalho, ou o contrato de encomenda de Obra intelectual, enquanto regime de prestação de serviços, ambos previstos nos artigos 14º e 15º do CDADC, nos artigos 165º número 2, 173º do mesmo

---

<sup>16</sup> art. 9.º, n.º1 e 2 CDADC

Código e ainda o regime geral do Código Civil (artigo 1154º a 1156º) e artigo 3º do DL 252/94 de 20 de Outubro.

Quanto ao contrato de transmissão de direitos de Autor sobre uma Obra, esta pode assumir uma alienação total ou parcial, revestindo a forma de uma compra e venda civil, ou seguindo o regime dos direitos reais menores como o usufruto, a cessão de exploração, o penhor e outras formas de oneração, de acordo com o disposto nos artigos 43º a 46º e 48º do Código dos direitos de Autor e direitos conexos e artigos 679º, 939º, 1303º, 1439º a 1483º do Código Civil.

Ao Autor cabe, pois, o direito exclusivo de explorar ou autorizar a exploração da sua Obra.

Nesta última hipótese estar-se-á perante uma exploração indirecta do direito de Autor, enunciada nos artigos 9.º, n.º 2 e 67.º, n.º 1. Para que terceiros possam utilizar de forma lícita a Obra, é necessário que o titular do direito de Autor assim o autorize (*cf.* artigo 9.º, n.º 1 *in fine*). Caso não exista autorização, os actos praticados por terceiros serão ilícitos e estaremos então no domínio da violação do direito de Autor, podendo tais actos consistir em usurpação (*cf.* artigo 195.º).

Isto significa que o titular do direito exclusivo (à partida, o Autor), pode, naturalmente, utilizar, explorar e fruir directamente a sua Obra, reproduzindo-a, distribuindo-a ou comunicá-la ao público, a título de exemplo.

Trata-se, como vimos, da disposição da vertente patrimonial do direito de Autor, já que apenas esta é susceptível de disposição, excluindo-se o direito moral por este ser intransmissível, irrenunciável e imprescritível e reflexo do direito de personalidade, desde logo consagrado no artigo 6º bis da Convenção de Berna, quando estipula no seu nº 1 que: *‘(...) o autor conserva o direito de reivindicar a paternidade da obra e de se opor a qualquer deformação, mutilação ou outra modificação dessa obra ou qualquer atentado a mesma obra, que possam prejudicar a sua honra ou a sua reputação’*, perpetuando-se, após a morte do Autor.

Entre estes direitos morais reservados ao Autor, enumeram-se as seguintes faculdades, já acima enunciadas<sup>17</sup>:

---

<sup>17</sup> Artigos 195.º a 198.º do CDADC

- i) direito ao inédito
- ii) direito de paternidade da Obra
- iii) direito à integridade da Obra
- iv) direito à modificação da Obra
- v) direito ao nome
- vi) direito à identificação na Obra
- vii) direito de retirada

O direito de Autor em Portugal (e na União Europeia) é reconhecido e protegido durante toda a vida do Autor, e continua 70 anos após a sua morte, independentemente da data em que uma Obra tenha sido criada, o que facilmente significa um prazo de mais de uma centena de anos em que uma Obra pode ser explorada. Passados 70 anos após a morte do Autor, as Obras passam a estar no domínio público e podem ser utilizadas livremente sem o necessário pagamento de uma contrapartida ao Autor ou seus herdeiros (Artigo 38.º do CDADC).

No entanto, atendendo à inviabilidade de exercer aqueles direitos exclusivos directamente pelo Autor, pelas dificuldades práticas, burocráticas ou operacionais que tal exercício acarreta, não tem sido essa a prática comum, mormente na indústria musical.

A indústria musical pauta-se por costumes muito próprios nos quais a promoção, a edição discográfica, a publicidade, o agenciamento e, em geral, a exploração económica de direitos de Autor é feita através de contratos que normalmente implicam a cedência, total ou parcial, do direito à retribuição devida aos Autores em troca de um conjunto de serviços prestados por empresas.

Nesta matéria, destacam-se as entidades de gestão colectiva, que se encontram reguladas no artigo 72.º e seguintes do CDADC e pela Lei n.º 83/2001, de 3 de Agosto, que define a constituição, organização, funcionamento e atribuições das entidades de gestão colectiva do direito de Autor e direitos conexos. Em Portugal destaca-se a sociedade Portuguesa de Autores, a GDA e a Audiogest.

Nos termos deste diploma legal, a criação destas entidades, que têm a natureza de associação ou cooperativa de direito privado sem fins lucrativos, é da livre iniciativa dos titulares do

direito de Autor e dos direitos conexos, devendo prosseguir funções sociais e culturais, nomeadamente de assistência aos seus associados ou cooperadores, bem como ações de formação, promoção das suas Obras e prestações e produtos e divulgação dos direitos compreendidos no objecto da sua gestão.

As entidades colectivas constituídas para gestão do direito de Autor e dos direitos conexos atuam como representantes dos titulares de direitos e têm capacidade judiciária para intervir civil e criminalmente em defesa dos interesses e direitos legítimos dos seus representados.

Existem alguns direitos de gestão colectiva obrigatória, tais como a retransmissão por cabo, a cópia privada, o direito de colocação à disposição e remuneração por novas transmissões e utilizações da prestação audiovisual para artistas.

Uma breve nota para a recente Resolução do Conselho de Ministros n.º 52-A/2014, publicada no Diário da República, 1.ª série — N.º 166 de 29 de agosto de 2014, que aprova o Plano Estratégico de Combate à Violação do Direito de Autor e dos Direitos Conexos e cria a Comissão interministerial de Orientação Estratégica para o Direito de Autor (COEDA).

Segundo a Resolução, através da COEDA promove -se a relevância estratégica do direito de Autor e dos direitos conexos, garantindo que as várias políticas públicas que com os mesmos interagem se coordenam numa estratégia transversal que evidencie essa relevância. São assim identificados como objectivos:

- a) Determinar linhas de acção que afirmam as consequências negativas que a violação do direito de autor e dos direitos conexos tem para a criação de conteúdos e para a fruição cultural em geral e também o papel fulcral que os criadores de conteúdos têm numa sociedade plural e democrática, no desenvolvimento da economia e na criação de emprego;*
- b) Promover soluções articuladas para diminuir ou eliminar comportamentos ilícitos que ocorrem neste domínio;*
- c) Incentivar a formalização de acordos a nível nacional e de cooperação internacional em ordem a uma maior articulação neste âmbito;*
- d) Colocar em execução medidas do Plano aptas a eliminar condutas que atentem contra o direito de autor e os direitos conexos.*

\*

Em todos os ordenamentos jurídicos encontramos excepções aos direitos de Autor, isto é, utilizações livres, casos em que as Obras protegidas por direitos de Autor podem ser utilizadas sem a autorização ou pagamento de uma remuneração ao seu autor. Estas excepções podem ser exaustivas, como nos sistemas europeus, ou valorativas, como no regime norte-americano do *fair use*.

De seguida enunciaremos as utilizações livres de uma Obra, lícitas, sem o consentimento do Autor, previstas pelo ordenamento jurídico português, no Artigo 75.º do CDADC. Limitar-nos-emos aqui a destacar aquelas que digam respeito ao cerne do presente trabalho, isto é, a indústria musical. É assim livre:

*a) A reprodução, para fins exclusivamente privados (...) sem fins comerciais directos ou indirectos;*

*d) A fixação, reprodução e comunicação pública, por quaisquer meios, de fragmentos de obras literárias ou artísticas, quando a sua inclusão em relatos de acontecimentos de actualidade for justificada pelo fim de informação prosseguido;*

*e) A reprodução, no todo ou em parte, de uma obra que tenha sido previamente tornada acessível ao público, desde que tal reprodução seja realizada por uma biblioteca pública, um arquivo público, um museu público, um centro de documentação não comercial ou uma instituição científica ou de ensino, e que essa reprodução e o respectivo número de exemplares se não destinem ao público, se limitem às necessidades das actividades próprias dessas instituições e não tenham por objectivo a obtenção de uma vantagem económica ou comercial, directa ou indirecta, incluindo os actos de reprodução necessários à preservação e arquivo de quaisquer obras;*

*f) A reprodução, distribuição e disponibilização pública para fins de ensino e educação, de partes de uma obra publicada, contando que se destinem exclusivamente aos objectivos do ensino nesses estabelecimentos aos objectivos do ensino nesses estabelecimentos e não tenham por objectivo a obtenção de uma vantagem económica ou comercial, directa ou indirecta;*

*g) A inserção de citações ou resumos de obras alheias, quaisquer que sejam o seu género e natureza, em apoio das próprias doutrinas ou com fins de crítica, discussão ou ensino, e na medida justificada pelo objectivo a atingir;*

- h) A inclusão de peças curtas ou fragmentos de obras alheias em obras próprias destinadas ao ensino;*
- i) A reprodução, a comunicação pública e a colocação à disposição do público a favor de pessoas com deficiência de obra que esteja directamente relacionada e na medida estritamente exigida por essas específicas deficiências, e desde que não tenham, directa ou indirectamente, fins lucrativos;*
- j) A execução e comunicação públicas de hinos ou de cantos patrióticos oficialmente adoptados e de obras de carácter exclusivamente religioso durante os actos de culto ou as práticas religiosas;*
- l) A utilização de obra para efeitos de publicidade relacionada com a exibição pública ou venda de obras artísticas, na medida em que tal seja necessário para promover o acontecimento, com exclusão de qualquer outra utilização comercial;*
- m) A reprodução, comunicação ao público ou colocação à disposição do público, de artigos de actualidade, de discussão económica, política ou religiosa, de obras radiodifundidas ou de outros materiais da mesma natureza, se não tiver sido expressamente reservada;*
- o) A comunicação ou colocação à disposição de público, para efeitos de investigação ou estudos pessoais, a membros individuais do público por terminais destinados para o efeito nas instalações de bibliotecas, museus, arquivos públicos e escolas, de obras protegidas não sujeitas a condições de compra ou licenciamento, e que integrem as suas colecções ou acervos de bens;*
- p) A reprodução efectuada por instituições sociais sem fins lucrativos, tais como hospitais e prisões, quando a mesma seja transmitida por radiodifusão;*
- r) A inclusão episódica de uma obra ou outro material protegido noutra material;*

Cabe no entanto referir que os modos de exercício das utilizações livres previstas na Lei não devem atingir a exploração normal da Obra, nem causar prejuízo injustificado dos interesses legítimos do Autor.

Embora estas excepções possam representar espaços de liberdade, variadas vezes esta acaba por não ser usufruída quando os mesmos conteúdos se encontram bloqueados por *dispositivos tecnológicos de protecção* (ASCENSÃO, 2002).

A Directiva comunitária n.º 01/29/CE veio no entanto indicar alguns casos em que se prevê a possibilidade de contornar os *dispositivos tecnológicos de protecção* para permitir o exercício das excepções legais aos direitos exclusivos admitidas por lei (art. 6), assim evitando que a técnica possa ser considerada *contra a lei*, ao excluir uma utilização de uma Obra por ela admitida.

#### **4.2. Obra protegida por direito de Autor. Requisitos de protecção**

Traçado o contexto legal da Propriedade Intelectual, mormente do direito de Autor, em contraponto aos sistema de Copyright, e o regime em Portugal, com destaque para o CDADC, cabe agora traçar um panorama geral mais específico sobre o conceito de Obra protegida por direito de Autor, não deixando de passar, sempre que se revelar oportuno, pelas questões relativas ao conteúdo do direito, titularidade e registo, a duração do direito, a sua transmissão, utilizações, violações e formas de tutela – para terminar com especial incidência nas respostas da indústria musical e os novos modelos de negócio proporcionados pelos avanços tecnológicos dos últimos anos.

Focar-nos-emos assim, no presente trabalho, ao conceito de Obra protegida por direito de Autor, o que equivale ao Capítulo I do CDADC, alertando para as novas formas de utilização e modelos de negócio actuais.

Em primeiro lugar, cabe referir que é considerado Autor aquele que originalmente cria uma Obra. Contudo, esta regra geral sofre um desvio em determinadas situações que se regem por regras específicas ou por convenção das partes, como são os casos de:

1. Obra feita por encomenda;
2. Obra elaborada no decurso do contrato de trabalho;
3. Obra colectiva;
4. Obra compósita; e
5. Obra feita em colaboração.

A Obra *'tem uma característica fundamental, que a diferencia das coisas corpóreas: a ubiquidade. A obra literária e artística não é aprisionável num dado continente (...) os bens intelectuais não se desgastam com o uso (...) são inesgotáveis'* (ASCENSÃO, 2004).

Voltamos ao nosso CDADC que estipula, no seu artigo n.º 1 que: *‘Consideram-se obras as criações intelectuais do domínio literário, científico e artístico, por qualquer modo exteriorizadas, que, como tais, são protegidas nos termos deste Código, incluindo-se nessa protecção os direitos dos respectivos autores’.*

A construção da ideia de Obra no âmbito do direito de Autor atravessou uma trajectória o longo de séculos, já enunciada no Capítulo 2 do presente trabalho, e muitas vezes dominada pelo poder monopolista de editores que se sobrepunham aos autores.

O Estatuto da Rainha Ana, lei de 1710 que reconhece pela primeira vez um sentido moderno da expressão direito de Autor, começou por proteger os mapas, cartas e livros. As primeiras manifestações legais do direito de Autor surgiram como vimos pelo sistema de privilégio dos editores, com vista a proteger o seu investimento, atribuindo-lhes o exclusivo que os protegesse da concorrência dos outros editores.

Mais tarde, em 1734 veio reconhecer o mesmo direito às gravuras. De facto, *‘Antes de ter inventado o pincel ou o lápis foi com pedaços de pedras que o homem gravou nas paredes rochosas das cavernas e dos leitos dos rios, as imagens dos animais que caçava ou dos símbolos cujo significado se perdeu na noite dos tempos. Se no Oriente já se utilizariam técnicas de gravura para reproduzir imagens desde o século VI, no mundo ocidental é difícil precisar quando terão estes processos começado a ser utilizados. Mas, desde o período medieval que foram produzidas imagens, sobretudo com motivos religiosos, a partir da utilização de técnicas de impressão em relevo. No final do século XV, a invenção da imprensa, por Gutenberg, e a vulgarização do papel, permitiram o desenvolvimento e, sobretudo, a difusão em mais larga escala, da utilização da gravura.*

*Entre os principais processos técnicos para produzir gravuras contam-se a gravura em madeira ou xilogravura, a gravura sobre metal e a litografia, esta inventada no final do século XVIII. Qualquer um deles permite obter vários múltiplos a partir de uma matriz. A particularidade da sua reproductibilidade mecânica coloca a gravura num lugar complexo enquanto objecto de arte, uma vez que pode ser, em simultâneo, meio de expressão artística original e modo de reprodução. Durante os séculos XVII e XVIII, vários foram os pintores, como Rubens, que viram as suas obras popularizadas através da gravura. A invenção da fotografia, nas últimas décadas de Oitocentos provocou reacções diversas. Se, por um lado*

*colocou em risco a continuação da gravura enquanto modo de reprodução, por outro, desencadeou uma renovação ao nível da sua produção enquanto objecto de arte.*<sup>18</sup>

Em França, foi em vésperas da Revolução Francesa que a jurisprudência do Conselho do Rei foi recentrando nos Autores os privilégios que vinham sendo atribuídos aos impressores. Em 1777, uma resolução do Conselho do Rei distinguia claramente entre direitos dos autores e direitos dos livreiros, estabelecendo que a exclusividade atribuída ao livreiro cumpre uma finalidade económica e temporária, em compensação por um investimento patrimonial em que este incorreu; e por outro lado a exclusividade reconhecida ao autor consiste num direito de propriedade que lhe permite autorizar a reprodução da sua Obra, sem limite de vezes, e não perdendo nunca esse privilégio pelo simples facto de proceder a uma autorização para que outro o faça.

Em 1793, a Assembleia Constituinte Francesa alarga a protecção dos direitos dos Autores a todas as categorias de Obras e à sua reprodução, protegendo-os até um prazo de 10 anos sobre a morte do autor, prazo que veio a ser aumentado em 1810 para 20 anos após a morte do autor, e para 50 anos, em 1886, com a Convenção de Berna.

No domínio interno, destaca-se pela sua importância a Constituição da República Portuguesa, que no seu artigo 42.º, n.º 1, sob a epígrafe '*Liberdade de criação cultural*' consagra a livre criação intelectual, artística e científica no elenco dos Direitos Fundamentais.

Tornou-se no entanto difícil, nos últimos anos, distinguir quais as criações culturais dignas de tutela. Ora, a juntar a facto irrefutável do aumento exponencial do número de Obras e Autores, não é exagerado dizer que hoje, todos somos potenciais Autores. E em muito contribuiu a Internet e a tecnologia, enquanto instrumentos que incentivam à criação e partilha.

No entanto, uma vez publicada (pelo Autor, ou por alguém que copiou através do formato físico e a colocou *online*), aquela Obra entra nessa nova dimensão onde se movimentam milhares de milhões de pessoas a cada segundo, que a utilizam, alteram, copiam, adaptam e criam obras novas, muitas vezes sem dar conhecimento aos Autores nem lhes fazendo referência, tornando-se então a utilização da Obra incontável.

---

<sup>18</sup> Texto de apresentação da Fundação Calouste Gulbenkian à publicação *L'image : revue littéraire et artistique ornée de figures sur bois / direction littéraire de Roger Marx et Jules Rais ; direction artistique de Tony Beltrand, Auguste Lepère et Léon Ruffe.*

Nos países de tradição romano-germânico, como é o caso de Portugal, o reconhecimento e tutela do direito de Autor assenta na **exteriorização** e **originalidade** de uma Obra, independentemente da sua comercialização (ponto essencial em que se distingue do sistema de *Copyright* norte-americano).

Outro princípio importante estabelecido pela Convenção de Berna, no seu Artigo 5 número 2, é o *princípio da ausência de formalidades* obrigatórias para a protecção da Obra.

O direito de Autor pertence ao criador intelectual da Obra, salvo disposição expressa em contrário (art. 11º CDADC) e não é necessária a prática de qualquer acto de registo, ou qualquer outra formalidade legal para que o direito de Autor seja reconhecido (art. 12º CDADC) e protegido em todos os países, ao contrário do sistema da Propriedade Industrial no qual vigora o princípio *first to file*, ou seja, o primeiro a registá-lo é o seu titular, e o registo só produz efeitos territoriais. Uma Marca ou uma Patente registada em Portugal não produz efeitos noutra país, estando aí desprotegida enquanto não for registada, não podendo ser garantido o seu exclusivo.

Existe em alguns países a possibilidade de *registo enquanto depósito* da Obra, em bancos públicos. Isto é, o registo não é necessário nem condição para que a Obra seja protegida, já que o direito de Autor é reconhecido independentemente do registo, a partir do momento em que a mesma é exteriorizada.

O registo de Obras literárias, artísticas, científicas e de software em Portugal é, assim, facultativo, serve de prova e constitui presunção de que o direito existe e pertence ao titular inscrito, nos precisos termos em que o registo o define. Em Portugal, e de acordo com o recente Decreto-Lei n.º 143/2014, de 26 de Setembro - Aprova o Regulamento de Registo de Obras Literárias e Artísticas, este poderá ser pedido junto do IGAC – Inspecção Geral das Actividades Culturais.

Estão sujeitas a registo apenas:

- As acções que tenham por finalidade a constituição, o reconhecimento, a modificação ou a extinção do direito de Autor.
- As acções que tenham por fim principal ou acessório a constituição, a reforma, a declaração de nulidade ou a anulação de um registo ou do seu cancelamento.

Ou seja, o registo no IGAC, sendo facultativo, servirá como prova de que a Obra descrita pertence a quem a registou, nomeadamente para efeito de eventual litígio ou dúvidas sobre o seu primeiro titular. Só será obrigatório o registo quando existir uma transmissão do Direito de Autor ou outra das acções enunciadas acima.

Para que uma criação possa ser protegida por direito de Autor, recapitulamos o já citado art.º1 do CDADC, que na senda do artigo 2.º da Convenção de Berna, considera protegidas as *'criações intelectuais do domínio literário, científico e artístico'*, independentemente do modo de exteriorização, incluindo-se nessa protecção os direitos dos respectivos Autores.

As criações intelectuais do domínio literário, científico e artístico, quaisquer que sejam o género, a forma de expressão, o mérito, o modo de comunicação e o objectivo, compreendem nomeadamente:

- a) Livros, folhetos, revistas, jornais e outros escritos;
- b) Obras dramáticas e dramático-musicais e a sua encenação;
- c) Conferências, lições, alocações e sermões;
- d) Obras coreográficas e pantominas, cuja expressão se fixa por escrito ou por qualquer outra forma;
- e) Composições musicais, com ou sem palavras;
- f) Obras cinematográficas, televisivas, fonográfica, videográfica e radiofónicas;
- g) Obras de desenho, tapeçaria, pintura, escultura, cerâmica, azulejo, gravura, litografia e arquitectura;
- h) Obras fotográficas ou produzidas por qualquer processo análogos aos da fotografia;
- i) Obras de arte aplicadas, desenho ou modelos industriais e obras de design que constituam criação artística, independentemente da protecção relativa à propriedade industrial;
- j) Ilustrações e cartas geográficas;
- l) Projectos, esboços e obras plásticas respeitantes à arquitectura, ao urbanismo, à geografia ou às outras ciências;
- m) Lemas ou divisas, ainda que de carácter publicitário, se se revestirem de originalidade;

n) Paródias e outras composições literárias ou musicais, ainda que inspiradas num tema ou motivo de outra obra.

Independentemente do modo, certo é que, para que a criação intelectual seja protegida, esta tem de ter uma forma – a Obra na qual se consubstancia a protecção – e que pode ser exteriorizada por qualquer forma. As ideias, os processos, métodos ou conceitos, por si só, não são protegidos por direito de Autor, mas apenas a expressão concreta dessas ideias, incluindo a exteriorização num website ou em ficheiro digital sem correspondência física a priori (por exemplo um E-book, ou um vídeo ou música colocada no Youtube sem que tenha sido editada em CD ou DVD).

Além de ser **exteriorizada**, a Obra deve ainda ser **original**. O conceito de originalidade não se confunde com o de novidade e pode ser definido, sinteticamente, como individualidade própria ou criatividade (PEREIRA, 2008).<sup>19</sup> São dignas de tutela as Obras que *‘são criativas, que trazem algo de novo, expresso através da personalidade do seu autor (...) que permita distingui-lo de outros, reconhecer-lhe uma individualidade própria, enquanto obra, independentemente do suporte material que a encerra’*<sup>20</sup>. Ou seja, a originalidade é o reflexo, por pequeno que seja, da criação pessoal. Há, portanto, uma relação muito próxima, difícil de discernir, entre os conceitos de criação e originalidade (ROCHA, 2003).

Uma Obra que se caracterize pela originalidade encontra-se protegida ainda que o tema utilizado pelo Autor já tenha sido objecto de outra obra do mesmo género ou de género diverso, como por exemplo no caso dos *covers*, ou de uma crítica a uma obra existente. A anterioridade destrói a novidade, mas não forçosamente a originalidade (LUCAS).

Uma Obra, como vimos, pode ser criada por um Autor sozinho, ou em conjunto, numa relação de trabalho ou sob encomenda; pode ser nova, ou uma adaptação de outras já existentes.

Verificamos no entanto a progressiva substituição do termo *criatividade* por *originalidade*, muito mais um requisito das inovações industriais que do objecto do Direito de Autor.

---

<sup>19</sup> In Acórdão do Tribunal da Relação de Lisboa, de 16-12-2008, Proc. 8864/2008-5, Relator: Margarida Blasco, [www.dgsi.pt](http://www.dgsi.pt);

<sup>20</sup> Acórdão do Tribunal da Relação de Lisboa, de 16-12-2008, Proc. 8864/2008-5, Relator: Margarida Blasco, [www.dgsi.pt](http://www.dgsi.pt)

Acreditamos que o aumento do número de Autores está relacionado com o surgimento da Internet e a evolução da tecnologia e dos dispositivos móveis, nomeadamente pela facilidade em criar e exteriorizar Obras<sup>21</sup>.

Verificámos também que tem sido usual a titularidade dos direitos passar do Autor para o empresário. *Ao ser permitida a aquisição originária de Autor a uma pessoa colectiva que encomenda uma Obra a alguém que a cria, fala-se inclusivamente do surgimento de um ‘direito de Autor sem Autor’, que significará a morte do direito de Autor. Não significa que o direito de Autor desapareça, mas que nesta fase o Autor parece tornar-se um elemento descartável, ou pelo menos marginal. Isso resulta, desde logo, do abandono do critério da criatividade. O sistema anglo-americano do copyright ganhou. O Direito de Autor desceu à protecção da banalidade* (ASCENSÃO, 2004).

Mas não há apenas o ‘Direito de Autor sem autor’: há também o ‘Direito de Autor sem obra’. Se o que se protege é a actividade empresarial, é indiferente que o objecto protegido tenha o carácter de Obra. Só interessa a mercadoria intelectual, seja ela qual for.

Vemos também hoje competir com o Autor e superá-lo outra entidade que, directa ou indirectamente, é a verdadeira beneficiária da protecção: o ‘*empresário cultural*’, protegendo-se desta forma os investimentos por via do direito de Autor, ainda que este, na tradição romano-germânica, tenha sido construído com finalidade diferente (ASCENSÃO, 2004).

Assim, assiste-se hoje à aproximação do *droit d’Auteur* continental à figura do Copyright norte-americano, fortalecendo-se e incentivando-se a constituição de grandes grupos de empresas de comunicação, ou de conteúdos em geral, principalmente nos países exportadores de produtos de copyright.

\*

---

<sup>21</sup> Ver resultado questionário

Não sendo propósito deste trabalho abordar as formas de tutela do direito de Autor, mas antes os modelos de negócio que surgiram espontaneamente tendo por base a amplíssima liberdade contratual permitida aos intervenientes, impõe-se no entanto, e antes de entrar no próximo capítulo de aprofundamento do tema, referir de forma sintética que existem, no geral, 3 formas de combate à denominada ‘Pirataria’, ou ‘utilização ilegal de música na Internet’, e que são:

- Tributação da cópia privada;
- A auto-Regulação; Responsabilidade dos ISP – que devem alertar sobre as práticas e retirar conteúdos que infrinjam direitos de Autor;
- o Enforcement, tal como as Leis SINDE e HADOPI;
- além de outras debatidas e que possam surgir, como o estabelecimento de novas excepções permitidas ao direito de Autor, as licenças globais e a gestão colectiva obrigatória.

#### **4.3. Acesso a Obras protegidas**

Tal como brevemente anunciado no final do capítulo anterior, têm surgido nos últimos anos diversas tentativas legislativas de controlar a utilização de Obras no ciberespaço, nem sempre bem sucedidas, e tipicamente plenas de protestos.

Em França, a Lei Hadopi, também apelidada ‘Lei Sarkozy’, consiste num desses modelos de resposta gradual, no qual, à terceira infracção, o acesso à Internet é cortado, baseou-se alegadamente *‘na protecção, informação e inovação, com a missão de proteger o direito de Autor relembrando os direitos e deveres dos cidadãos’*.

Em Espanha, a Lei Sinde, seguindo o mesmo modelo, foi aprovada, acompanhada da declaração de que o seu desígnio era *‘salvaguardar a propriedade intelectual, fortalecer as indústrias culturais e proteger os direitos dos titulares, dos criadores e outros, como reacção aos lucrativos sites de download ilegal’*.

Do Digital Economy Act (DEA), que também foi aprovado no Reino Unido em 2010, passando pelo muito polémico ACTA – Anti-Counterfeiting Trade Agreement, SOPA e PIPA nos Estados Unidos, o difícil equilíbrio a buscar encontra-se numa posição do meio, em que a

renúncia à gratuidade tem de ter como contrapartida condições mais atraentes de aquisição e a diferenciação dos utilizadores; mas em qualquer caso, que não impliquem a repressão das potencialidades tecnológicas positivas que a rede disponibiliza (ASCENSÃO, 2004).

Na verdade, numa Carta Aberta ao Congresso Americano, assinada por 83 proeminentes engenheiros e inventores ligados à Internet, foi dito que actos legislativos como os acima enunciados SOPA e PIPA, ‘criarão um ambiente de tremendo medo e incerteza face à inovação tecnológica, e pôr seriamente em causa a credibilidade dos Estados Unidos no seu papel de pioneiro de infraestruturas chave da rede (tradução nossa).

Acrescentam ainda que medidas como aquelas ameaçam os engenheiros que constroem sistemas de Internet ou oferecem serviços que não são facilmente e automaticamente compatíveis com as acções de censura que o governo norte americano pretende impor.

Adiantam que, ao projectar de início a Internet, as prioridades foram a confiança, confiabilidade e robustez que minimizasse o fracasso ou controlo. Leis que impõem censura, acrescentam, prejudicam a segurança da rede, e permitem que governos autoritários tenham poder sobre as opções culturais dos seus cidadãos.<sup>22</sup>

Em oposição a todas as tentativas legislativas de controlar a Internet, está a ideia de que o combate à ‘Pirataria’ deve estar numa solução de mercado, e não numa intervenção do Estado.

Entretanto, na União Europeia, a protecção dos direitos de Propriedade Intelectual continua a ser debatida, numa tentativa de harmonização e encorajamento, como demonstra o relatório ‘realizar o potencial das indústrias culturais e criativas da EU’<sup>23</sup>, resposta do Parlamento Europeu ao Livro Verde da Comissão Europeia<sup>24</sup> sobre a importância social e económica do sector. De acordo com este relatório, a União Europeia poderá ter um contributo importante a diversos níveis, desde a mobilidade de artistas e Obras de arte à disseminação e digitalização, passando pela criação de um quadro regulamentar de protecção dos direitos de propriedade intelectual no domínio digital.

---

<sup>22</sup> <https://www.eff.org/deeplinks/2011/12/internet-inventors-warn-against-sopa-and-pipa>

<sup>23</sup> [http://www.europarl.europa.eu/meetdocs/2009\\_2014/documents/cult/pr/852/852269/852269pt.pdf](http://www.europarl.europa.eu/meetdocs/2009_2014/documents/cult/pr/852/852269/852269pt.pdf)

<sup>24</sup> [https://infoeuropa.eu/ocid.pt/opac/?func=service&doc\\_library=CIE01&doc\\_number=000044774&line\\_number=0001&func\\_code=WEB-FULL&service\\_type=MEDIA](https://infoeuropa.eu/ocid.pt/opac/?func=service&doc_library=CIE01&doc_number=000044774&line_number=0001&func_code=WEB-FULL&service_type=MEDIA)

Todos os Estados-Membros da União Europeia são a favor de regulamentação europeia quando se trata de proteger os direitos de propriedade intelectual, conforme alertado pela eurodeputada Sanchez-Schmid: *‘se todas as criações forem divulgadas gratuitamente e os criativos não puderem viver das suas criações, o sector simplesmente acabará’*.

Nessa sequência, o Parlamento e o Conselho da UE adoptaram, a 19 de Abril de 2012, o Regulamento (UE) n.º 386/2012 que entrou em vigor no dia 5 de Junho de 2012.

Este Regulamento atribui ao IHMI – Instituto para a harmonização do mercado interno (entidade competente para o registo de Marcas, Desenhos e Modelos Comunitários) funções relacionadas com a defesa dos direitos de Propriedade Intelectual, nomeadamente a de reunir representantes dos sectores público e privado num Observatório Europeu das Infracções aos Direitos de Propriedade Intelectual.

O referido Regulamento vem atribuir ao IHMI as funções de coordenador das actividades do já existente Observatório Europeu da Contrafacção e da Pirataria, criado pela Comissão Europeia em Abril de 2009 e que passará a ter a denominação mais abrangente de Observatório Europeu das Infracções aos Direitos de Propriedade Intelectual.

A ideia foi *‘constituir o ponto central de recolha, acompanhamento e comunicação de informações e dados relacionados com todas as violações dos direitos de propriedade intelectual’*.

Este observatório deverá ser utilizado como uma *‘plataforma de cooperação entre os representantes das autoridades nacionais e os interessados, na qual poderão trocar ideias e experiências sobre as melhores práticas e apresentar aos responsáveis políticos recomendações sobre estratégias comuns de controlo da aplicação da legislação’*.

O Artigo 2, parágrafo 2 (g) do Regulamento refere que compete ao Observatório:

*2 g) Acompanhamento do desenvolvimento de novos modelos de atividade competitivos que aumentem a oferta legal de conteúdos culturais e criativos, promovendo o intercâmbio de informações e aumentando a sensibilização dos consumidores a este respeito;*

Nesse sentido, o IHMI relata<sup>25</sup> que 96% dos cidadãos europeus considera importante que os inventores, criadores e artistas possam proteger os seus direitos e ser pagos pelo seu trabalho; enquanto 67% afirma mesmo que a falta de protecção da propriedade intelectual dá origem a um caos económico.

Numa conclusão que o IHMI afirma retirar do estudo dos sectores criativos é que existe uma óbvia viragem relacionada com as tecnologias utilizadas para aceder a conteúdos *online*: além dos tradicionais *downloads*, os serviços de *streaming* são crescentemente utilizados. O estudo Hadopi<sup>26</sup> sobre o consume de música *online* mostra que a maioria dos consumidores de música *online* fá-lo numa base seminal e têm um consumo misto (*download* e *streaming*).

#### **4.4. Alterações sentidas pela indústria musical dentro e fora do ciberespaço**

As novas práticas de consumo de música em massa, incluindo novos intermediários, novas plataformas de acesso e formatos de distribuição, impõem que seja feito um mapeamento dos diferentes modelos de negócio desenvolvidos pela indústria para oferecer, através das tecnologias digitais, conteúdos protegidos por direito de Autor.

Ao contrário do armazenamento, os consumidores exigem hoje a possibilidade de ouvir música em qualquer lugar e a qualquer momento, podendo fazê-lo através de dispositivos móveis com acesso à Internet, fazendo *download*, acedendo a rádios *online*, utilizando serviços de subscrição, elaborando playlists e armazenando em *Cloud*.

Existem hoje muitos novos Autores e grupos que começaram a sua carreira *online*, descobertos em plataformas como o Youtube, que gravam discos recorrendo ao crowdfunding ou dão concertos virtuais e oferecem a sua música directamente aos seus fãs a custo zero.

Além da óbvia estratégia de marketing que acções destas representam, verificamos também, por parte de alguns artistas de renome (Prince, que ofereceu o novo álbum disco numa revista; os Radiohead que colocaram o álbum à venda pelo preço anunciado de '*ofereça o que quiser*'),

---

<sup>25</sup>[https://oami.europa.eu/tunnelweb/secure/webdav/guest/document\\_library/observatory/documents/IPContributionStudy/25-11-2013/european\\_public\\_opinion\\_study\\_web.pdf](https://oami.europa.eu/tunnelweb/secure/webdav/guest/document_library/observatory/documents/IPContributionStudy/25-11-2013/european_public_opinion_study_web.pdf)

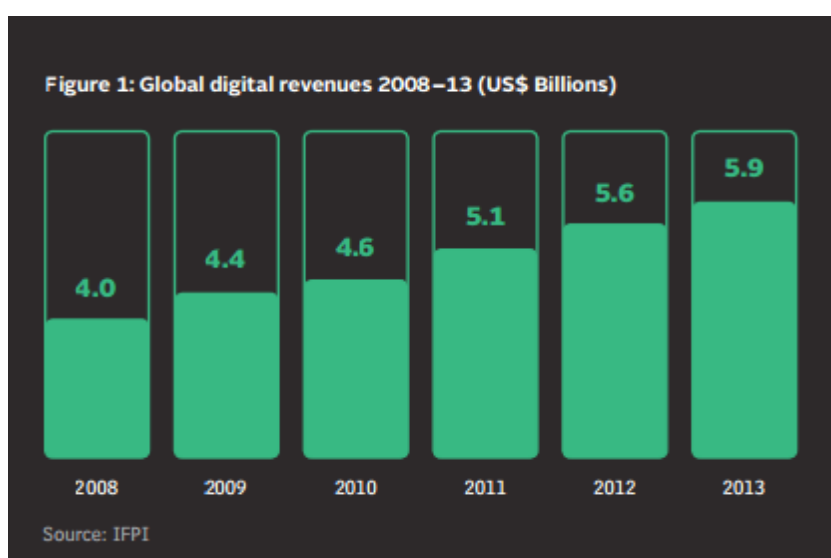
<sup>26</sup> [http://www.hadopi.fr/sites/default/files/page/pdf/Consommation\\_musique\\_en\\_ligne.pdf](http://www.hadopi.fr/sites/default/files/page/pdf/Consommation_musique_en_ligne.pdf)

ou David Byrne, abertamente contra o domínio das *Majors*), atitudes que visam afirmar o descontentamento contra as empresas monopolizadoras da indústria musical.

A indústria musical está a transformar-se. As fontes de receita digitais continuam a crescer, conforme é possível observar no gráfico abaixo. Não obstante, as vendas de música *online* (o *download*) têm decrescido, como veremos mais à frente.

**Figura I – Evolução dos rendimentos *online* entre 2008 e 2013**

**Fonte: IFPI**



Observou-se nos últimos anos a emergência e a consolidação de uma nova forma de consumo musical em plataformas de *streaming*, do qual o Youtube e Spotify representam os modelos de maior sucesso actualmente.

O modelo de negócios do Spotify baseia-se em duas versões do serviço. A versão mais popular é a de acesso livre, através da qual os consumidores podem ouvir música gratuitamente, mas com a inserção de anúncios. A outra versão é o Spotify premium, em que o consumidor paga um serviço de € 9,99, podendo ouvir música sem anúncios, fazer e ouvir listas de reprodução personalizada, mesmo *offline*, e em dispositivos móveis.

O Spotify conta já com 40 milhões de usuários (10 milhões no premium) em 57 países, e disponível tanto para computadores como em aplicações para sistemas Android, iOS e Windows, permitindo sua compatibilidade e utilização por um número alargado de consumidores de música, à semelhança de um serviço de rádio personalizado que, ao invés de se armazenar um arquivo, transmite dados.

Esta forma de consumo abandona o *download* ou arquivo de um ficheiro, para valorizar o acesso ao mesmo, articulando ainda o acesso individual com uma experiência colectiva, que permite criar e partilhar playlists musicais e construir relações com outros ouvintes, através de sistemas de recomendação musical e redes sociais.

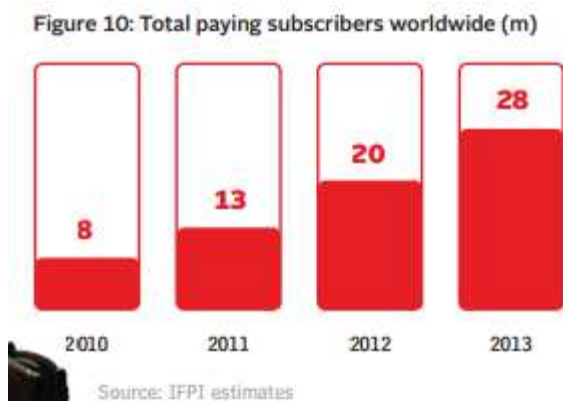
Os números da indústria musical demonstram que serviços de *streaming* como o Spotify e Pandora cresceram em popularidade, enquanto os *downloads* digitais estão em declínio<sup>27</sup>. A Recording Industry Association of America (RIAA) informou que nos EUA as vendas de *singles* digitais de música e álbuns caíram 11% e 14%, respectivamente, durante os primeiros seis meses de 2014.

Ao mesmo tempo, os serviços de *streaming* aumentaram as receitas em 28% no primeiro semestre de 2014, conforme também detectado pela RIAA.

Com uma tendência crescente, a quantidade de subscritores (acesso pago) de serviços de *streaming* chegou aos 28 milhões em 2013.

## Figura II – Total de subscritores pagantes no mundo

Fonte: IFPI



Outros dados ainda mais optimistas apontam para um crescimento ao ano de 42% para o consumo de música através de canais de *streaming* (118 mil milhões de acessos), utilizado em

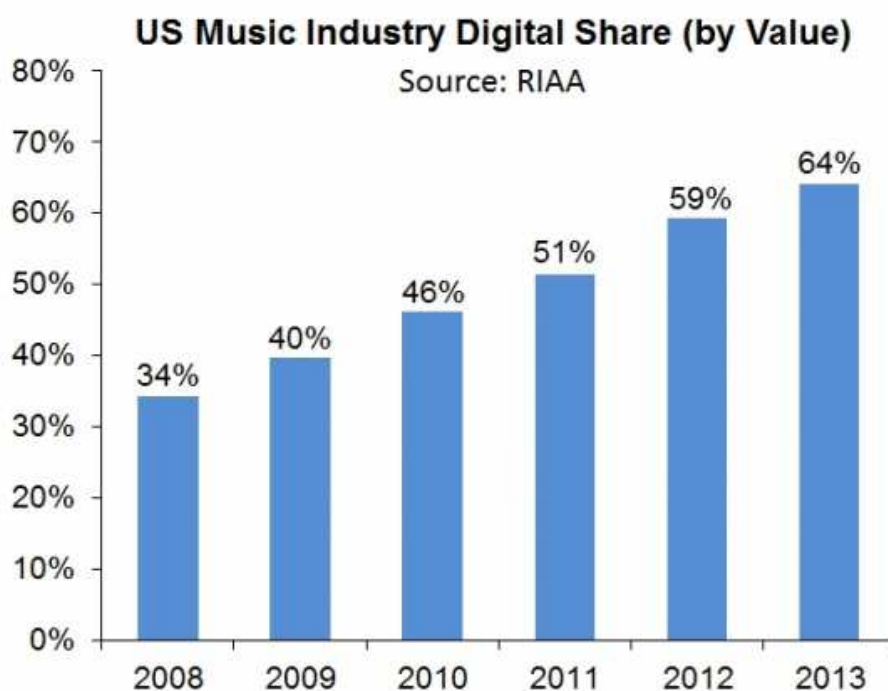
<sup>27</sup> <http://online.wsj.com/articles/itunes-music-sales-down-more-than-13-this-year-1414166672>

2013 por 68% dos consumidores de música nos Estados Unidos<sup>28</sup>. Também nos Estados Unidos, as receitas provenientes de serviços suportados por publicidade e subscrições estão projectados para crescer mais do dobro entre 2014 e 2018, de 2 mil milhões para mais de 4 mil milhões de dólares<sup>29</sup>.

Não obstante, paralelamente a este fenómeno, e de acordo com o mesmo estudo, 62% dos ouvintes descobriu nova música através da tradicional rádio terrestre, e a venda de discos em vinil cresceu 40% no primeiro semestre de 2014 face ao ano anterior<sup>30</sup>.

**Figura III – Percentagem da vertente digital na indústria musical dos EUA entre 2008 e 2013**

Fonte: RIAA



**Figura IV – Serviços de *streaming* em 2013 nos EUA**

<sup>28</sup><http://www.nielsen.com/content/dam/corporate/us/en/reports-downloads/2014%20Reports/nielsen-us-music-year-end-report-2013.pdf>

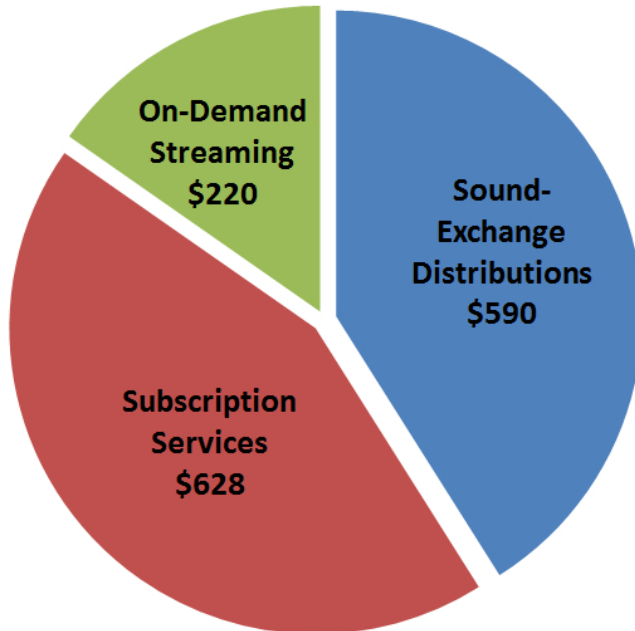
<sup>29</sup><http://www.emarketer.com/Article/YouTube-Content-Creator-Channels-Help-Marketers-on-Right-Action/1011321>

<sup>30</sup><http://www.nielsen.com/content/dam/corporate/us/en/public%20factsheets/Soundscan/nielsen-music-2014-mid-year-us-release.pdf>

Fonte: RIAA

### Streaming Music Services US 2013 (\$ Millions)

Source: RIAA



Confirma-se a informação acima no relatório anual da Apple<sup>31</sup>, onde o *download* observou uma queda pela primeira vez. O iPod, produto da Apple responsável pela transformação na forma de consumo de música actual, registou uma queda de 32% nas vendas no último trimestre.

O Spotify conseguiu mesmo ultrapassar a Apple e os seus 800 milhões de utilizadores do iTunes, tornando-se o maior distribuidor de música *online*, com 10 milhões de utilizadores subscritores<sup>32</sup>.

---

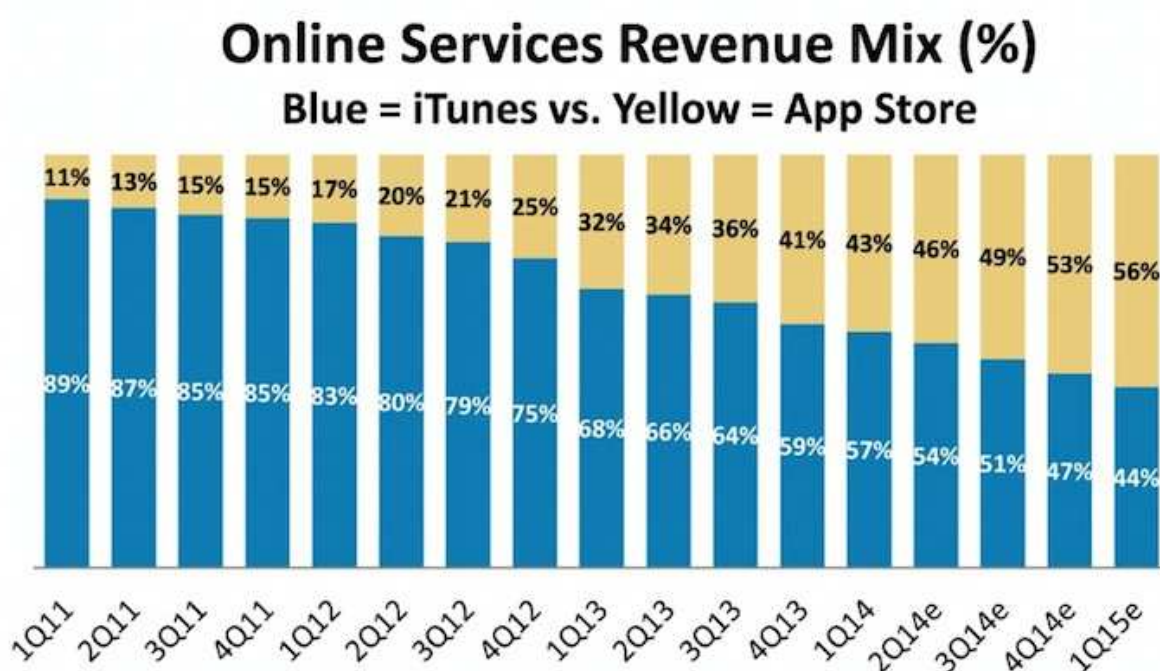
<sup>31</sup> <http://www.sec.gov/Archives/edgar/data/320193/000119312514383437/d783162d10k.htm>

<sup>32</sup> <http://www.billboard.com/biz/articles/news/digital-and-mobile/6092226/spotify-now-has-10-million-paid-subscribers-3-million>

Estas foram algumas das razões apontadas pela indústria como justificação para a aquisição da plataforma de *streaming* Beats pela Apple, num claro sinal de que este representa de momento o modelo de negócio mais popular para oferta e procura de música.

**Figura V – Evolução dos rendimentos de serviços *online* (iTunes e Appstore) aferidos trimestralmente**

Fonte: Morgan Stanley



Source: Company Data, Morgan Stanley Research

Para as Editoras em particular, estes serviços de *streaming* representam hoje a segunda maior fonte de receita, de acordo com os dados da International Federation of the Phonographic Industry (IFPI), e com eles têm chegado a acordo para disponibilizar os seus catálogos: através de adiantamentos, partilha de receitas ou mesmo participações sociais no Spotify e Youtube<sup>33</sup>. Com base nas receitas provenientes da subscrição ou da publicidade, os serviços

<sup>33</sup> Spotify pagou \$500m de adiantamentos às Majors nos Estados Unidos pelo direito de utilizar os seus catálogos: <http://www.theguardian.com/music/2013/oct/11/david-byrne-internet-content-world>

de *streaming* remuneram os titulares de direitos, que devem então distribuir essas receitas com os Autores e Artistas que representam.

Mas então, se os representantes dos Autores, geralmente as *Majors*, adquirem participações sociais nesses serviços, auferindo rendimentos pela valorização daqueles em Bolsa, por exemplo, questiona-se se tais ganhos pelas Editoras não serão partilhados com os seus Artistas – já que se tratam de valorização de participações sociais, e já não de receitas pela exploração directa de um catálogo.

Os serviços de *streaming* não estão, deste modo, isentos de críticas, nem significam a solução para a harmonização de diferentes interesses em jogo que se pretende compatibilizar: o dos Autores, o dos empresários e o do público.

Recentemente, seguindo o exemplo de vários outros e o testemunho público de David Byrne, e para espanto da indústria, Taylor Swift<sup>34</sup>, cujo novo álbum vendeu 1,2 milhões de cópias na primeira semana, numa espécie de *direito de retirada*, não permitiu que o álbum estivesse disponível em serviços de *streaming* populares como o Spotify.

Ora, ainda que não tenha existido uma explicação para esta ausência, as contas não demoraram a ser feitas: se as receitas de venda deste álbum seriam, grosso modo, 12 milhões (calculando uma média de 10 dólares por álbum), e os pagamentos feitos pelo Spotify aos titulares de direitos (além de insignificantes por cada acesso<sup>35</sup>, só sendo representativos em artistas muito populares – cfr. Fig. VII), são praticamente impossíveis de calcular, dada a amplitude de variáveis que apresentam, poder-se-ia adivinhar alguns milhares de euros para Taylor Swift pelo acesso aos conteúdos do seu álbum. Nada comparado com o que as vendas desse mesmo álbum representariam no ainda existente mercado físico, ou *downloads*, e que o *streaming* necessariamente iria diminuir.

Se tal atitude representa um mero passo de marketing ou luta de forças para que outros grandes artistas sigam o exemplo, assim impondo-se perante tais plataformas e o seu poder de mercado<sup>36</sup>; ou se tem em vista, ainda, a preservação da venda (ao contrário do acesso) que, por pouco representativa que seja, ainda será para o artista uma substancial fonte de receita, a

---

<sup>34</sup> <http://www.vulture.com/2014/11/why-taylor-swift-is-nuts-for-leaving-spotify.html>

<sup>35</sup> Aproximadamente \$0.004611 para o artista, por acesso

<sup>36</sup> <http://thetrichordist.com/2013/06/24/my-song-got-played-on-pandora-1-million-times-and-all-i-got-was-16-89-less-than-what-i-make-from-a-single-t-shirt-sale/>

verdade é que demonstra igualmente a fragilidade deste modelo de sucesso actual. Ele vale aquilo que a procura lhe atribui. E se uma artista como Shakira, com 105,746,892 de seguidores no Facebook, não estiver presente porque não lhe interessa, isso representará para o modelo uma perda de potencialmente 105,746,892 usuários.

**Figura VI – Factura demonstrativa de rendimentos auferidos pelo Autor David Lowery pela exploração *online* da Obra Low**

LIFE IS GRAND	000807508	YOU TUBE	FF	600	20124	28.00%	\$0.01
LIGHT FROM A CAKE	000869648	INTERNET	FF	199	20124	31.00%	\$0.04
LIGHT FROM A CAKE	000869648	PANDORA	FF	600	20124	31.00%	\$0.01
LIGHT FROM A CAKE	000869648	RHAPSODY INTER	FF	190	20124	31.00%	\$0.03
LIGHT FROM A CAKE	000869648	SPOTIFY	FF	680	20124	31.00%	\$0.05
LONESOME JOHNNY BLUES	001848204	INTERNET	FF	330	20124	20.00%	\$0.04
LONESOME JOHNNY BLUES	001848204	PANDORA	FF	3,100	20124	20.00%	\$0.02
LONESOME JOHNNY BLUES	001848204	RHAPSODY INTER	FF	548	20124	20.00%	\$0.05
LONESOME JOHNNY BLUES	001848204	SPOTIFY	FF	1,750	20124	20.00%	\$0.09
LONESOME JOHNNY BLUES	001848204	YOU TUBE	FF	1,000	20124	20.00%	\$0.01
LONG PLASTIC HALLWAY	009541075	INTERNET	FF	118	20124	50.00%	\$0.03
LONG PLASTIC HALLWAY	009541075	PANDORA	FF	1,600	20124	50.00%	\$0.03
LONG PLASTIC HALLWAY	009541075	SPOTIFY	FF	290	20124	50.00%	\$0.04
LOS TIGRES TRAFICANTES	008893871	SPOTIFY	FF	210	20124	15.00%	\$0.01
LOW	001847240	INTERNET	FF	31,989	20124	40.00%	\$4.39
LOW	001847240	LIVE 365	FF	1,479	20124	40.00%	\$0.09
LOW	001847240	PANDORA	FF	1,159,000	20124	40.00%	\$16.89
LOW	001847240	RHAPSODY INTER	FF	9,063	20124	40.00%	\$2.90
LOW	001847240	RHAPSODY RADIO	FF	12,970	20124	40.00%	\$0.51
LOW	001847240	SPOTIFY	FF	116,280	20124	40.00%	\$12.05
LOW	001847240	YOU TUBE	FF	152,900	20124	40.00%	\$1.95
LULLABYE	004803991	INTERNET	FF	33	20124	100.00%	\$0.02
LULLABYE	004803991	RHAPSODY INTER	FF	72	20124	100.00%	\$0.03
LULLABYE	004803991	SPOTIFY	FF	430	20124	100.00%	\$0.11
MAGGIE	008834299	INTERNET	FF	41	20124	100.00%	\$0.01
MAGGIE	008834299	LIVE 365	FF	7	20124	100.00%	\$0.01
MAGGIE	008834299	PANDORA	FF	3,000	20124	100.00%	\$0.11
MAGGIE	008834299	RHAPSODY INTER	FF	111	20124	100.00%	\$0.05
MAGGIE	008834299	YOU TUBE	FF	400	20124	100.00%	\$0.01
MAO REMINISCES ABOUT HIS DAYS	000957057	INTERNET	FF	40	20124	40.00%	\$0.01
MAO REMINISCES ABOUT HIS DAYS	000957057	PANDORA	FF	1,000	20124	40.00%	\$0.01
MAO REMINISCES ABOUT HIS DAYS	000957057	RHAPSODY INTER	FF	76	20124	40.00%	\$0.01
MAO REMINISCES ABOUT HIS DAYS	000957057	SPOTIFY	FF	600	20124	40.00%	\$0.08
MARIGOLD	012171806	INTERNET	FF	18	20124	100.00%	\$0.01
MARIGOLD	012171806	LIVE 365	FF	22	20124	100.00%	\$0.02
MARIGOLD	012171806	PANDORA	FF	200	20124	100.00%	\$0.01
MARIGOLD	012171806	RHAPSODY INTER	FF	27	20124	100.00%	\$0.01
MARIGOLD	012171806	SPOTIFY	FF	120	20124	100.00%	\$0.03
MERRY CHRISTMAS EMILY	005971252	INTERNET	FF	33	20124	80.00%	\$0.01
MERRY CHRISTMAS EMILY	005971252	PANDORA	FF	700	20124	80.00%	\$0.02
MERRY CHRISTMAS EMILY	005971252	RHAPSODY INTER	FF	90	20124	80.00%	\$0.03
MERRY CHRISTMAS EMILY	005971252	RHAPSODY RADIO	FF	442	20124	80.00%	\$0.02
MERRY CHRISTMAS EMILY	005971252	SPOTIFY	FF	470	20124	80.00%	\$0.07
MERRY CHRISTMAS EMILY	005971252	YOU TUBE	FF	1,300	20124	80.00%	\$0.02
MIGHT MAKES RIGHT	007153328	INTERNET	FF	231	20124	40.00%	\$0.12
MIGHT MAKES RIGHT	007153328	PANDORA	FF	15,100	20124	40.00%	\$0.22
MIGHT MAKES RIGHT	007153328	SPOTIFY	FF	520	20124	40.00%	\$0.05
MIGHT MAKES RIGHT	007153328	YOU TUBE	FF	400	20124	40.00%	\$0.01

Tabela partilhada por David Lowery, Autor da canção ‘Low’, que refere: ‘A minha canção tocou mais de 1 milhão de vezes e o Pandora pagou-me \$16.89, menos do que o que ganho com a venda de uma t-shirt’

Outra comparação foi ainda feita: na última digressão, Taylor Swift auferiu 1.8 milhões de dólares — quase o equivalente às impressionantes vendas do seu último álbum — por concerto!

Ora, enquanto as vozes críticas do negócio digital repetem que a Internet prejudica todos os agentes das indústrias criativas,<sup>37</sup> os entusiastas optam por olhar para estes serviços não como um modelo de negócio, mas como mais uma rede social e ferramenta de marketing, que

<sup>37</sup> <http://www.theguardian.com/music/2013/oct/11/david-byrne-internet-content-world>

serve para descobrir, ouvir, experimentar, referenciar, partilhar, e como alavanca do mundo físico, potenciando concertos e apresentações ao vivo, mas não como fonte de receita.

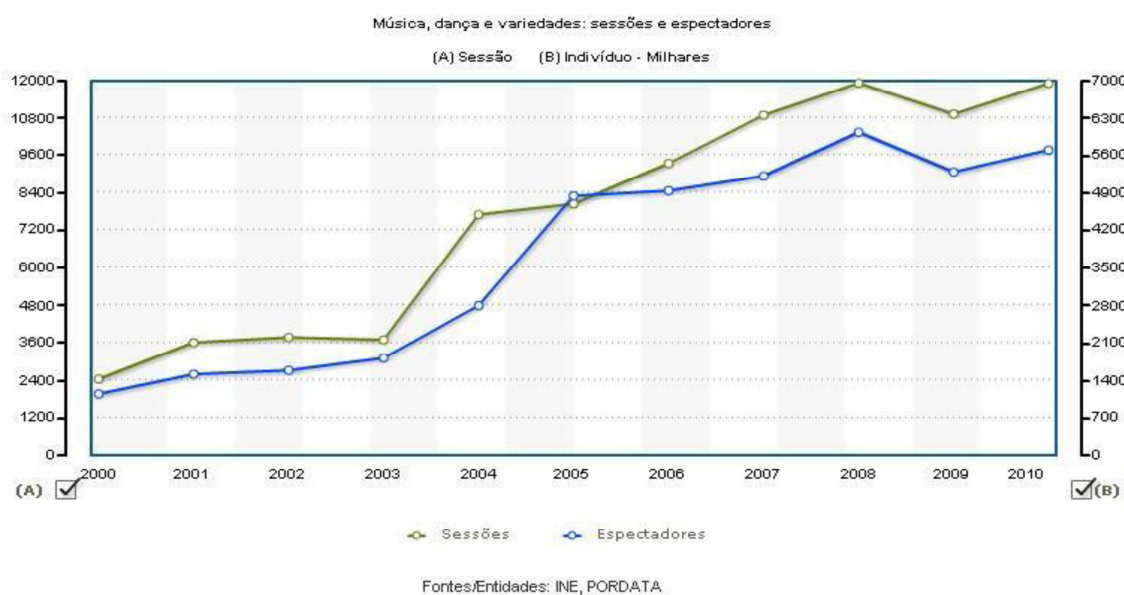
crecem ainda que a regra na Internet é o domínio e monopólio pelo que, ainda que hoje existam variados serviços que funcionam sob o mesmo modelo (iTunes, Spotify, Google play, Deezer, Pandora, entre outros), apenas um sobreviverá.

Acrescentam ainda que, por pouco que estes serviços de *streaming* paguem aos titulares de direitos por acesso, sempre será mais do que os chamados ‘Piratas’.

Verifica-se assim que os espectáculos ao vivo continuam a representar para os Artistas a maior fonte de receita.

**Figura VII – Evolução do número de sessões e espectadores em espectáculos ao vivo em Portugal entre 2000 e 2010**

**Fonte: INE/ PORDATA**



#### 4.5. Os novos contratos ‘360 graus’ da indústria musical

A resposta ao impacto da Internet na indústria musical tem ainda resultado numa alteração dos modelos de negócio que durante anos se tornaram usuais, bem como dos agentes de mercado dominantes.

Na indústria musical, o álbum já não é o protagonista, nem o objectivo das editoras é investir na construção de um catálogo. As atenções viraram-se para as canções e para o artista enquanto Marca. Neste contexto, a sincronização, o mercado publicitário, cinematográfico ou de televisão, adquiriram um estatuto de superior importância tanto na carreira, como nos rendimentos auferidos por autores e músicos. Esta fatia de *Publishing*, assim se designa tal vertente, é hoje das mais exploradas pelas editoras que utilizam todos os meios difusores ao seu alcance, digitais incluídos, para promover o repertório e catálogo que lhes pertence<sup>38</sup>.

A vertente denominada *Publishing* não tem uma definição na lei, mas consiste na prática a tudo o que envolve a exploração económica de um portfolio de conteúdos de um Autor.

Se na década de 90 era regra a celebração de contratos de edição, ou seja, um contrato de Artista que grava um álbum que vai ser colocado e vendido em lojas, hoje isso tornou-se meramente uma das vertentes de contratos mais abrangentes. Há muito mais a explorar para além da venda de um objecto físico. Há letras, músicas, marcas, imagem - e a aplicação disso tudo em formatos menos óbvios.

Em termos simples, os rendimentos de um Autor que é também Artista vêm de:

- 1) Espectáculos
- 2) Venda de Música gravada
- 3) Direitos de Autor e direitos conexos

O conceito de ‘12 canções por álbum’ é algo que remete para a geração anterior da indústria musical. Agora, fora discos conceptuais, há um número crescente de artistas que opta por fazer chegar aos meios de divulgação privilegiados (rádios, redes sociais, publishers, etc.), não um conjunto de canções das quais apenas duas seriam potenciais singles, mas sim apenas

---

<sup>38</sup> [http://economico.sapo.pt/noticias/contratos-360\\_131585.html](http://economico.sapo.pt/noticias/contratos-360_131585.html)

estas últimas. Apura-se a escrita de canções para fins determinados, comerciais ou não, como os diversos atrás descritos, e abandonam-se outras que apenas serviam para fazer cumprir cláusulas contratuais onde se sublinhava uma certa duração específica para cada novo trabalho.

Foram analisados, no âmbito do presente trabalho, cerca de 30 contratos habituais na indústria musical, muitos deles não regulados mas comuns na prática, tais como os contratos para a actuação ao vivo de artista; o contrato celebrado entre o artista e produtor tendo em vista a fixação e exploração de prestações musicais ou audiovisuais gravadas; o contrato de *Publishing*; o contrato de agenciamento e management; o contrato de mandato outorgado a uma sociedade de gestão colectiva, e, mais recentemente e em tendência crescente, contratos mistos, com objectos plurais e não raras vezes demasiado alargados, que pretendem estabelecer relações duradouras e globais entre criadores/intérpretes e investidores/produtores.

Observou-se que os contratos da década de 90 obedeciam a estruturas simples e tipificadas, tais como o contrato de edição ou gravação, de redacção simples e equilibrada, através da qual, usualmente, um Artista assinava um contrato com uma Editora no qual concedia autorização para que esta produzisse por conta própria um número determinado de exemplares de uma Obra ou conjunto de Obras, assumindo a outra parte a obrigação de os distribuir e vender, pagando ao Artista uma percentagem sobre o preço de venda ao público.

Aqueles que eram Autores, tinham paralelamente um contrato de *Publishing*, para exploração dos direitos de Autor.

Nos últimos anos, observamos que o contrato de simples edição se tornou raro, vindo acompanhado de cláusulas referentes ao ambiente digital, a distribuição *online* e todas as utilizações futuras de uma Obra, independentemente dos meios e formatos.

Verifica-se também que o *Publishing* tem sido a componente mais apetecível e proposta a novos Artistas e Autores.

Os sujeitos deste novo tipo de contratos alteraram-se, e são não apenas os Artistas e as editoras, mas também promotores de espectáculos, os managers, agentes, produtores e quaisquer outras entidades.

Centram-se na atribuição de direitos exclusivos, em troca de uma participação nas receitas provenientes das gravações, do *Publishing*, dos espectáculos e apresentações ao vivo, da venda de merchandising e do management, tudo isto num só contrato.

O território deixa de ser um só país e passa a ser o Universo. Centraliza-se a carreira de um Artista na tentativa de rentabilizar o seu potencial.

Observa-se que cada vez mais este novo tipo de contratos engloba outros tipos de direitos de personalidade como o direito à imagem, ou direitos de propriedade industrial, representando por vezes uma espécie de *sponsoring*, com relações prolongadas e discriminadas remuneradas em adiantamento na data de assinatura.

Entre esses novos tipos de contratos que surgiram para fazer frente à queda na indústria musical, destacamos os chamados contratos 360°. Como o nome indica, abrange todas as actividades que até agora as editoras não cobriam tornando-as nos novos *managers*, *merchandisers*, *publishers*, e mesmo agentes de digressão, que adiantam um valor ao artista em troca de uma percentagem dos lucros obtidos com todas estas novas vertentes a si chamadas. A este nova tipologia de contrato, somam-se ainda eventuais parcerias que os empresários protocolam, a título de patrocínio ou permuta, em nome do Artista<sup>39</sup>.

Os contratos 360° são apenas uma das alternativas encontradas aos desafios económicos e tecnológicos resultantes da rápida evolução do mercado musical. Ao abrangerem todas as disciplinas que antes se espalhavam por inúmeros representantes, estas novas entidades tornam-se no epicentro da actual produção musical a nível global, ao centralizarem as múltiplas actividades inerentes à carreira de autores, músicos e artistas.

As tradicionais editoras deram lugar a empresas (Madonna, Jay-Z, Nickelback, Shakira and U2 assinaram com a promotora de espectáculos Live Nation)<sup>40</sup>, não só da área da comunicação, mas assistimos hoje a contratos plurais, ou 360.º, entre Artistas e empresas distribuidoras e de comércio a retalho e até canções e artistas cotados em Bolsa.

---

<sup>39</sup> 51% de todos os consumidores referiu sentir preferência por marcas associadas à música, que patrocinam concertos e digressões (NIELSEN, 2013).

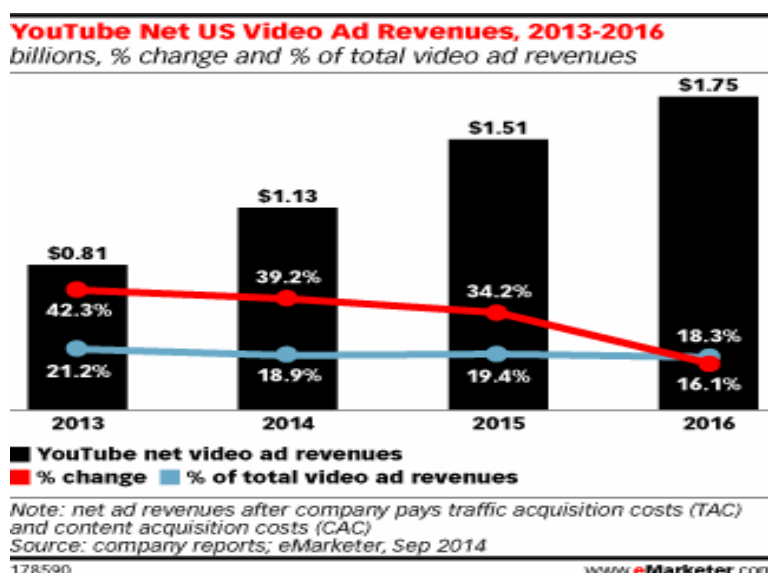
<sup>40</sup> <http://nypost.com/2012/05/07/shakira-sony-song-60m-for-3-albums/>

A Live Nation, promotora de espectáculos que tem vindo a assinar contratos 360.º directamente com os artistas, recentemente alargou ainda mais o seu âmbito e entrou numa joint-venture com a produtora Vice para criar e distribuir conteúdos numa nova plataforma digital a ser lançada em 2015, com foco em performances e música ao vivo e suportada por publicidade, numa sinergia entre o ambiente físico no qual a Live Nation apostou (promotora de espectáculos) e o digital onde a Vice cresceu (originalmente uma revista).

Por outro lado, o Youtube, que representa já o maior motor de busca e se auto-intitula o maior serviço de música *online*, acaba de lançar o serviço por subscrição Youtube Music Key, disponível em Portugal na fase de lançamento. Este serviço, que arrancará nos primeiros 6 meses por convite, oferece, por cerca de €10 por mês, o acesso a 30 milhões de músicas livres de anúncios, e tem já protocolos<sup>41</sup> com as *Majors* Sony, Universal e Warner, bem como a Merlin que agrega 20.000 editoras independentes, e com as sociedades de gestão colectiva como forma de remunerar os Autores.

**Figura VIII – Rendimentos de publicidade auferidos pelo Youtube nos EUA entre 2013 e 2016 (previsão)**

Fonte: Emarketeer



<sup>41</sup>[http://www.ft.com/intl/cms/s/ff6bf816-699a-11e4-8f4f-](http://www.ft.com/intl/cms/s/ff6bf816-699a-11e4-8f4f-00144feabdc0,Authorised=false.html?_i_location=http%3A%2F%2Fwww.ft.com%2Fcms%2Fs%2F0%2Fff6bf816-699a-11e4-8f4f-00144feabdc0.html%3Fsiteedition%3Dintl&siteedition=intl&_i_referer=http%3A%2F%2Fvariety.com%2F2014%2Fdigital%2Fnews%2Fyoutube-launches-music-key-subscription-service-with-more-than-30-million-songs-1201354498%2F#axzz3J4dzrtmk)

[00144feabdc0,Authorised=false.html?\\_i\\_location=http%3A%2F%2Fwww.ft.com%2Fcms%2Fs%2F0%2Fff6bf816-699a-11e4-8f4f-00144feabdc0.html%3Fsiteedition%3Dintl&siteedition=intl&\\_i\\_referer=http%3A%2F%2Fvariety.com%2F2014%2Fdigital%2Fnews%2Fyoutube-launches-music-key-subscription-service-with-more-than-30-million-songs-1201354498%2F#axzz3J4dzrtmk](http://www.ft.com/intl/cms/s/ff6bf816-699a-11e4-8f4f-00144feabdc0,Authorised=false.html?_i_location=http%3A%2F%2Fwww.ft.com%2Fcms%2Fs%2F0%2Fff6bf816-699a-11e4-8f4f-00144feabdc0.html%3Fsiteedition%3Dintl&siteedition=intl&_i_referer=http%3A%2F%2Fvariety.com%2F2014%2Fdigital%2Fnews%2Fyoutube-launches-music-key-subscription-service-with-more-than-30-million-songs-1201354498%2F#axzz3J4dzrtmk)

Cabe ainda salientar o que se pode apontar para um dos factores de sucesso do Youtube, e que poderá levar este novo serviço Youtube Music Key a tornar-se o mais popular modelo de negócio actual, suplantando o Spotify: não apenas permite o acesso a música como permite a co-criação e envolvimento de todos os usuários, que são também, como vimos, potenciais Autores.

Conforme ficou explanado, as novidades na indústria musical continuam a surgir todos os dias, como disso é exemplo o mais recente álbum dos U2 distribuído em exclusivo pela Apple e oferecido gratuitamente a todos os utilizadores do iTunes, nele aparecendo por defeito em todas as playlists.

dosa juntar os movimentos de fusões e aquisições<sup>42</sup>, a partilha de participações sociais entre plataformas de *streaming* e *Majors*, o festival iTunes, ou os prémios Youtube, a indústria musical representa hoje um campo fértil de inovação criativa e económica.

---

<sup>42</sup><http://variety.com/2014/digital/news/live-nation-vice-media-create-network-for-music-programming-1201354741/>

## 5 <Discussão e resultados>

5.1. De acordo com dados do Observatório da Comunicação<sup>43</sup>, em Portugal o acesso à Internet continua a crescer de ano para ano, com uma utilização doméstica por parte de 57% dos portugueses em 2012, chegando à percentagem de 100% entre os que pertencem a quadros superiores, profissões liberais e similares, 98% de utilizadores nas profissões técnicas, científicas e artísticas por conta de outrem, 97,4% dos estudantes e 90,2% dos empregados de escritório.

Conforme vimos, o direito de Autor protege uma ampla variedade de Obras que sejam simultaneamente exteriorizadas e novas, incluindo textos, imagens, música e filmes. Estas Obras, pela dimensão imaterial que extravasa para lá do objecto em que puderem ter sido fixadas, são passíveis de ser reproduzidas e copiadas por qualquer pessoa, e colocadas nessa gigante teia de informação e serviços que é o ciberespaço.

O vazio legal que esta realidade veio encontrar permitiu que desde o seu surgimento, e ainda hoje, os produtos e serviços que eram até aí pagos, passassem a ser encontrados de forma fácil e gratuita através de qualquer motor de busca em formatos cada vez menos óbvios.

Este novo sistema veio obrigar a transformações profundas em toda uma cadeia produtiva e interdependente que vai de autores a produtores, editores e intérpretes, argumentistas a actores, dos próprios carpinteiros cenografistas ao mais recôndito vendedor ou retalhista.

Tendo surgido em 1969, desde os anos 90 que o ciberespaço deixou de ser controlado e passou a ser uma nova dimensão sem fronteiras. É hoje um fornecedor de conteúdos e serviços, em muitos casos a custo zero, e sem regulação.

A Internet, bem como a generalidade da tecnologia que com ela se conecta, como os computadores pessoais, telemóveis e tablets, funciona em camadas. Quase duas décadas atrás, essas plataformas eram conceptualmente simples, e consistiam numa base, oferecido por um fabricante, que qualquer terceiro poderia desenvolver, como o Windows e os programas dele integrantes. As tentativas por parte dos responsáveis pela plataforma para ganhar terreno nas camadas acima resultou em questões concorrenciais e de regulação que discutiram, por

---

<sup>43</sup> 'A Sociedade em Rede. A Internet em Portugal 2012'

exemplo, a questão do Windows ser vendido em conjunto com o Internet Explorer, ou mesmo a acusação de alargamento do monopólio concedido a uma patente, para a estender a outros produtos, como o Windows integrar, de origem, o Window Media Player.

Actualmente, as plataformas digitais continuam vitais mas de uma complexidade acrescida, pelas características híbridas dos sistemas operacionais iOS e Android, ou as plataformas Facebook e Twitter, onde os fabricantes das plataformas oferecem os seus sistemas como serviços em vez de produtos, influenciando e às vezes declaradamente limitando a interoperabilidade entre usuários e o desenvolvimento independente dessas mesmas plataformas (LESSIG).

Independentemente da oferta enquanto produto ou enquanto serviço, a Internet permite sempre o acesso em formato digital não das cópias, mas, pela idiossincrasia do mesmo, o verdadeiro produto original protegido por direito de Autor, sem qualquer diminuição de qualidade. A própria arquitectura da rede e a sua estrutura tecnológica permite a imposição de certos resultados, com uma força maior a tudo o que das próprias leis possa resultar, o que não significa que o Direito não tenha o seu lugar, cabendo-lhe intervir, ainda quando em colisão com a técnica estabelecida, no sentido da alteração desta ou dos seus efeitos.

As leis existentes foram no entanto construídas tendo por base um produto ou objecto físico – um livro, um disco, um quadro, e as utilizações que deles eram possíveis e usuais na realidade analógica, não prevendo a plataforma digital onde as mesmas Obras são livremente copiadas, trocadas e armazenadas, multiplicando-se e dando origem a novas Obras<sup>4445</sup>. O direito de Autor foi então desviado para proteger realidades meramente tecnológicas, para que não era adequado (ASCENSÃO, 2004).

Mas qual é, na verdade, a diferença entre copiar um CD e vendê-lo numa feira, ou fazê-lo sem qualquer custo nem formato físico, simplesmente colocando-o *online* sem autorização do Autor? A substância é a mesma, o crime é o mesmo, a diferença reside na facilidade e

---

<sup>44</sup> *No início do século XX, a reprodução técnica tinha atingido um nível tal que começara a tornar objecto seu, não só a totalidade das obras de arte provenientes de épocas anteriores, e a submeter os seus efeitos às modificações mais profundas, como também a conquistar o seu próprio lugar entre os procedimentos artísticos* (BENJAMIN).

<sup>45</sup> Embora sejam, no caso do CDADC, no artigo (...) intencionalmente aberto ‘aos meios de comunicação vindouros’.

ausência total de custos para quem procede a este acto; e a multiplicação que se segue a uma primeira colocação no ciberespaço, tornando-se então virtualmente impossível travar e acompanhar o número de Obras assim distribuídas, com o conseqüente prejuízo substancial para o Autor, a quem deveria corresponder uma '*remuneração equitativa*' pela utilização das suas Obras.

A utilização de uma Obra intelectual exige, como vimos, a autorização prévia do seu Autor, ou de quem legalmente o representa. A falta desta autorização constitui crime de usurpação previsto e punível em Portugal de acordo com os artigos 195º, 196º e 197º do CDADC.

Comete o crime de usurpação quem, sem autorização do Autor ou do artista, do produtor de fonograma e videograma ou do organismo de radiodifusão, utilizar uma Obra ou prestação por qualquer das formas previstas no CDADC.

Comete o crime de contrafacção (vulgarmente designado plágio) quem utilizar, como sendo criação ou prestação sua, Obra, prestação de artista, fonograma, videograma ou emissão de radiodifusão que seja mera reprodução total ou parcial de uma Obra ou prestação alheia, divulgada ou não divulgada, ou por tal modo semelhante que não tenha individualidade própria.

Os referidos crimes são punidos com pena de prisão até três anos e multa de 150 a 250 dias, de acordo com a gravidade da infracção, agravadas uma e outra para o dobro em caso de reincidência, se o facto constitutivo da infracção não tipificar crime punível com pena mais grave.

Encontram-se, ainda, tipificados o crime de violação do direito moral e o crime de aproveitamento de Obra contrafeita ou usurpada.

O CDADC prevê, expressamente, a possibilidade de apreensão de coisas relacionadas com a prática do crime, como é o caso dos exemplares ou cópias das Obras usurpadas ou contrafeitas, dos respectivos invólucros materiais, máquinas ou demais instrumentos ou documentos de que haja suspeita de terem sido utilizados ou se destinarem à prática da infracção (por exemplo, aparelhagens e computadores).

A responsabilidade civil emergente da violação dos direitos previstos no CDADC é

independente do procedimento criminal a que esta dê origem, podendo, contudo, ser exercida em conjunto com a acção criminal.<sup>46</sup>

Releva ainda, neste campo, a denominada ‘Directiva Enforcement’, isto é, a Directiva do Parlamento Europeu e do Conselho (2004/48/CE de 29 de Abril), transposta para o ordenamento jurídico português pela Lei n.º 16/2008. A referida Lei vem regular, fundamentalmente, questões que se prendem com a violação de direitos de propriedade intelectual, pese embora o CDADC consagre normas que criminalizam violação e defesa do direito de Autor e dos direitos conexos.

A dificuldade tem sido sentida no exercício destas regras no ciberespaço, mormente pela multiplicidade de sistemas diferentes entre países e a dificuldade de encontrar um consenso quanto à conjugação de interesses em causa, bem como os diferentes estados de avanço e adaptação a esta, ainda recente, dimensão.

Existem vários processos técnicos já enunciados que vedam, condicionam o acesso ou restringem a utilização que se possa fazer do conteúdo disponível no ciberespaço, denominados *dispositivos tecnológicos de protecção*; tais como o bloqueio de sites ou servidores, redireccionamento, utilização de filtros e spywares, tendo inclusive a China chegado a bloquear o acesso completo ao Google e Cuba proibido a utilização de equipamento informático, limitando-se o acesso a uma intranet através de locais seleccionados. Por outro lado, na Suécia, o Partido Pirata é hoje o quarto maior partido.

Ainda que a actividade no ciberespaço seja, na teoria, livre, ao abrigo da liberdade de expressão e proibição da censura, tem no entanto existido a tentativa de criar leis que a controlem, designadamente, os conteúdos considerados ilícitos. A liberdade de expressão no ciberespaço consubstancia-se não apenas na possibilidade de emitir ideias e discursos sem estar sujeito a censura ou controlo, como também numa liberdade para aceder e receber conteúdos livres de filtros (STROWEL, 2006).

---

<sup>46</sup> Síntese das normas aplicáveis e respectivo enquadramento disponível no site do IGAC e SPA: [www.igac.pt](http://www.igac.pt) e [www.spautores.pt](http://www.spautores.pt)

Embora o ciberespaço, enquanto nova dimensão da realidade social, deva sujeitar-se às regras e princípios que sustentam a ordem social e o respeito pelos direitos humanos, pela liberdade de expressão e a diversidade cultural, é necessário que exista um equilíbrio de direitos proporcional que não torne a regulação em censura, que permita ao público aceder aos conteúdos de que pretende usufruir, mas que permita a adequada remuneração dos criadores de conteúdos que a alimentam.

É nos países com as indústrias culturais mais desenvolvidas que se sobrepõe a tendência para subordinar toda a actividade no ciberespaço à disciplina do direito de Autor, em oposição pretendido ‘espaço livre do Direito’: *‘O que se pretendia fora que o Direito de Autor clássico era adequado para também enquadrar o domínio da informática e regular o ciberespaço. Mas afinal, a multiplicação de leis especiais, sempre em crescimento, demonstra que não era assim. Tanto as leis existentes não eram adequadas que foi necessário criar um direito diferente para a internet. A afirmação que o Direito existente bastava era falaciosa, ou quando muito repousava numa meia verdade para disfarçar a retroactividade que foi atribuída às novas leis’* (ASCENSÃO, 2004).

5.2. No âmbito do presente estudo e do questionário que dele faz parte, todos os inquiridos consideraram que as novas tecnologias alteraram a forma de consumo de música.

Verificou-se praticamente um empate entre aqueles que consideram o ambiente digital uma ameaça ao ambiente físico, e aqueles que consideram que é antes uma oportunidade (28% e 30%, 14 e 15 respostas, respectivamente), sendo que 34% acredita que os dois ambientes são complementares.

Quanto à comparação entre o ambiente físico e digital, é notória a falta de consenso e a existência de dúvidas sobre aquilo que representam actualmente, já que 10% dos inquiridos afirmou estarem completamente separados, 30% refere que o ambiente físico e o digital são a mesma coisa mas em planos separados, e 56% afirma serem complementares.

98% dos inquiridos considera que a Internet veio estimular a indústria musical enquanto alternativa ao mercado físico.

94% considera existir uma relação entre o uso crescente de dispositivos móveis (smartphones, tablets, etc) e o acesso a conteúdos culturais.

84% considera que a criação de Obras artísticas cresceu nos últimos anos e 96% acredita que as novas tecnologias contribuem para a existência de mais Autores.

Novamente, 96% afirma que o ambiente digital contribui para o pluralismo artístico, seja porque o ambiente digital é democrático e todos podem estar presentes, seja porque a diversidade permite que toda a procura tenha resposta. Apenas 2% está em desacordo, considerando que os grandes operadores tendem a excluir as opções marginais.

92% considera que a Internet possibilitou o surgimento de novos públicos.

96% considera que a Internet veio possibilitar uma maior proximidade entre Artistas e público.

78% considera que essa proximidade interfere na criação artística.

58% acredita que o ambiente digital veio contribuir para um decréscimo na qualidade artística, contra 16% que afirma que não, e 14% que diz não existir uma relação entre os dois fenómenos.

Quanto à possível regulação da Internet, 30% afirma ser urgente, 42% admite ser necessário mas sem uma excessiva interferência na liberdade que a caracteriza hoje, enquanto 18% prefere que se mantenha livre e 8% refere que não é uma necessidade.

Mais de 72% dos inquiridos considera que os espectáculos são hoje a maior fonte de receita da indústria musical, seguido dos direitos de Autor com 24%, e 20% afirma que as receitas

provém de todas as vertentes globalmente consideradas (espectáculos, direitos de autor, distribuição de música, publicidade e outras).

Quanto às formas de consumo de música, verificamos que, para os inquiridos:

- Os objectos físicos, como os fonogramas próprios (Cd, Vinil, outros) bem como a música gravada, continuam a ser importantes ou muito importantes para 76%
- Os espectáculos ao vivo são importantes ou muito importantes para 96% dos inquiridos.
- A Rádio continua a ser importante ou muito importante para 80%;
- O *download* é importante ou muito importante para 66%, enquanto o *streaming* é importante ou muito importante para 82%.

12% não considera pagar uma assinatura mensal para aceder a conteúdos *online*.

68% considera que os titulares de direitos não são recompensados de forma adequada.

70% afirma sem hesitar que há vantagens no agrupamento de titulares de direitos, enquanto que para 16% essas vantagens são apenas parciais, e 8% refere que não existem vantagens.

## 6 <Crítica e perspectivas futuras>

Há uma falta de consenso quanto ao caminho a seguir.

Aceitar a nova dimensão implica reconhecer que são precisas algumas melhorias na compreensão social e no quadro legal e regulador para o acesso a Obras protegidas por direitos de Propriedade Intelectual no ciberespaço. Mas os alicerces surgidos com o intuito de proteger os Autores continuam fortes.

Pela importância fulcral dos direitos exclusivos dos Autores, há que assegurar a sua efectividade e protecção contra abusos apenas motivados pelo lucro imediato e que, em última análise, esvaziará os cânones a que subjaz a criação.

Nos actuais contratos mistos e globais, que cobrem toda a carreira de um Artista, ocorrem frequentemente situações desequilibradas e abusivas, principalmente num primeiro contrato celebrado por um Autor/Artista em início de carreira.

Ora, à incerteza de um Autor/Artista quanto à receptividade da sua Obra e o seu sucesso futuro, contrapõe-se a situação vantajosa da organização internacional ou o empresário conhecedor do mercado e, não raras vezes, estes contratos contêm cláusulas abusivas em que é adiantada uma quantia aliciante ao artista em troca da maior fatia do bolo que serão os proveitos da sua carreira. Esta quantia, porém, na maior parte dos casos, refere-se a adiantamentos a título de royalties pela parte do contrato referente à edição de um fonograma – o que, em última análise, se conclui que os restantes direitos, mormente aqueles relativos ao Publishing, i.e., a cedência dos direitos de Autor e direitos conexos relativos a todas as composições, para que o empresário os explore comercialmente, são cedidos a preço simbólico, senão mesmo gratuito, reservando-se apenas uma parte simbólica dos rendimentos para o Autor/Artista.

Acresce o facto de a abordagem por parte de uma grande editora (as denominadas *Majors*) ou empresa a um Autor ou Artista sem obra feita ou carreira consolidada e, muitas vezes, em idade muito jovem, é geralmente encarada por este como uma oportunidade única que não ousa recusar ou impor condições equitativas, com receio de a inviabilizar.

Ora, mas e o que fazer quando o empresário explora leoninamente as obras e os serviços de um Autor e Artista num curto espaço de tempo, esgotando-o e descartando-o de seguida; ou, por outro lado, se mostra inactivo e não explora realmente em todo o território e da mesma forma ampla com que lhe foram cedidos os direitos a título (quase sempre) exclusivo?

De facto, observamos que actualmente, estes contratos são quase sempre (senão mesmo sempre) propostos pelo empresário, ou organização internacional que pretende alargar o repertório de conteúdos exclusivos, que estabelece as suas regras unilaterais e redigindo de forma ampla e com perfeccionismos jurídicos que prevêm demasiados direitos e possibilidades.

A título de exemplo, e em contratos que aqui observamos como exemplo de estudo, o Território surge geralmente definido como abrangendo *'qualquer Estado, parte de Estado, e ainda, no todo ou em parte, o sistema solar e o espaço que o circunscreve'*; e o Prazo do contrato é geralmente tão longo que se compõe por vários períodos adicionais e renováveis, acrescidos de um período de direitos que se estende 15 ou 20 anos após o prazo de vigência do contrato. Por sua vez, os direitos exclusivos referem-se a todas as Obras realizadas antes e durante este Prazo, logo, abrange as Obras anteriores ao contrato e ainda Obras e prestações futuras.

Na verdade, não raras vezes, o empresário é uma organização internacional com um repertório de muitos outros Artistas, e que não investe na carreira do Autor/Artista com o empenho e dedicação que lhe competiria o facto de lhe terem sido atribuídos os direitos exclusivos para todo o Território (tomando-se como definição de Território a que expusemos atrás), fazendo-o apenas no país que dele se ocupa. Acresce o facto de ter adquirido os direitos por um prazo geralmente muito longo e que na prática cobre toda a fase áurea da carreira de um Artista, tantas vezes efémera e inconsequente.

Apesar do titular de direito de Autor ser por natureza monopolista, e nem sempre as situações vantajosas constituam abuso de posição dominante<sup>47</sup>, e não obstante domine ampla liberdade e autonomia da vontade das partes, algumas regras e medidas protectoras gerais devem ser observadas para condicionar a liberdade contratual. E, na interpretação de contratos e cláusulas ambíguas, deve ter-se em atenção à finalidade do contrato e ao Princípio da Boa fé.

---

<sup>47</sup> a este propósito, o Acórdão Magill TJCE de 06 de Abril de 1995

É consensual na doutrina e na jurisprudência que a figura do abuso de direito possui diversas modalidades, sendo uma delas a vantagem retirada do exercício do direito pelo titular e o sacrifício por ele imposto a outrem, neste caso, ao Autor ou Artista. Dispõe o artigo 334º do Código Civil que *‘é ilegítimo o exercício de um direito, quando o titular exceda manifestamente os limites impostos pela boa-fé, pelos bons costumes, ou pelo fim social ou económico desse direito’*.

Ora, o sacrifício imposto ao Autor ou Artista, de não ver a sua carreira explorada de forma igualmente ampla com que cedeu todos os seus direitos, nessa expectativa, ou, ao invés, de a ver explorada à exaustão, não tendo recebido uma remuneração proporcional mas, ao invés, um adiantamento inicial por conta dos royalties a que tem direito, não deixa de ser censurável.

Na verdade, o sacrifício imposto ao Artista/Autor pela situação desequilibrada criada pelas enormes vantagens auferidas pelo empresário, acaba por reportar-se ao princípio contido no artigo 437º nº 1 do Código Civil, segundo o qual ninguém pode ser obrigado a suportar o exercício de um direito quando o sacrifício implicado afecte gravemente os princípios da boa-fé.

Globalmente considerados os modelos de negócio actuais, bem como os seus prós e contras, no âmbito do presente estudo foi então colocada uma questão final a todos os inquiridos: **Considera que a digitalização dos conteúdos criativos e consequente distribuição digital poderão criar um impacto económico positivo num espaço de tempo de 3 anos?**

À qual 68% respondeu afirmativamente.

## 7 < Conclusão >

A evolução radical que temos assistido nos últimos anos, e que tende para a convergência dos media num sistema global de comunicação e interactividade, resultou numa alteração no comportamento dos consumidores e, por consequência, nas condições de exploração e difusão dos conteúdos criados pelos Autores.

Neste ambiente vertiginoso e imprevisível onde impera o anonimato e a epidemia de novos conteúdos, os titulares dos direitos desdobram-se em tentativas de controlo das suas criações.

Esta mudança de ambiente e a inerente circulação transnacional de Obras protegidas traz também novas oportunidades e importantes vantagens económicas em mercados diferenciados. As atenções viram-se agora para os novos meios de exploração das Obras e dos Autores e Artistas que as criam e interpretam ou executam.

A deslocação de um negócio baseado num objecto para um negócio baseado no acesso criou uma nova economia musical, e um novo tipo de utilizadores que não se comportam da forma tradicional baseada no físico ou *download*.

O consumo de música tende agora à ubiquidade, isto é, o acesso fácil, total e sem limites, a cada momento e em cada local onde o utilizador se encontre.

A definição de Obra, a condição de Autor e os meios de tutela para a protecção de conteúdos protegidos já existentes permanecem válidos no ciberespaço. Assim como os direitos de Autor, também as normas construídas para crimes como a difamação, violação do direito à imagem ou abuso sexual não deixam de ser igualmente válidas e aplicáveis a comportamentos cometidos através de meios de comunicação à distância, o que simplesmente os agrava, mas não modifica. Podem existir, sim, normas, termos e condições de utilização de cada espaço *online*, que a elas estão sujeitas.

Assim, não parecendo que seja de justificar, para já, um quadro legislativo próprio, um dos principais impactos desta transformação aconteceu no mercado e nas relações contratuais em sede de direito de Autor já que, tanto nos contratos individuais como na gestão colectiva, as circunstâncias obrigaram a uma reformulação no tipo de exploração económica de Obras criativas, que deixou de ser estanque, para passar a ser cada vez mais imprevisível e viral.

Num ambiente digital em que impera a liberdade e aumento das possibilidades de escolha, criadas pela utilização dos dispositivos móveis, com espaço quase ilimitado de armazenamento em nuvem, a proliferação nas redes sociais e cada vez mais generalizada wifi, observa-se que os serviços de subscrição por *streaming* representam um negócio crescente e substancial. Mas se o acesso livre por *streaming* é hoje a norma, urge aferir se esta é uma forma de consumo sustentável, e quais são e serão os seus efeitos nas indústrias criativas.

Perante a necessidade de utilizar em massa os catálogos já existentes, e incorporar os novos conteúdos que surgem a cada segundo, conclui-se no presente estudo que a aplicação dos direitos de Autor e o licenciamento da propriedade intelectual continuam ferramentas válidas para fomentar a criação de conteúdos e recompensar os criadores.

Outra questão que o presente trabalho levanta diz respeito a saber até que ponto a liberdade e a fluidez que caracteriza a indústria musical actual, nomeadamente os novos modelos de negócio e os novos tipos de contratos, são benéficos para os Autores e para a Cultura?

O direito de Autor, direito de personalidade, na sua concepção humanista e vertente da Liberdade de Expressão enquanto direito fundamental do Homem, tem um papel primordial na preservação da Cultura. Por isso se tem discutido se a protecção do direito de Autor e a liberdade do ciberespaço é uma questão de interesse público.

Com vários interesses em jogo, dos criadores, aos utilizadores e ao público em geral, no nosso sistema a regra mantém-se o direito exclusivo do Autor a decidir que exploração dar às suas Obras, sendo qualquer restrição a esta regra uma excepção. E são estas excepções o principal elemento diferenciador entre o nosso sistema continental e o sistema anglo-saxónico de Copyright.

É nosso entendimento que, num mercado global, para que seja possível atender à finalidade cultural e social, a dimensão económica não pode ser separada da dimensão moral do direito de Autor. No entanto, aos Autores e Artistas devem ser dadas protecções adicionais dada a maioritária situação de fragilidade em que se encontram, mormente em idade jovem e início de carreira e êxito inesperado, para que os direitos assim cedidos não se tornem direitos eternos e ilimitados do cessionário em posição vantajosa.

Na grandiosidade deste novo Mundo em rede e do multiculturalismo e pluralidade que lhe é inerente, as experiências individuais encontram-se condicionadas pelo contexto cultural, histórico, psicológico e social no qual cada pessoa se insere. E, por isso, acreditando nas vantagens da multiculturalidade, as indústrias criativas devem ser promovidas como forma de salvaguardar e desenvolver a Cultura e Identidade de cada País, assim gerando riqueza e coesão nacional.

Tal propósito será possível de atingir assegurando uma protecção eficaz dos direitos de Autor e dos direitos conexos, sem deixar de incentivar e proteger quem faz da criação profissão e os empresários que apostam e investem nas indústrias criativas.

Volvido mais de um século desde a entrada em vigor da Convenção de Berna, é premente defender o direito de Autor como direito de personalidade que não se pode confundir com a propriedade industrial e nem nesta pode transformar-se.

O equilíbrio consiste em proteger o Autor, não deixando de permitir o acesso a todos quantos dele pretendem usufruir. O direito de Autor e o acesso não são adversários, mas devem unir-se em prol de um objectivo comum – o desenvolvimento cultural, já que é a criatividade dos Artistas e o Património que salvaguardam e criam através das suas Obras que fazem mover a História.

## 8 < Referências e Bibliografia principal >

ABBATE, Jane, 'Inventing the Internet', MIT Press, Cambridge, 2000

ASCENSÃO, José de Oliveira, '*Direito de autor e Direitos Conexos*', Coimbra, Coimbra Editora, 2002

- '*A protecção Jurídica dos Programas de Computador*', ROA (ano 50), I, 1990

- '*Direitos intelectuais – Propriedade ou exclusivo*', Themis, ano IX, n.º 15, 2008

- '*Os actos de reprodução no ambiente digital. As transmissões digitais*', in '*Direito da Sociedade da Informação*', vol. IV, APDI/Coimbra Editora, 2003

- '*O fair use no Direito Autoral*', in '*Direito da Sociedade da Informação*', vol. IV, APDI/Coimbra Editora, 2003

AKESTER, Patrícia, '*O Direito de Autor e os desafios da tecnologia digital*', Principia, 2004

ARMSTRONG, Elisabeth, '*Before Copyright: The French Book-Privilege System 1498-1526*', Cambridge University Press, 2002

BENJAMIN, Walter, '*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*', in *Illuminations*, Londres, Pimlico, 1999

BROCK, Gerald W, '*The Second Information Revolution*', Harvard University Press, 2003

CANOTILHO, J. J. Gomes e MOREIRA, Vital, '*Constituição da República Portuguesa Anotada*', Vol. I, Coimbra Editora, 2014

COSTA NETTO, José Carlos. *Direito autoral no Brasil*. 2.ed. São Paulo: FTD, 2008

COSTA, Júlio de Almeida, '*Direito das Obrigações*', Almedina, 12.<sup>a</sup> edição 2014

CASTELLS, Manuel, '*A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura*', Vol. I, A Sociedade em Rede, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2002

CAVES, Richard E. '*Creative Industries – Contracts Between Art and Commerce*', Harvard University Press, 2000

DYSON, Simon, '*Music on the Internet*', London: Informa Media Group, 2003

DRUCKER, Peter, '*Opportunities to innovate: the seven sources. Innovation and Entrepreneurship*', Butterworth Heinemann, 1985

EFRONI, Zohar, '*Access-Right, The Future of Digital Copyright Law*', Oxford, 2010

GROSSMAN, Gene M. and LAI, Edwin L.C., '*International Protection of Intellectual Property*', NBER Working Paper No 8794, Cambridge MA, 2002

HOWKINS, John, '*The Creative Economy: how people make money from ideas*'. Penguin Press, London, 2001

KUSEK, D. & LEONHARD, G., '*The Future Of Music*', Berklee Press, USA, 2005

LESSIG, Lawrence, '*The Law of the Horse: What Cyberlaw Might Teach*', Harvard Law Review, 1999

- '*Code and Other Laws of Cyberspace*', Basic Books, 1999

- '*Free culture: How big media uses technology and the law to lock down culture and control creativity*'. The Penguin Press Nova York, 2004. Disponível em: <http://www.free-culture.cc/>

LUCAS, André, LUCAS Henri-Jacques, *'Traité de droit de la propriété littéraire et artistique'*, Litec, 2006

MANN, Charles, *'Who Will Own Your Next Good Idea'*, The Atlantic Monthly, September 1998

*'Digital Rights and Wrongs'* Economist, p.95 July 17, 1999

MELLO, Alberto Sá, *'Contrato de Direito de autor – A autonomia contratual na formação do Direito de autor'*, Coimbra, Almedina, 2008

MIRANDA, Jorge, *'Manual de Direito Constitucional - Tomo IV - Direitos Fundamentais'*, 9.<sup>a</sup> Edição, Coimbra Editora, 2012

MATEUS, Augusto, *'O sector cultural e criativo em Portugal'*, Relatório Final. Lisboa: GPEARI/Ministério da Cultura. 2010

MELLO, Alberto de Sá, *'O direito pessoal de autor no ordenamento jurídico português'*, Temas de Direito de Autor - 6, SPA, 1989  
- *'Contrato de Direito de autor. A autonomia Contratual na Formação do Direito de autor'*, Almedina, 2008

PATTERSON, Lyman Ray, *'The Nature of Copyright: A Law of Users' Rights'*, University of Georgia Press, 1991

PEREIRA, Joel Timóteo Ramos, *'Compêndio Jurídico Sociedade da Informação'*, Quid Juris, Lisboa, 2004

PEREIRA, Alexandre Libório Dias, *'Direitos de Autor e Liberdade de Informação'*, Teses, Almedina, 2008

POOL, Ithiel de Sola, *'Technologies of Freedom'*, Harvard University Press, 2009

REBELLO, Luís Francisco, '*Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos*', Anotado, 2ª ed., Âncora editora, 2002

- '*O direito de autor no ciberespaço*', Vida Judiciária, nº 43, Janeiro, 2001

- '*Introdução ao Direito de Autor*', vol. I, SPA, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1994

RENOUARD, Augustin-Charles, '*Traite Des Droits d'Auteur*', T1 Ed 1838 1839, Hachette Livre, 2012

ROCHA, Daniel da Silva, '*Direito de Autor*', Edições Irmãos Vitale, Brasil, 2001

ROCHA, Manuel Lopes / MARQUES, Ana Margarida / BERNARDO, André Lencastre, '*Guia da Lei do Comércio Electrónico*', Centro Atlântico, Portugal, 2004

ROCHA, Margarida Almeida, '*Novas Tecnologias de Comunicação e Direito de Autor*', temas de direito de autor I, SPA, Lisboa, 1986

- Comunicação Sociedade Portuguesa de Autores, '*A evolução do Direito de Autor*', 2013

ROCHA, Maria Victoria, '*Questões de Forma nos Contratos de exploração de Direitos de Autor e Direitos Conexos em Portugal*', *Estudos em Homenagem ao prof. Doutor Manuel Henrique Mesquita*, vol. ii, Coimbra editora, 2009

- Contributos para delimitação da "originalidade" como requisito de protecção da obra pelo Direito de Autor, APDI

SAUNDERS, Mark et al (), '*Research Methods for Business Students*', (fifth edition) Pearson Education Limited, England, 2012

STROWEL, Alain, '*Droit d'auteur et copyright*', Bruylant, 1993

STROWEL, Alain, TULKENS, François, '*Droit d'auteur et liberté d'expression: Regards francophones, d'Europe et d'ailleurs*', Larcier, 2006

TAYLOR, Jane Schurtz-Taylor, *'The internet experience and authors rights: an overview of some of the present and future problems in the digital information society'*, International journal of legal information. - 1996, vol. 24, no. 2, Summer 1996

TORREMANS, Paul, *'Copyright Law: A Handbook of Contemporary Research'*, Edward Elgar Publishing, 01/01/2009

TRABUCO, Cláudia, *'O Direito de autor e as Licenças de Utilização sobre Programas de Computador'*, Themis, ano IX, n.º 15, 2008

VITORINO, António de Macedo, *'A eficácia dos contratos de direito de autor'* Coimbra, Almedina, 1995

VARELA, Antunes, *'Das Obrigações em Geral'*, vol. I, 7ª Edição, Almedina, 2010

VARELA, Antunes, e LIMA, Pires de, *'Código Civil anotado'*, vol. I, 4.ª edição Coimbra Editora, 2011

\*

COMISSÃO EUROPEIA. *Creative Europe - A new framework programme for the cultural and creative sectors (2014-2020)*. Brussels: European Comission, 2011

COMISSÃO EUROPEIA. *Livro verde: realizar o potencial das indústrias criativas*. 2010 Disponível em [https://infoeuropa.euroid.pt/opac/?func=service&doc\\_library=CIE01&doc\\_number=000044774&line\\_number=0001&func\\_code=WEB-FULL&service\\_type=MEDIA](https://infoeuropa.euroid.pt/opac/?func=service&doc_library=CIE01&doc_number=000044774&line_number=0001&func_code=WEB-FULL&service_type=MEDIA) (consultado em 15.11.2014)

DEPARTMENT FOR CULTURE, MEDIA AND SPORT (). *Creative Industries Mapping Document 1998*. DCMS London, 1998

OBERCOM, *'A Sociedade em rede em Portugal 2012 - A Internet em Portugal'*. 2012

Disponível em: <http://www.obercom.pt/content/178.cp3>

OECD, *'The Economic and Social Impacts of Electronic Commerce: Preliminary Findings and Research Agenda'*, 1999

WIPO, *'GUIDE on Surveying the Economic Contribution of the Copyright-Based Industries'*, World Intellectual Property Organization, 2003

<http://www.nielsen.com/content/dam/corporate/us/en/reports-downloads/2014%20Reports/nielsen-us-music-year-end-report-2013.pdf>

<http://www.ifpi.org/downloads/Digital-Music-Report-2014.pdf>

[https://www.riaa.com/keystatistics.php?content\\_selector=research-report-industry-reports](https://www.riaa.com/keystatistics.php?content_selector=research-report-industry-reports)

## APÊNDICE A

# Questionário música online

\* Required

**1. Considera que a Internet veio estimular a indústria musical, enquanto alternativa ao mercado físico?**

- Sim, totalmente
- Sim, parcialmente
- Não estimula
- Não Sabe/ Não responde
- Other:

**Considera que a Internet veio possibilitar o surgimento de novos públicos?**

(na música)

- Sim, sem dúvida
- Sim, em parte
- Não
- Não sabe/ Não responde
- Other:

**Qual considera hoje a principal fonte de receita da indústria musical?**

(Em termos globais, considerando autores, artistas, editoras, agentes, promotores e empresários em geral)

- Distribuição de música gravada
- Espectáculos
- Direitos de Autor e conexos
- Publicidade
- Todas as anteriores
- Não sabe/ Não responde
- Other:

**Considera que as novas tecnologias alteraram a forma de consumo de música?**

- Sim, totalmente
- Sim, parcialmente
- Não alteraram
- Não sabe/ Não responde
- Other:

**Considera que a Internet veio possibilitar uma maior proximidade entre Artistas e público?**

- Sim, sem dúvida
- Sim, em parte
- Não
- Não sabe/ Não responde
- Other:

**Se respondeu sim à anterior, considera que essa proximidade interfere na criação artística?**

(ou seja, interfere porque o processo artístico tende a adaptar-se às tendências, opiniões e apelo das comunidades *online* ou, pelo contrário, é autónomo e não sofre nenhuma interferência?)

- Sim, sem dúvida
- Sim, em parte
- Não
- Não sabe/ Não responde
- Other:

**Na sua opinião, a distribuição digital representa uma oportunidade ou uma ameaça ao desenvolvimento da actividade de Autor e Performer?**

- É uma oportunidade
- É uma ameaça
- Nem uma nem outra
- Ambas
- Other:

**Qual considera ser a relação entre o uso crescente de dispositivos móveis (smartphones, tablets, etc) e o acesso a conteúdos culturais?**

(música, filmes, livros, fotografias, entre outros)

- Existe uma relação total
- Existe uma relação parcial
- Não tem nada a ver
- Não sabe/ Não responde
- Other:

**Considera que a criação de Obras artísticas cresceu nos últimos anos?**

(música, filmes, livros, fotografias, entre outros)

- Sim, cresceu exponencialmente
- Sim, cresceu significativamente
- Não é significativo
- Não cresceu
- Diminuiu
- Não sabe/ Não responde
- Other:

**Considera que as novas tecnologias contribuem para a existência de mais Autores?**

(mais compositores, mais artistas, mais fotógrafos)

- Sem dúvida, porque permitem que todos criem
- Em parte, porque ajudam a dar forma a uma ideia
- Sim
- Não
- Não sabe/ Não responde
- Other:

**Considera que existe um desfasamento entre o ambiente físico e digital?**

(relativamente à indústria musical e seus participantes: compositores, artistas, agentes, público, etc)

- Sim, estão completamente separados

- Não, são a mesma coisa mas em planos diferentes
- São complementares
- Um não vive sem o outro
- Não sabe/ Não responde
- Other:

**Considera que o ambiente digital contribui para o pluralismo artístico?**

(na música)

- Sim, porque é democrático e todos podem estar presentes
- Sim, porque a diversidade permite que toda a procura tenha resposta
- Não, porque os grandes operadores tendem a excluir as opções marginais
- Não
- Other:

**Se respondeu sim, na sua opinião, o ambiente digital contribuiu para um decréscimo na qualidade artística?**

- Sim, totalmente
- Sim, parcialmente, porque a abundância leva à massificação e mediania
- Não, a diversidade contribui para uma maior qualidade
- Não, porque a independência permite maior liberdade e profundidade
- Não tem qualquer relação
- Não sabe/ Não responde
- Other:

**Considera que a Internet deveria ser regulada?**

(quanto ao acesso a conteúdos culturais)

- Sim, é urgente
- Sim, mas sem excessiva interferência na liberdade que a caracteriza hoje
- Não é uma necessidade
- Deve manter-se livre
- Other:

Com base na sua experiência pessoal, que importância atribui às seguintes formas de consumo de música?

	Nenhuma Importância	Pouca importância	Importante	Muita importância
Fonogramas próprios (CD, Vinil, outro)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Música gravada (ficheiros MP3 copiados de várias fontes para um dispositivo móvel)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Música ao vivo (espectáculos, apresentações, festivais)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Rádio	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<i>Download</i>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<i>Streaming</i>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

**Tendo em conta o crescimento do ambiente digital, qual considera ser o impacto deste para o ambiente físico?**

- É uma ameaça
- É uma oportunidade
- São complementares
- São coisas diferentes e sem impacto uma na outra
- Não sabe/ Não responde
- Other:

**No caso de ser consumidor de música online, considera pagar uma assinatura para ter acesso livre aos conteúdos?**

- Não
- Sim
- Talvez
- Eu já pago, mas preferia que fosse gratuito
- Other:

**Considera que os titulares de direitos são remunerados de forma adequada?**

- Não
- Sim
- Razoável
- Não sabe/ Não responde
- Other:

**Considera que há vantagens no agrupamento de titulares de direitos?**

(por exemplo, para protecção de direitos e recolha de royalties, através de sociedades de gestão colectiva)

- Não
- Sim
- Em parte
- Não sabe/ Não responde
- Other:

**Na sua opinião, de que forma o consumo de música online poderia ser regulado?**

**Na sua opinião, que melhorias poderiam ser implementadas tendo em vista o consumo de música online?**

**Na sua opinião, qual o futuro da indústria musical?**

**Até que ponto os novos media são um desafio, e até que ponto prejudicaram os Autores?**

**Considera que a digitalização dos conteúdos criativos e consequente distribuição digital poderão criar um impacto económico positivo num espaço de tempo de 3 anos?**

- Sim
- Não
- Não sabe/Não responde
- Other:

**Nome \***

## **ANEXO A**

### Resultado do Questionário