

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE DIREITO
GRADUAÇÃO EM DIREITO

Tiago Carvalho Gasparetto

Contratos típicos de direitos autorais entre selos fonográficos e artistas independentes:
um estudo sobre a assimetria contratual

Juiz de Fora
2023

TIAGO CARVALHO GASPARETTO

Contratos típicos de direitos autorais entre selos fonográficos e artistas independentes:
um estudo sobre a assimetria contratual

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Direito da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do grau de bacharel em Direito.

Orientadora: Prof^ª Me. Maíra Fajardo Linhares

Juiz de Fora

2023

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Gasparetto, Tiago Carvalho.

Contratos típicos de direitos autorais entre selos fonográficos e artistas independentes : um estudo sobre a assimetria contratual / Tiago Carvalho Gasparetto. -- 2023.

43 f.

Orientadora: Maíra Fajardo Linhares

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Direito, 2023.

1. Direitos autorais. 2. Assimetria contratual. 3. Selos fonográficos. 4. Artistas independentes. I. Linhares, Maíra Fajardo, orient. II. Título.

TIAGO CARVALHO GASPARETTO

Contratos típicos de direitos autorais entre selos fonográficos e artistas independentes:
um estudo sobre a assimetria contratual

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Direito da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do grau de bacharel em Direito.

Aprovado em 12 de Julho de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª Me. Maíra Fajardo Linhares - Orientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Fabrício de Souza Oliveira
Universidade Federal de Juiz de Fora

Raphaela Moreira Ribeiro dos Reis
Advogada especialista em Direito Contratual

RESUMO

O presente trabalho pretende estudar as relações contratuais típicas de cessão e de edição de direitos autorais entre os selos fonográficos – assim chamadas as gravadoras nacionais – e os artistas independentes – assim chamados aqueles que produzem as próprias músicas –, analisando as possíveis dinâmicas em que poderão se firmar esses contratos, ponderando questões de Direito Autoral e Contratual com as expectativas e as perspectivas de carreira dos artistas, confrontando os princípios derivados da autonomia da vontade com o equilíbrio contratual, com a função social do contrato e com a boa-fé objetiva. Utilizando-se da Lei e de matéria doutrinária, o objetivo deste estudo será, em primeiro plano, evidenciar a assimetria que circunda essas relações contratuais, baseadas principalmente na liberdade contratual e no *pacta sunt servanda*. Em seguida, partindo-se de uma análise mais prática, ficará demonstrado que, apesar do desequilíbrio de poderes entre as partes, esses contratos ainda poderão ser extremamente valiosos aos artistas, respondendo aos seus interesses mais íntimos, que vão muito além do retorno financeiro.

Palavras-chave: Direitos autorais. Cessão. Edição. Contratos. Assimetria contratual. Indústria fonográfica. Gravadoras. Selos fonográficos. Artistas independentes.

ABSTRACT

The aim of this academic work is to study the typical contractual relations of assignment and edition of the author's rights between national phonographic labels and independent artists – those who produce their own music – in Brazil, analyzing all the possible dynamics in which they can sign these contracts, weighing issues of Author's Rights and Contractual Law with the expectations and career prospects of the artists, confronting the autonomy of the parties with others principles, such as the contractual balance, the social function of the contract and the objective good faith. Utilizing the Brazilian Law and legal literatures, the objective of this study is, in foreground, to highlight the asymmetry that surrounds these contractual relations, based mainly on contractual freedom and *pacta sunt servanda* principles. Next, starting with a more practical screening, it will be demonstrated that, despite the power imbalance between the parties, these contracts can still be highly valuable to artists, responding to their most intimate interests, which go far beyond financial return.

Keywords: Author's Rights. Assignment. Edition. Contracts. Contractual asymmetry. Phonographic industry. Phonographic labels. Independent artists.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	06
2	DIREITO AUTORAL NO BRASIL	08
2.1	DIREITOS MORAIS E PATRIMONIAIS DE AUTOR	08
2.2	DIREITOS DE AUTOR E OS QUE LHE SÃO CONEXOS	10
2.2.1	Titularidade originária do produtor fonográfico	11
2.2.2	Titularidade derivada	13
2.2.3	Terminologia	13
2.3	CONTRATOS TÍPICOS DE DIREITOS AUTORAIS	14
3	DIREITO CONTRATUAL NO BRASIL	18
3.1	PRINCÍPIO DA LIBERDADE CONTRATUAL	19
3.1.1	Contratos de adesão	19
3.2	PRINCÍPIO DA RELATIVIDADE DOS EFEITOS DO CONTRATO	20
3.3	PRINCÍPIO DA OBRIGATORIEDADE DA CONVENÇÃO	21
3.3.1	Assimetria contratual: uma crítica ao <i>pacta sunt servanda</i>	22
3.4	PRINCÍPIO DO EQUILÍBRIO CONTRATUAL	23
3.5	PRINCÍPIO DA FUNÇÃO SOCIAL DO CONTRATO	24
3.6	PRINCÍPIO DA BOA-FÉ OBJETIVA	24
4	RELAÇÕES CONTRATUAIS NO CENÁRIO INDEPENDENTE DA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA BRASILEIRA	26
4.1	SELOS FONOGRÁFICOS	27
4.1.1	Tipos de contratos entre selos fonográficos e artistas independentes	28
4.1.2	Assimetrias contratuais entre selos fonográficos e artistas independentes ..	30
4.2	PONTOS DE VISTA DOS ARTISTAS	34
5	CONCLUSÃO	38
	REFERÊNCIAS	40

1 INTRODUÇÃO

A indústria da música passou por grandes transformações e revoluções tecnológicas desde as primeiras formas de gravação e reprodução fonográficas. Assim como os estilos e os gêneros musicais, que se criam e se transformam acompanhando as mudanças na sociedade, as ferramentas utilizadas para gravação, distribuição e reprodução de fonogramas se aperfeiçoaram, acompanhando o avanço tecnológico.

Desse modo, foi a partir dos anos 1990, com o advento da internet e de outras ferramentas, que as transformações se acentuaram. O novo cenário favoreceu o surgimento de muitos artistas independentes – assim chamados por não possuírem (o até então comum) vínculo com grandes gravadoras –, as pessoas começaram a se gravar em casa ou em estúdios alugados e, com o crescimento das mídias digitais, a reprodução de suas gravações tornou-se muito mais fácil e menos onerosa aos artistas (GUIMARÃES, 2005, p. 22).

Essa mudança revolucionou o modo como a música é feita, divulgada e ouvida atualmente, e é a partir dela que surge a problemática do presente estudo: embora a tecnologia e a internet tenham facilitado o acesso aos meios produtivos para os artistas e aos fonogramas produzidos para os ouvintes, por outro lado, a consequente saturação do mercado tornou mais difícil a distribuição e o consumo dessas músicas pelo grande público. Nesse contexto, ganhou força a figura dos selos fonográficos, que através de contratos típicos de direitos autorais firmam parcerias com artistas independentes, buscando impulsionar suas carreiras.

Portanto, a escolha do presente trabalho de restringir o estudo à atuação dos selos fonográficos nacionais se dá por dois fatores principais, interligados. O primeiro deles diz respeito aos próprios selos e à independência deles em relação ao capital estrangeiro: no momento em que surgiram na indústria fonográfica, os selos atuavam como “braços” das grandes gravadoras multinacionais e dependiam de seus investimentos; atualmente, porém, são chamados “independentes” por não mais possuírem o vínculo com as *majors*, de modo que os contratos firmados por selos nacionais independentes se reportam exclusivamente à jurisdição brasileira. Isso é importante pois o termo “multinacional” adjetiva as grandes gravadoras não por acaso: tratam-se de produtoras fonográficas estrangeiras atuando em diversos países, inclusive no Brasil. Justamente por isso, seus contratos podem não obedecer à jurisdição nacional, o que traz diversas diferenças e peculiaridades aos contratos firmados, distanciando-se da análise de Direito Autoral e Contratual no Brasil.

Sobre as diferentes jurisdições, destaca-se o sistema comercial, ou *copyright*, que rege o Direito Autoral nos Estados Unidos, por exemplo. Nesse sistema, exige-se uma formalidade

mínima para a proteção do direito autoral, não bastando a mera expressão da obra pelo autor. Além disso, o direito autoral possui apenas cunho patrimonial ou econômico, ignorando o aspecto moral, importante no estudo deste trabalho. Diferentemente, no Brasil, a tutela dos direitos autorais concebe os feixes moral e patrimonial do direito de autor, e se baseia no sistema individual, ou unionista, que dispensa formalidades e é utilizado na maioria dos países hoje em dia (MENEZES, 2021, capítulo 2).

O segundo fator, por sua vez, diz respeito aos artistas independentes, principalmente àqueles que estão começando a carreira, ou que não muito conquistaram ao longo dela se comparados aos grandes nomes do *mainstream* – em sua maioria vinculados à gravadoras. Serão estes, portanto, os visados pelos selos independentes brasileiros, que trabalham em nichos específicos da música nacional, impulsionando bandas e artistas sem a necessidade de lhe conferirem uma estrutura a nível das multinacionais.

É daí que surge o termo “parceria” para definir a relação contratual entre esses dois agentes: os artistas são independentes pois conseguem se produzir sozinhos; e os selos o são pois não dependem do apoio de capital das *majors*. Mas, quando juntos, ambos terão o potencial de se promover e de aumentar os proveitos econômicos advindos da atividade criativa musical. Nesse sentido, seria lógico afirmar que há evidente assimetria de forças e de poderes entre as partes de um contrato multinacional. Não obstante, quando se trata da relação entre os agentes ditos independentes essa assimetria já é mascarada, e ainda questiona-se se ela realmente existe.

Em suma, sob a ótica de um artista ou de uma banda independente, a possibilidade de uma parceria com um selo assume muitas vezes a posição de objetivo na carreira, gerando boas expectativas e uma esperança de atingir o reconhecimento merecido e esperado. Mas, sob a ótica do Direito Autoral e Contratual, essa parceria merece mais atenção e cautela, avaliando-se não só as disposições da Lei n. 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais - LDA), como também o velado desequilíbrio de poderes entre as partes.

Desse modo, pela natureza de análise qualitativa e material do tema, caberá ao presente estudo comparar as disposições legais sobre a edição e a cessão de direitos autorais com os fundamentos que regem os contratos no ordenamento jurídico brasileiro, utilizando a metodologia de pesquisa doutrinária, acadêmica e da legislação vigente para se chegar a uma conclusão lógica e ética sobre a configuração (ou não) da assimetria e da abusividade nos contratos de cessão de direitos autorais entre artistas independentes e selos fonográficos.

2 DIREITO AUTORAL NO BRASIL

A primeira Constituição Brasileira, promulgada dois anos após a declaração de nossa independência colonial (1824), não fazia nenhuma referência ao direito de autor, embora do art. 17 da então Carta Magna constasse: “os inventores terão a propriedade de suas descobertas ou das suas produções. A lei lhes assegurará um privilégio exclusivo temporário, ou lhes remunerará um ressarcimento da perda que hajam de sofrer pela vulgarização”. (COSTA NETTO, 2019, p. 132)

Desde a Grécia antiga se observa o interesse das pessoas e da Lei em proteger e demarcar a autoria das criações intelectuais (ZANINI, 2013, p. 134 e 135), visando o reconhecimento público e o prestígio advindos dos feitos criativos. Mesmo assim, no Brasil, segundo o jurista José Carlos Costa Netto¹ (2019, p. 138 e 939), nos anos que se seguiram desde a Primeira Constituição, pouco se positivou no ordenamento jurídico acerca dos direitos autorais até a Lei n. 5.988 de 1973, que, seguindo as orientações das convenções internacionais e de suas revisões sobre o tema – Paris (1896); Berna (1914); Berlim (1908); Roma (1928); Bruxelas (1948); Estocolmo (1967); Paris (1971); Convenção Universal (1952 e 1971); e Convenção de Roma (1961) – fixou relevantes disposições em proteção dos direitos de autor, vindo a perder espaço somente 25 anos depois, com a atual Lei de Direitos Autorais, de n. 9.610 de 1998, atualizada de acordo com a Constituição Federal vigente, a qual prevê “o direito exclusivo dos autores quanto à utilização de suas obras” em seu elenco de direitos fundamentais, no inciso XXVII do emblemático art. 5º da Carta Magna.

2.1 DIREITOS MORAIS E PATRIMONIAIS DE AUTOR

Preliminarmente ao estudo sobre as especificações do tema, alguns entendimentos acerca da natureza jurídica dos direitos autorais fazem-se necessários. Segundo Sérgio Branco (2013, p. 3), existe uma peculiaridade que envolve os direitos autorais há muito já discutida na doutrina, que considera haver dois “feixes” essencialmente distintos que os dividem em direitos morais e patrimoniais. Sobre isso, nas palavras do mesmo autor:

¹ Doutor e mestre em Direito Civil pela USP. Desembargador do TJSP desde 2015. Letrista, produtor cultural e parecerista na área de direitos autorais. Presidente do Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), órgão do Ministério da Educação e Cultura, de outubro de 1979 a abril de 1983 (segundo verbete “Costa Netto” no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira). Pela relevância do autor no tema, sua obra “Direito Autoral no Brasil”, de 2019, serviu como principal fonte doutrinária atualizada da matéria para a presente pesquisa.

Os aspectos pessoal e patrimonial têm fundamentos jurídicos distintos e sobre eles pesam regras jurídicas diversas. Dessa forma, não é possível tratarmos o direito autoral como um único direito composto de duas facetas, mas sim como o conjunto de dois feixes de direitos distintos que nascem para o autor no momento da criação da obra, os direitos morais e os direitos patrimoniais. (BRANCO, 2013, p. 5)

Nessa lógica, os ditos direitos morais de autor – em que pese a acertada crítica feita por José de Oliveira Ascensão (1997, p. 129-130, apud BRANCO, 2013, p. 6), de que a terminologia correta seria “direitos pessoais” –, são os direitos de prerrogativas pertinentes exclusivamente ao autor, ou seja, ao criador da obra (FREITAS, 2021, p. 40), que o protegem e que protegem sua criação intelectual, bem como a inabalável ligação entre eles. Estão presentes em sete incisos no art. 24 da LDA, e invocam, entre outros direitos, o de paternidade do autor sobre sua obra; o de ser indicado como autor na utilização desta; o de retirá-la de circulação; o de modificá-la e o de opor-se a modificações por terceiros.

É válido ainda ressaltar que, por serem considerados pelo ordenamento jurídico como integrantes dos direitos da personalidade², os direitos morais de autor são, segundo o art. 27 da Lei n. 9.610/98 e o art. 11 do Código Civil de 2002, indisponíveis, intransmissíveis (exceto em casos de sucessão) e irrenunciáveis. Sendo assim, não serão passíveis de cessão para terceiros.

Já os direitos patrimoniais, como do próprio nome se deduz, são aqueles atinentes ao aproveitamento econômico que se pode ter a partir da criação intelectual. Estes, por sua vez, possuem natureza diversa à dos direitos morais, assumindo a postura de verdadeira propriedade para a legislação vigente – embora parte da doutrina questione esse entendimento³ –, podendo ser transferidos, transmitidos e renunciados pelo autor. São exemplificados nos incisos do art. 29 da LDA e conferem ao criador intelectual as prerrogativas exclusivas de utilizar, fruir e dispor de suas obras, além de autorizar sua utilização ou fruição por terceiros.

Assim, a partir desses dois feixes que compõem o direito autoral justifica-se a “teoria dualista”, adotada pela maioria da doutrina, que busca definir sua natureza jurídica híbrida,

² Sobre o entendimento do ordenamento, vale, porém, a ressalva de Elisângela Dias Menezes (2021, capítulo 2), de que, diferente dos outros direitos da personalidade, “intrínsecos e naturais ao ser humano, o Direito de Autor surge de um ato voluntário de seu titular: a criação artística ou literária”.

³ Em seu artigo “A natureza jurídica dos direitos autorais” para a Revista “Civilistica.com” (a. 2, n. 2, abr.-jun., 2013), Sérgio Branco cita diversos autores – como Antônio Chaves, Pugliatti, Carlos Alberto Bittar e José de Oliveira Ascensão – que criticam a qualificação dos direitos patrimoniais como “propriedade” intelectual. Para o jurista, assim como aponta Ascensão (2002, p. 126), tanto os direitos morais quanto os patrimoniais de autor tratam-se de “direito de exclusivo”, contrariando a teoria da natureza jurídica *sui generis*.

estabelecendo, nas palavras de Costa Netto (2019, p. 158), “a coexistência de dois direitos de natureza diferente, mas derivados de uma única fonte: a obra intelectual”.

2.2 DIREITOS DE AUTOR E OS QUE LHE SÃO CONEXOS

Quando um artista cria uma obra, compartilha com esta a sua própria personalidade, ficando a ela atrelado de forma indissociável. Essa ideia serve de base para as concepções de direito de autor trabalhadas pela Lei e pela doutrina, e demonstra o grau de importância que a originalidade ganha no âmbito dos direitos autorais (AFONSO, 2009, p. 13 e 35). Ao criar algo novo, o autor parte de suas próprias vivências e de seus próprios conhecimentos – ainda que de forma inconsciente – para conceber um produto inédito a partir de sua atividade intelectual. Assim, foi visando resguardar esse exercício criativo que a Lei n. 9.610/98 previu os direitos do autor criador.

Portanto, o objeto de proteção do Direito Autoral será a obra intelectual, e não sua fixação em forma material. Desse modo, um escritor terá direitos de autor sobre a história que escreveu, mas não sobre os exemplares já vendidos. Sobre isso, explica Sérgio Branco:

É importante esclarecer que **a obra intelectual protegida se distingue do suporte físico** em que se encontra eventualmente incorporada. A doutrina usualmente chama a obra intelectual de *corpus mysticum*, enquanto que ao bem físico se costuma atribuir a denominação de *corpus mechanicum*. Dessa forma, **a LDA visa a proteger a obra intelectual, não seu suporte.** (BRANCO, 2013, p. 2, grifo nosso)

Do mesmo modo, uma música será protegida desde a sua criação, e não somente após sua fixação sonora em meios físicos ou digitais de reprodução (chamada fonograma⁴), valendo, entretanto, a ressalva de que uma simples ideia não externada também não poderá ser protegida. Ou seja, conforme Afonso (2009, p. 12), “o direito de autor protege apenas as formas de expressão das ideias e não as ideias propriamente ditas”, ainda que essa expressão seja mero rascunho ou intangível, como uma recitação.

Contudo, quando se fala em arte, muitas vezes o autor não será o único agente criativo atrelado à obra. A exemplo de uma música, de letra e melodia⁵ compostas por um único autor,

⁴ O inciso IX do art. 5º da Lei n. 9.610/98 define fonograma como “toda fixação de sons de uma execução ou interpretação ou de outros sons, ou de uma representação de sons que não seja uma fixação incluída em uma obra audiovisual”.

⁵ Segundo o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, “melodia” é “uma série de notas [musicais] dispostas em sucessão, de acordo com um determinado padrão rítmico, para formar uma unidade identificável”. Trata-se do principal elemento para aferição de originalidade da obra musical.

a diferença entre a ideia concebida e o fonograma pode ser muito grande. Isso porque, do processo criativo até a obra pronta, a ideia inicial irá passar por muitos agentes, tais como os músicos executantes, que trabalharão os arranjos de cada instrumento em cima da melodia; o intérprete vocal da letra da música, se for o caso; e os produtores fonográficos, que coordenam todo o processo e ajustam o produto final, utilizando técnicas que deixam o áudio muito mais atraente e preparado para reprodução em meios físicos ou digitais. Sem esse processo de produção fonográfica, dificilmente a obra musical assumiria a forma em que se torna acessível ao público, “exercendo função decisiva para que o compositor seja compreendido e divulgado, aquém e além das fronteiras de seu país” (CHAVES, 1999, p. 22 apud COSTA NETTO, 2019, p. 358).

Desse modo, a LDA não se limita a proteger os direitos de autor, mas estende suas prerrogativas também aos chamados direitos conexos, previstos no Título V e detalhados em 5 capítulos, dispondo inicialmente:

Art. 89. As normas relativas aos direitos de autor aplicam-se, no que couber, aos direitos dos artistas intérpretes ou executantes, dos produtores fonográficos e das empresas de radiodifusão.

Parágrafo único. A proteção desta Lei aos direitos previstos neste artigo deixa intactas e não afeta as garantias asseguradas aos autores das obras literárias, artísticas ou científicas.

Como esclarece o dispositivo, ao conferir direitos conexos para personagens diferentes do próprio autor, a Lei preserva todos os direitos deste e aplica aos artistas intérpretes ou executantes, aos produtores fonográficos e às empresas de radiodifusão as mesmas prerrogativas do autor (no que couber) sobre suas criações intelectuais firmadas na obra final. Portanto, terão também esses agentes a titularidade originária dos direitos conexos, mas, diferentemente do autor, que a adquire no momento da criação intelectual, a titularidade dos direitos conexos do produtor fonográfico – e dos músicos intérpretes ou executantes em fase de produção – nascerá apenas com a fixação fonográfica (COSTA NETTO, 2019, p. 360).

2.2.1 Titularidade originária do produtor fonográfico

Pela natureza dos direitos supramencionados, o titular originário dos direitos de autor será quase sempre o próprio autor – ou seja, aquele que praticou o exercício criativo para concepção da obra intelectual, a qual reflete sua personalidade – e os titulares dos direitos

conexos serão os agentes elencados pelo art. 89 da Lei n. 9.610/98, adquirindo-os também de forma originária.

Desse modo, parece lógico afirmar que a titularidade originária dos direitos de autor somente poderá emanar-se de pessoas físicas, individualmente ou em regime de coautoria, demonstrado o caráter personalíssimo que molda a criação intelectual. Nesse sentido, o art. 11 da Lei 9.610/98 dispõe que “autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica”, reforçando essa ideia. Ademais, esse entendimento é pacífico na doutrina, e sobre ele, Carlos Alberto Bittar argumenta com precisão:

De nossa parte, parece-nos irrefutável essa orientação: se se construiu todo um sistema para a proteção dos autores, o qual repousa na criação da obra – e só esse fato pode definir a sua paternidade – não se justifica se possa originariamente conferir o direito a quem dela não tenha participado. (BITTAR, 1977, p. 81 apud COSTA NETTO, 2019, p. 196)

Entretanto, o mesmo não se aplica aos direitos conexos, uma vez que as funções de alguns agentes não autores podem ser exercidas também por pessoas jurídicas.

Esse é o caso dos produtores fonográficos, que, assumindo a forma de gravadoras ou de selos, assinam as obras em nome das empresas produtoras. Mas, embora o relatório oficial da Convenção de Roma (1961) disponha desta maneira e assim seja positivado na Lei vigente (art. 5º, XI e XIV da Lei n. 9.610/98)⁶, a doutrina brasileira critica a prática, argumentando principalmente que as pessoas atuantes pelas empresas são facilmente distinguíveis e que, portanto, deveriam assinar a produção em nome próprio (COSTA NETTO, 2019, p. 368-372).

Embora de fato pertinentes as ponderações da doutrina⁷, ao presente estudo caberá ser aceita a posição adotada pela Lei – de que os produtores fonográficos podem assinar as obras como pessoas jurídicas detentoras de direitos conexos, por titularidade originária – a fim de dar-se prosseguimento ao raciocínio conforme prevê o ordenamento jurídico vigente.

Ademais, pelo papel que exerce o produtor e por seus conhecimentos na área, geralmente será ele o agente responsável não só pela organização das criações dos artistas envolvidos, como também de suas execuções, acrescentando-se que

⁶ O inciso XI do art. 5º da Lei n. 9.610/98 define produtor como “a pessoa física ou jurídica que toma a iniciativa e tem a responsabilidade econômica da primeira fixação do fonograma [...]”; e o inciso XIV (Incluído pela Lei nº 12.853, de 2013) figura expressamente o produtor fonográfico (pessoa física ou jurídica) como titular originário de direitos conexos.

⁷ Como expressa Costa Netto (2019, p. 371), há ainda um entendimento contrário que questiona a condição de titular originário do produtor de fonogramas – tratando-se tanto de pessoa física quanto jurídica –, defendendo que seria mais adequada sua qualificação como titular derivado, através de cessão de direitos, para realização de suas atividades técnicas.

A partir daí – em relação a direito de terceiros –, o produtor deverá estar munido documentalmente – de contratos ou termos de concessão ou cessão de direitos autorais de todos os titulares envolvidos na fixação fonográfica – para poder utilizá-lo, regularmente, como um todo integrado, e controlar a sua reprodução, distribuição e, em sentido amplo, sua utilização por terceiros. (COSTA NETTO, 2019, p. 364)

Vê-se, portanto, que o produtor assume na maioria das vezes diversas responsabilidades que advêm da condição de autor, utilizando-se de seus direitos conexos. Para tanto, porém, dependerá da formalização em escrito, pelos detentores de direito de autor e dos conexos, para realizar essas funções em nome de todos os titulares, obtendo, além da originária, também a titularidade derivada desses direitos.

2.2.2 Titularidade derivada

Como visto, os direitos morais são intransmissíveis (exceto em casos de sucessão), mas o mesmo não se aplica aos direitos patrimoniais. Ou seja, mesmo que originariamente o autor seja o titular dos direitos patrimoniais sobre sua obra, poderá transferi-los a terceiros, a título oneroso ou gratuito, total ou parcialmente e conforme a Lei permitir, dando origem à titularidade derivada.

Essa prática será mais comum do que se imagina, haja vista que a divulgação e a reprodução das obras intelectuais dependerá muitas vezes de veículos de comunicação, autorizados pelos autores e investidos de capacidades profissionais para impulsionarem a obra a um público maior.

Nesse sentido, os autores poderão se relacionar contratualmente com as empresas de “publicação, difusão e exploração” para publicizarem suas obras, autorizando a utilização destas, através ou não de cessão de direitos patrimoniais, mediante condições de uso e de remuneração, conferindo-lhes verdadeira titularidade derivada do exercício dos direitos autorais, ainda que de forma temporária (COSTA NETTO, 2019, p. 214).

2.2.3 Terminologia

Tendo em mente as divisões supraexpostas, entende-se que a escolha da Lei n. 9.610/98 pela adoção do termo “direitos autorais” se deu pelo fato de esta regular tanto os direitos de autor quanto os que lhes são conexos. Do mesmo modo, porém, o ramo jurídico “Direito Autoral” abrange ambos, assim grafado tal como outros ramos do Direito, “pela

mesma razão por que se fala em Direito das Obrigações ou Direito Tributário, por exemplo, e não em Direitos das Obrigações ou Direitos Tributários” (ASCENSÃO, 1980, p. 7, apud COSTA NETTO, 2019, p. 169).

Ademais, em termos de terminologia, acentua também Costa Netto (2019, p. 58) que “a expressão ‘propriedade intelectual’ – ou ‘direitos intelectuais’, terminologicamente mais apropriada – serve para abranger tanto os direitos de autor e os que lhes são conexos como também a ‘propriedade industrial’, não devendo com esta ser confundido o objeto do presente estudo. Do mesmo modo, os direitos morais de autor são modalidade dos direitos da personalidade, ao lado do direito à honra, ao nome e à imagem da pessoa humana.

2.3 CONTRATOS TÍPICOS DE DIREITOS AUTORAIS

Como já visto, segundo os arts. 28 e 29 da Lei 9.610/98, “cabe ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica” e “depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades [...]”. Tais modalidades a que se refere o art. 29 são detalhadas em dispositivos posteriores na LDA, e o que se infere do texto legal são, portanto, dois requisitos principais para a utilização de direitos autorais por terceiros: a obrigatoriedade de autorização, licença ou cessão; e a delimitação das condições de uso da obra pelo cessionário ou pelo licenciado dos direitos autorais correspondentes. Desse modo, não basta somente a autorização expressa do autor para utilização de sua obra por terceiros, devendo o titular originário determinar, previamente, os limites desse uso.

Essa disposição é de extrema importância pois demonstra que o terceiro licenciado ou cessionário não possuirá – ainda que todos os direitos patrimoniais sejam cedidos – as prerrogativas do autor cedente. Ou seja, terá seus direitos de utilização da obra limitados pelos termos do acordo (de licença ou de cessão) e pela Lei, sob pena não só de descumprir o contrato, como também de praticar ato ilícito⁸. Sobre esse ponto, cabe ainda ressaltar que a interpretação das cláusulas presentes nos acordos de cessão ou de licenciamento serão sempre restritivas, de modo que o que não estiver expresso no documento não será permitido ao cessionário ou licenciado deduzir como sendo permitido⁹.

⁸ A “contrafação” é definida na LDA em seu art. 5º, VII; e trata-se de qualquer utilização (assim a doutrina entende extensivamente a expressão “reprodução” do dispositivo) não autorizada da obra, configurando o uso extracontratual como ato ilícito (COSTA NETTO, 2019, p. 635 e 1063).

⁹ O art. 4º da Lei n. 9.610/98 dispõe que “interpretam-se restritivamente os negócios jurídicos sobre direitos autorais”.

Ademais, depois de tudo que já fora exposto sobre as peculiaridades dos direitos autorais, parece lógico que a cessão, ou seja, a transferência desses direitos, somente poderá recair sobre o feixe patrimonial que o compõe, haja vista a natureza intransmissível dos direitos morais de autor. Essa hipótese se confirma de forma pacífica na doutrina:

A titularidade derivada, na verdade, diferencia-se da originária uma vez que – *na maior parte apenas referente aos aspectos patrimoniais dos direitos de autor* – depende da transmissão desses direitos, principalmente por meio de cessão ou sucessão. No primeiro caso somente vai abranger aspectos patrimoniais [...] (COSTA NETTO, 2019, p. 212, grifo do autor)

E na Lei n. 9.610/98:

Art. 49. **Os direitos de autor poderão ser total ou parcialmente transferidos a terceiros**, por ele ou por seus sucessores, a título universal ou singular, pessoalmente ou por meio de representantes com poderes especiais, por meio de licenciamento, concessão, cessão ou por outros meios admitidos em Direito, obedecidas as seguintes limitações:

I - a transmissão total compreende todos os direitos de autor, **salvo os de natureza moral** e os expressamente excluídos por lei; (grifo nosso)

A partir daí, pelos incisos que se seguem e pelos dispositivos seguintes – arts. 50 a 52 – o “Capítulo V. Da Transferência dos Direitos de Autor”, determina algumas condições para a cessão de direitos autorais. A primeira delas é a obrigatoriedade de “estipulação contratual escrita” para a transmissão total e definitiva – e para a cessão, total ou parcial – dos direitos (patrimoniais) de autor, presente tanto no inciso II do art. 49 quanto no art. 50, *caput*, no qual ainda se dispõe que a cessão, total ou parcial, presumir-se-á onerosa. No inciso III do art. 49, o prazo de 5 anos é dado para as hipóteses em que a exigência de estipulação contratual escrita não for respeitada, e o mesmo tempo se verifica na limitação de um período máximo para cessão de direitos sobre obras futuras (art. 51, *caput*). Além disso, os incisos V e VI do art. 49 dispõem que “a cessão só se operará para modalidades de utilização já existentes à data do contrato” e “não havendo especificações quanto à modalidade de utilização, o contrato será interpretado restritivamente, entendendo-se como limitada apenas a uma que seja aquela indispensável ao cumprimento da finalidade do contrato”.

Essas especificações são trazidas pela Lei como forma de proteção ao autor, titular originário. Nesse sentido, é válido lembrar que a titularidade originária do direito de autor advirá sempre de uma pessoa física, e que a maioria dos cessionários desses direitos serão pessoas jurídicas – como é o caso dos selos fonográficos. Nessa relação contratual, que

envolve mais do que prevê a LDA e que será melhor trabalhada neste estudo, presume-se um desequilíbrio de forças entre as partes, justificando tamanha proteção da Lei para os autores.

Prosseguindo, não bastasse a Lei frisar, em mais de um dispositivo, a obrigatoriedade de um documento formal escrito para cessão, no §2º do art. 50 são ainda expostos os elementos essenciais que deverão constar nesse instrumento, a saber: “seu objeto e as condições de exercício do direito quanto ao tempo, lugar e preço”. Desse modo, respeitando-se os dispositivos supramencionados, os objetos serão os direitos cedidos – ou a porcentagem cedida desses direitos, quando parcial. Em uma interpretação extensiva, o objeto englobaria não só os direitos cedidos, como também a(s) própria(s) obra(s) a que se refere(m) e as obrigações de ambas as partes, para além da cessão. Já pelas condições de exercício no tempo vê-se que os contratos não poderão ultrapassar o prazo de 5 anos para cessão de direitos de obras futuras, por força do art. 51, *caput*; e as condições de preço serão mais maleáveis às partes, analisando-se cada caso concreto, podendo ainda não haver nenhuma forma de remuneração – dada a força da expressão “presume-se onerosa” do art. 50, *caput* – desde que assim esteja disposto no contrato e que não configure evidente abusividade contratual. Quanto às condições de lugar, o inciso IV do art. 49 já antecipa que “a cessão será válida unicamente para o país em que [lê-se “onde”] se firmou o contrato, salvo estipulação em contrário”.

Como se observa, o contrato de cessão de direitos autorais é “típico”, ou seja, se legitima pela Lei ao ser por ela expresso e regulado. Entretanto, embora esteja tipificada na LDA, pondera-se a prática da cessão de direitos:

[...] a tendência da melhor doutrina no campo do direito de autor – ou direito autoral, como denomina a nossa legislação – é orientar o seu titular originário (o autor, o compositor e outros) [para] que não ceda ou transfira essa titularidade a terceiros (editores, produtores ou outras empresas que são investidas, assim, na condição de titulares derivados) mas que **procure mantê-la**, negociando, apenas, a concessão de licença temporária para utilização da obra [...] (COSTA NETTO, 2019, p. 424, grifo nosso)

Como menciona o jurista, além da cessão, outro contrato típico é o de edição. Segundo Fábio Maria de Mattia (1986, p. 17 e 18), a edição se difere da cessão por não se tratar de efetiva “transferência”, mas sim de uma concessão para o editor exercer os direitos patrimoniais de autor, exclusivamente e por tempo pré-determinado.

Desse modo, a recomendação da doutrina não se faz aleatória. A cessão dos direitos é o ato de maior impacto que o autor poderá realizar segundo suas prerrogativas legais, podendo dispor de todos os direitos patrimoniais referentes às suas obras intelectuais, restando-lhe

apenas os direitos morais de autor. Ou seja, ao autor não mais caberiam as outras prerrogativas patrimoniais de utilizar e de fruir de suas obras com os direitos cedidos, nem tampouco de se beneficiar do proveito econômico destes, uma vez que o ato de dispor tenha se concretizado.

Porém, cabe ainda destacar que, especificamente na seara musical, a cessão pode facilmente se confundir com a edição. Isso porque o contrato de edição na música muito se difere da clássica edição gráfica, de modo que o editor se comporta mais como um “mandatário ou administrador” da publicação da obra – e não da obra propriamente dita –, compreendendo principalmente os serviços de “reprodução fonomecânica, distribuição e execução pública” (COSTA NETTO, 2019, p. 267 e 268), comumente atribuídos aos comuns cessionários desses direitos (produtoras e gravadoras).

Por isso, na prática fonográfica é comum que as gravadoras e os selos musicais adquiram prerrogativas e responsabilidades de “editores-cessionários”, firmando contratos de cessão de direitos autorais ao mesmo tempo que exploram a publicação das obras.

Sobre essa possibilidade, esclarece Fernanda Freitas (2021, p. 83), em comentário ao Art. 53, *caput* da LDA¹⁰, que “o contrato de edição não acarreta transferência de direitos, assim, não se confunde com o contrato de cessão. Nada impede, porém, que o contrato de edição preveja alguma cláusula com determinada cessão”.

Sendo assim, ainda acrescenta Antônio Chaves:

O editor de obras musicais, mais frequentemente que o de obras literárias, procura obter do autor a cessão a mais geral possível. Com efeito, esta edição comporta despesas elevadas [...] e o editor não aceita correr o risco a não ser com a condição de obter uma cessão que comporte uma exclusividade. (CHAVES, 1974, p. 149)

Soma-se esse desejo de cessão dos editores com a figura dos contratos de adesão – amplamente utilizados por gravadoras e selos fonográficos, por serem a parte mais forte da relação contratual –, e o resultado se mostra com a prática generalizada da cessão de direitos autorais no meio musical.

¹⁰Aduz o art. 53, *caput* da Lei n. 9.610/98 que “mediante contrato de edição, o editor, obrigando-se a reproduzir e a divulgar a obra literária, artística ou científica, fica autorizado, em caráter de exclusividade, a publicá-la e a explorá-la pelo prazo e nas condições pactuadas com o autor.”

3 DIREITO CONTRATUAL NO BRASIL

Nas palavras da notória civilista Maria Helena Diniz (2023, p. 15), “contrato é o acordo de duas ou mais vontades, na conformidade da ordem jurídica, destinado a estabelecer uma regulamentação de interesses entre as partes, com o escopo de adquirir, modificar ou extinguir relações jurídicas de natureza patrimonial”. Portanto, por se tratar de negócio jurídico, deverá o contrato responder aos requisitos de validade elencados pelo art. 104 do Código Civil de 2002, os quais são: capacidade dos agentes; objeto lícito, possível, determinado ou determinável; e forma escrita ou não defesa em lei.

Segundo a jurista, desses requisitos expressos extraem-se outros (DINIZ, 2023, p. 16 e 17), implícitos, por sua vez subdivididos em subjetivos – “existência de duas ou mais pessoas; capacidade genérica para praticar os atos da vida civil; aptidão específica para contratar; consentimento das partes contratantes” –, objetivos – “licitude do objeto do contrato; possibilidade física ou jurídica do objeto do negócio jurídico; determinação do objeto do contrato; economicidade de seu objeto” –, e formais – dispostos nos arts. 107 e 108, CC/02.

Respeitados os requisitos e configurado o negócio jurídico, a elaboração e a execução dos contratos deverão também responder aos princípios contratuais. Conforme expõem Gustavo Tepedino¹¹, Carlos Nelson Konder e Paula Greco Bandeira (2022, p. 36 a 54), são os princípios contratuais, basicamente: a liberdade contratual (e de contratar); a relatividade dos efeitos do contrato; a obrigatoriedade desses efeitos; a boa-fé objetiva; a função social do contrato; e o equilíbrio contratual. Para tanto, ponderam:

Dessa forma, assim como o texto constitucional tutela, de um lado, princípios como a livre-iniciativa, a livre-concorrência e a propriedade privada, e, de outro lado, o valor social da livre-iniciativa, a defesa dos vulneráveis e a função social da propriedade, também a principiologia contratual busca conciliar a liberdade de contratar, a força obrigatória dos contratos, a relatividade e intangibilidade de seus efeitos com a boa-fé, a função social dos contratos, o equilíbrio contratual e a proteção dos vulneráveis. (TEPEDINO *et al*, 2022, p. 38)

Vê-se, portanto, que o princípio da liberdade contratual *lato sensu*, o da relatividade e o da obrigatoriedade dos efeitos dos contratos são todos derivados da autonomia da vontade e se contrapõem aos outros três. Essa dicotomia entre eles advém de um paradigma

¹¹Professor titular, livre-docente e ex-diretor da Faculdade de Direito da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutor em Direito Civil pela Universidade de Camerino (Itália). Presidente do Instituto Brasileiro de Direito Civil (IBDCivil). Coordenador e autor da obra citada, principal fonte doutrinária atualizada sobre Direito Contratual da presente pesquisa.

pós-moderno, que identificou falhas na prática contratual, antes baseada somente na autonomia da vontade, revelando a desigualdade que pairava sobre as relações contratuais. Com isso, surgiram os novos princípios, ditos sociais e aplicados pela atuação estatal, somando-se aos anteriores e buscando principalmente a igualdade real entre as partes (SANTOS, 2009, p. 46 e 51). Portanto, pode-se dizer que estes novos princípios surgem todos da necessidade de se atingir o equilíbrio no Direito Contratual, seja entre as partes (equilíbrio contratual), seja entre os contratos e a sociedade (função social do contrato), seja um equilíbrio moral (boa-fé objetiva).

3.1 PRINCÍPIO DA LIBERDADE CONTRATUAL

O termo “liberdade” é o núcleo desse princípio, e revela o peso que a autonomia privada exerce sobre o Direito Contratual. Conforme apontam Tepedino, Konder e Bandeira (2022, p. 39), “tamanho é a amplitude atribuída a essa liberdade que se costuma subdividi-la em liberdade de contratar, abarcando a escolha sobre contratar ou não, e a liberdade contratual, referente à determinação dos termos do contrato”.

Justamente por isso, algumas restrições a essa liberdade vêm do próprio Estado, cuja postura de intervenção reflete os novos paradigmas pós-modernos, entendendo que a liberdade integral poderia suprimir valores sociais sob a justificativa da autonomia privada não regulada. Um exemplo de intervenção estatal, em prol do interesse social contra a liberdade contratual, é a proibição de cláusulas consideradas abusivas pelo ordenamento, ou seja, aquelas que podem prejudicar a parte mais vulnerável da relação contratual, ainda que ela não perceba o prejuízo. Esse tipo de restrição ocorre comumente em relações consumeristas, nas quais o consumidor é a pessoa física, considerada hipossuficiente, e a outra parte é geralmente uma empresa de venda de produtos ou de serviços, uma pessoa jurídica com mais “força” para impor suas vontades.

3.1.1 Contratos de adesão

Em contraposição à ideia de liberdade contratual (lê-se aquela em que ambas as partes possuem autonomia para dispor as cláusulas do contrato), surge com a evolução do mercado a figura dos contratos de adesão, formados a partir de premissas diferentes das que comportam as etapas tradicionais de negociação (vide propostas e contrapropostas), mais céleres e menos onerosas. Nesse sentido, “a massificação das transações, em decorrência da produção e

comercialização em série de produtos e serviços, conduziu à standardização também do processo de contratação” (TEPEDINO *et al*, 2022, p. 79).

Sendo assim, a parte que apresenta a proposta pode não estar interessada em uma contraproposta, haja vista que, com a negociação em massa, passa a padronizar os contratos com condições ou cláusulas gerais, a serem utilizadas recorrentemente em todas as negociações, restando ao aceitante aderir aos termos do contrato ou não firmá-lo.

Naturalmente, pela natureza mercadológica desses contratos, tratam-se na maioria das vezes de contratos de consumo de produtos ou de serviços – comumente na forma de “termos de uso” –, sendo inclusive definidos pelo próprio Código de Defesa do Consumidor (CDC), no *caput* do art. 54, que aduz: “contrato de adesão é aquele cujas cláusulas tenham sido aprovadas pela autoridade competente ou estabelecidas unilateralmente pelo fornecedor de produtos ou serviços, sem que o consumidor possa discutir ou modificar substancialmente seu conteúdo”. Nos parágrafos do mesmo dispositivo, regula-se ainda a redação desses contratos, que deve ser feita de forma extremamente clara ao consumidor, considerado hipossuficiente.

Porém, não se restringem os contratos de adesão somente à esfera consumerista, estando presentes também em acordos civis e empresariais, de modo que os arts. 423 e 424 do Código Civil de 2002 também regulam a prática, determinando respectivamente que: “quando houver no contrato de adesão cláusulas ambíguas ou contraditórias, dever-se-á adotar a interpretação mais favorável ao aderente” e “nos contratos de adesão, são nulas as cláusulas que estipulem a renúncia antecipada do aderente a direito resultante da natureza do negócio”.

Vê-se, portanto, que há incipiente preocupação do ordenamento em proteger não só o consumidor, mas qualquer aderente de contratos que não possibilitem a plena negociação das cláusulas que o constituem, buscando assim diminuir a assimetria entre as partes. Na prática, porém, o desequilíbrio contratual ainda é a regra, e os contratos de adesão tornam-se cada vez mais comuns.

3.2 PRINCÍPIO DA RELATIVIDADE DOS EFEITOS DO CONTRATO

Se por um lado as partes possuem autonomia para avançar conforme desejarem, de outro, pessoas estranhas ao contrato possuem o direito de não serem atingidas pelos efeitos da avença. Sendo assim, refletindo a autonomia da vontade de terceiros, “ninguém se submeterá a uma relação contratual, a não ser que a lei o imponha ou a própria pessoa o queira” (DINIZ, 2023, p. 21).

Conforme se deduz da citação acima, a Lei poderá prever exceções a essa relatividade, positivando hipóteses em que, obrigatoriamente, terceiros serão atingidos pelos efeitos da relação contratual de outrem. É o caso, por exemplo, da sucessão de herdeiros universais, que sofrem os efeitos de um contrato firmado pelo *de cuius*, nos limites da força da herança (art. 1.792, CC/02).

Do mesmo modo, sobrepondo-se à relatividade, os princípios da função social e da boa-fé objetiva estabelecem novos entendimentos, de importância para o interesse social:

Enquanto a função social dos contratos determina a observância pelas partes de **interesses extracontratuais socialmente relevantes**, a boa-fé objetiva impõe aos contratantes e a **terceiros** o respeito a efeitos contratuais que, sendo de conhecimento público, tornam-se bem jurídico digno de proteção por toda a sociedade. (TEPEDINO *et al*, 2022, p. 42)

3.3 PRINCÍPIO DA OBRIGATORIEDADE DA CONVENÇÃO

Regido pela expressão em latim *pacta sunt servanda*, que significa “o contrato faz lei entre as partes”, o princípio da obrigatoriedade da convenção é outro braço da autonomia da vontade das partes, o qual promete lhes dar o máximo poder para firmarem um acordo: o poder da Lei.

Segundo esse princípio, buscando a estabilidade das relações contratuais e a segurança jurídica, o contrato torna-se intangível – ou seja, irretroatável e irrevogável –, no momento em que as partes a ele se vinculam, não podendo ser alterado e nem desconstituído unilateralmente. Seu conteúdo será, portanto, intocável (SANTOS, 2009, p. 48).

Junto à essa força obrigatória dos contratos, o “consensualismo” sustenta a obrigatoriedade e a validade dos efeitos de um contrato que tenha passado pelo crivo do consentimento de todas as partes, ainda que esse consentimento não tenha sido formalizado (TEPEDINO *et al*, 2022, p. 42). Por tratar diretamente da validade da avença, é muitas vezes considerado como um princípio à parte, como defende Maria Helena Diniz:

Segundo esse princípio [do consensualismo], o simples acordo de duas ou mais vontades basta para gerar **contrato válido**, pois a maioria dos negócios jurídicos bilaterais é consensual, embora alguns, por serem solenes, tenham sua validade condicionada à observância de certas formalidades legais. (DINIZ, 2023, p. 22, grifo nosso)

Sobre essa relação intrínseca entre o consensualismo e a força obrigatória, José de Oliveira Ascensão (2004, p. 72) aponta o liberalismo e o individualismo como os principais

fundamentos para a obrigatoriedade, de modo que, para que o contrato faça lei entre as partes, seu conteúdo será irrelevante, desde que haja amplo consentimento.

Do mesmo modo, portanto, o consensualismo determina a imutabilidade do contrato apenas em caso de vontade unilateral, de modo que seu conteúdo poderá sofrer alterações se as partes concordarem. Além disso, a obrigatoriedade jamais será absoluta, haja vista que deverá observar a função social e que será passível de intervenção estatal para correção dos efeitos da assimetria entre as partes. Nesse sentido, o Estado limita a autonomia da vontade, relativizando a intangibilidade contratual ao permitir o afastamento de cláusulas abusivas e a revisão, a rescisão e até mesmo a resolução dos contratos por lesão ou por onerosidade excessiva (TEPEDINO *et al*, 2022, p. 44).

3.3.1 Assimetria contratual: uma crítica ao *pacta sunt servanda*

Em artigo publicado na revista eletrônica “JOTA”, a professora Ana Frazão (2023, recurso online) aponta como o Direito Contratual, até hoje, possui dificuldades em aceitar a problemática do poder que paira sobre as relações empresariais. Embora os princípios da boa-fé objetiva, da função social e do equilíbrio contratual tenham surgido para dirimir a disparidade de poder entre as partes, no meio empresarial (não trabalhista e não consumerista) a presunção de simetria permanece ativa e sem ser muito questionada, como aponta a autora:

Como corolário do Estado liberal, o princípio da simetria dos contratantes está relacionado a uma compreensão muito peculiar de indivíduos e de sociedade, em que se optou por ignorar as reais desigualdades em nome da igualdade formal. Daí a ideia de que as pessoas contratam porque querem, quando querem, com quem querem e nos termos do que querem, sendo o contrato a mais perfeita instrumentalização da soberania com que cada indivíduo rege a sua vida. (FRAZÃO, 2023, recurso online)

Ocorre que a presunção de simetria somente tem lugar nas formalidades, enquanto na prática reina o *pacta sunt servanda*, balizado pela autonomia da vontade, afastando inclusive o controle judicial sobre o conteúdo de contratos, considerados leis entre as partes. Sobre isso, ela ainda explica que a ausência de intervenção estatal não é uma posição neutra, mas sim uma escolha (pela não intervenção), de modo que no século XIX a presunção de simetria fazia sentido em uma economia industrial iniciante, pois havia de fato certo equilíbrio entre os agentes empresariais. Já atualmente, mostra-se uma escolha que desconsidera e agrava desigualdades, favorecendo os mais fortes e “abrindo a possibilidade de que ajam de forma

iníqua e anulem por completo a liberdade do outro contratante” (FRAZÃO, 2023, recurso online).

Não obstante, os contratos trabalhistas e consumeristas são presumidos assimétricos por refletirem as desigualdades entre as classes, já consideradas política e socialmente. Mas, quando se fala em contratos empresariais, as desigualdades muitas vezes ocorrem dentro da mesma classe, e embora não presumida, a assimetria entre esses agentes empresariais também se tornou mais latente com o passar dos anos, sendo clara quando se compara, por exemplo, o tamanho da equipe jurídica de uma gravadora multinacional, a quantidade de informação detida por ela e o capital que possui; com um selo nacional, incipiente e independente, formado por poucas pessoas.

Parece lógico, portanto, que o equilíbrio de forças seja algo praticamente impossível, dada a diversidade e o tamanho do mercado atualmente. Mas, buscando um “equilíbrio contratual” entre as partes, o Estado aplicaria remédios para uma negociação mais justa e equilibrada, ainda que suas forças sejam díspares. Nesse sentido,

[...] se pode ser difícil ou mesmo impossível determinar o que é o equilíbrio perfeito, é algo exequível mapear desequilíbrios evidentes ou inaceitáveis, especialmente quando estes decorrem de assimetria entre as partes que impedem uma negociação minimamente equilibrada, da qual provavelmente resultará um contrato igualmente desbalanceado em favor do mais forte. (FRAZÃO, 2023, recurso online)

3.4 PRINCÍPIO DO EQUILÍBRIO CONTRATUAL

A partir do reconhecimento da assimetria de poder nos contratos, surge o princípio do equilíbrio contratual, que consiste na imposição estatal de condutas e medidas para equilibrar as prestações, os direitos e os interesses das partes, buscando a igualdade material entre elas na relação contratual (TEPEDINO *et al*, 2022, p. 54). Desse modo, superada a teoria da igualdade formal, o Direito Contratual passou a se utilizar de formas jurídicas de ordem pública em busca da “efetivação da igualdade real e concreta”, combatendo principalmente as figuras da lesão e da onerosidade excessiva nos contratos (SANTOS, 2009, p. 52).

Assim, esse princípio traz uma correspondência entre as prestações, e inspira o controle de cláusulas abusivas pelo Estado legislador e pela atuação dos magistrados, de modo que “não se trata de proteger a liberdade formal do contratante ideal, mas de efetivar a tutela do contratante concreto, em atendimento à proteção prioritária de sua dignidade” (TEPEDINO *et al*, 2022, p. 54).

Portanto, esse princípio atua diretamente como forma de conter os abusos de poder que podem advir da liberdade contratual e da obrigatoriedade da convenção pelos contratantes mais fortes, conferindo aos magistrados o poder de limitar a força vinculante dos contratos nos casos em que a Lei passou a prever, como, por exemplo, nos arts. 6º, V, e 51, CDC; e nos arts. 317 e 478 a 480, CC/02.

3.5 PRINCÍPIO DA FUNÇÃO SOCIAL DO CONTRATO

Positivada no *caput* do art. 421 do Código Civil de 2002, a função social do contrato limita a liberdade contratual à medida que busca o equilíbrio entre os interesses dos contratantes e os interesses sociais, para que o exercício da autonomia da vontade não prejudique a coletividade. Portanto, foi reconhecida pelo ordenamento a importância do contrato não somente para as partes que o avençaram, mas para a sociedade como um todo. É daí que vem a ideia de “função social”, atribuindo ao contrato verdadeira função de servir também aos interesses sociais (SANTOS, 2009, p. 58).

Assim, os contratos transbordam-se do direito privado e esbarram no direito público, refletindo, através da função social, o princípio constitucional e fundamental da dignidade da pessoa humana, invocado no ordenamento para legitimar o respeito, a honra e a humanidade de cada indivíduo perante o sistema social e diante de qualquer relação jurídica, de natureza pública ou privada (SANTOS, 2009, p. 58). Desse modo, “os legítimos interesses individuais dos titulares da atividade econômica só merecerão tutela [...] na medida em que interesses socialmente relevantes, posto que alheios à esfera individual, venham a ser igualmente tutelados” (TEPEDINO *et al*, 2022, p. 51).

3.6 PRINCÍPIO DA BOA-FÉ OBJETIVA

Por fim, muito antes de consagrar-se como princípio, a expressão “boa-fé” já era utilizada para caracterizar o desconhecimento, a inocência e a honestidade da pessoa que, agindo de forma contrária ao Direito, não o fazia propositalmente, ou seja, que não agia de “má-fé”. Nesse sentido, tinha-se o conceito da boa-fé subjetiva, que dizia respeito apenas à “ausência de malícia” de pessoas concretas, aferida em cada caso e conferindo tratamento benéfico a esses agentes (TEPEDINO *et al*, 2022, p. 44).

Com o Código de Defesa do Consumidor, positivou-se o aspecto objetivo da boa-fé, determinando o dever das partes em colaborarem entre si na consecução dos fins perseguidos

pelas relações jurídicas firmadas, fossem essas de consumo ou não (TEPEDINO *et al*, 2022, p. 45). No CDC, o art. 6º consagrou a boa-fé objetiva como direito básico do consumidor, ao passo que o inciso IV do art. 51 tratou da incompatibilidade entre boa-fé e cláusulas abusivas, indicando que a abusividade configura-se a partir da intenção da parte mais forte de auferir vantagem através do maior poder que exerce sobre a parte mais fraca, vulnerável ou hipossuficiente.

Já no Código Civil de 2002, a boa-fé objetiva ganhou força de cláusula geral ao prever, em seu art. 422, que “os contratantes são obrigados a guardar, assim na conclusão do contrato, como em sua execução, os princípios de probidade e boa-fé”. Assim, esse princípio passou a regular as relações contratuais como uma régua moral, buscando equilibrar a autonomia da vontade com a lealdade e a honestidade das partes entre si. Segundo Santos (2009, p. 55), por tratar-se de cláusula geral, a boa-fé objetiva terá um conceito indeterminado até a fixação de seu conteúdo fático pelo Juiz, que analisará as circunstâncias de cada caso concreto individualmente, verificando as intenções dispostas nas entrelinhas de cada cláusula, se houve cooperação mútua, amplo acesso das partes a informações relevantes, assistência técnica para ambas, segurança jurídica e transparência.

Nesse sentido, pelo aspecto objetivo da boa-fé entende-se que

[...] na interpretação do contrato, é preciso ater-se mais à intenção do que ao sentido literal da linguagem, e, em prol do interesse social de segurança das relações jurídicas, as partes deverão agir com lealdade e confiança recíprocas, auxiliando-se mutuamente na formação e na execução do contrato. (DINIZ, 2023, p. 22)

Portanto, é nítida a importância que ganha a figura da “intenção” do(s) agente(s) na relação contratual, de modo que a interpretação das vontades, mesmo que não expressas, sobrepor-se-ão ao material escrito no corpo dos contratos. Da mesma forma, a má-fé só restará constatada se houver a intenção do contratante em agir desconforme o Direito e a lealdade moral.

Por fim, embora necessário, o art. 422 do Código Civil de 2002 merece a crítica feita por Santos (2009, p. 57) de que peca ao limitar o exercício da boa-fé objetiva pelas partes apenas da fase de conclusão até a execução do contrato, ignorando a importância da honestidade, da lealdade e da transparência nos momentos pré e pós-contratual.

4 RELAÇÕES CONTRATUAIS NO CENÁRIO INDEPENDENTE DA INDÚSTRIA FONOGRAFICA BRASILEIRA

Da década de 1950 para os dias atuais, logicamente foram muitas as transformações na indústria fonográfica, haja vista a passagem das fitas magnéticas para os discos em laca e depois em vinil; destes para as primeiras formas de reprodução digital (como os “CDs”); e daí para os aparelhos portáteis (como os “MP3”); até se chegar nos celulares modernos com acesso aos novos serviços de *streaming*. Ainda, não bastasse a evolução das tecnologias de reprodução fonográfica, foi também em meados de 1950 que surgiram as primeiras pequenas gravadoras independentes, ou *indies*, que disputavam espaço com as *majors*, as grandes gravadoras de alcance internacional que dominavam o mercado (NAKANO, 2010, p. 628).

Até o surgimento dessas gravadoras, independentes de capital estrangeiro e, portanto, de menor porte em relação às *majors*, a indústria fonográfica refletia uma forte dependência dos músicos e compositores com as grandes empresas fonográficas, que detinham a maior parte e a melhor qualidade dos meios de produção musical. Com o passar das décadas, graças ao surgimento da internet e à facilidade de acesso a equipamentos para a produção fonográfica, a partir dos anos 1990 tornaram-se comuns os artistas ditos independentes, que se produzem muitas vezes na própria casa ou em estúdios alugados, sem a necessidade de firmarem contratos com gravadoras (GUIMARÃES, 2005, p. 22).

Ocorre que a dependência dos artistas nunca se deu somente com as gravadoras, mas também com os meios de comunicação. Quando um contrato vincula um artista (ou uma banda) a uma gravadora de pequeno ou grande porte, esta não costuma se limitar ao papel da produção, de modo que, ao investir capital na produção de fonogramas, também atuam diretamente no mercado, buscando gerar maior receita possível a partir da exploração desses fonogramas, servindo como uma ponte entre o artista e os veículos das diversas mídias atuais.

Seguindo esse raciocínio, em que pese o avanço tecnológico ter democratizado o acesso à produção fonográfica, também acabou por inflar o mercado, de modo que, se antes gravação e distribuição eram atribuições das gravadoras, agora a distribuição tornou-se um problema para os artistas independentes, que, ao gravarem suas músicas por conta própria, deparam-se com um novo desafio: fazer com que elas sejam ouvidas pelo público em meio a tantas opções.

Observa-se, portanto, que a “independência” de que gozam os artistas atuais se dá somente em relação à produção fonográfica, antigamente monopolizada pelas gravadoras. Por outro lado, o artista passa a depender do próprio dinheiro para adquirir seus equipamentos

peçoais, para montar seu próprio estúdio, para aprender a se produzir e ainda para divulgar suas músicas, com ou sem o auxílio de uma empresa especializada. Enquanto isso, milhares de outros artistas seguem o mesmo caminho, e muitos outros firmam contratos milionários com gravadoras, que se prestam a arcar com essas despesas. Parece lógico que a “briga” se torna desigual, ao passo que um artista independente, principalmente em início de carreira, não terá capital suficiente para tornar sua música relevante em meio a um oceano de fonogramas disponíveis no mercado.

Foi então, nesse cenário, que surgiram e se fortaleceram muitos selos fonográficos no Brasil, tratando-se de gravadoras menores e nacionais, independentes do capital internacional das *majors* e que hoje cumprem o papel principal de distribuir e de projetar adequadamente as músicas dos artistas parceiros, impulsionando o alcance de público dos fonogramas e dos artistas.

4.1 SELOS FONOGRÁFICOS

Personagens relativamente novos na indústria da música, se relacionam, se beneficiam e sobrevivem por força da cessão e da edição de direitos autorais prevista na LDA.

Como demonstra Jerome Vonk¹², em entrevista concedida a Andréa dos Santos Thompson Guimarães (2005, p. 32), os selos independentes fecham suas parcerias com poucos artistas – se comparados com as *majors* –, mas de nichos específicos, especializando-se nos estilos musicais de seus parceiros e divulgando-os. Desse modo, a atenção dos selos para com os artistas é supostamente maior, embora os recursos sejam menores que os das grandes gravadoras.

Considerando que a maioria dos artistas não possui aporte financeiro suficiente para um impulsionamento satisfatório de suas músicas, os selos os oferecem esses serviços como uma espécie de colaboração, de modo que a contraprestação dos artistas não sairá de seus bolsos, mas diretamente da exploração dos direitos patrimoniais de suas obras, através de figuras como a cessão e a edição, por exemplo.

Logo, é esse *modus operandi* que atrai os artistas para essas parcerias. Fechar um contrato com uma gravadora multinacional pode ser um sonho impossível, mas com selos nacionais o sonho vira possibilidade. Para tal feito, não é sequer necessário que a banda ou o artista solo sejam relevantes no *mainstream*, mas “apenas” que se destaquem em seus nichos

¹²Jerome Vonk, à época da entrevista (22 nov. 2005), era Diretor Executivo da Associação Brasileira da Música Independente (ABMI).

específicos. Em caso de sucesso nessa jornada, a parceria pode render bons frutos a ambas as partes, trazendo maior relevância para os artistas e para os selos no mercado, ao mesmo tempo que os proveitos econômicos consequentemente também aumentam.

4.1.1 Tipos de contratos entre selos fonográficos e artistas independentes

Os selos, assim como as grandes gravadoras, muitas vezes atuam na relação contratual como titulares derivados dos direitos de autor, por força da cessão pactuada. Mas para a LDA, dadas as obrigações que frequentemente assumem, figuram também como produtores fonográficos, titulares originários de direitos conexos. Essa realidade é facilmente verificável com breve consulta ao “ecadnet”, portal eletrônico do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD)¹³, no qual vê-se diversos selos registrados na qualidade de produtores dos fonogramas de artistas parceiros.

Ocorre que nem sempre os selos farão jus à posição de produtores fonográficos, pois não existirá apenas uma forma de se fazer essa parceria, de modo que serão diversos os tipos de contratos entres as partes, prevendo diferentes obrigações para ambas.

Pela ausência de materiais científicos, acadêmicos ou até mesmo de texto legal sobre o funcionamento negocial de um selo, destacam-se quatro tipos de contrato firmados com artistas parceiros, elencados por David Dines (2022, recurso online) em matéria feita no blog oficial da distribuidora Tratore¹⁴. Segundo a matéria, além do contrato de cessão há os contratos de “licenciamento de fonograma(s)”, os de “divisão de lucros” e os chamados “360” (ou “360 graus”).

Pelos contratos de cessão, como visto, o selo adquire para si a titularidade derivada dos fonogramas, para sempre (até entrar em domínio público¹⁵) e parcialmente. Nesses casos, ao autor resta uma porcentagem de 15 a 50% dos direitos patrimoniais e, consequentemente, do que for arrecadado. Em contrapartida, o selo deverá custear a produção dos fonogramas e/ou a divulgação posterior (a depender do que estiver expressamente previsto no contrato),

¹³Entidade brasileira responsável pela gestão coletiva dos direitos autorais, instituída pelo art. 115 da Lei n. 5.988/73 e hoje regulada pelas Leis n. 9.610/98 e 12.853/13.

¹⁴Uma distribuidora, como a Tratore, atua somente após a produção dos fonogramas, recebendo-os já prontos para a distribuição. A partir daí, apenas disponibiliza comercialmente os fonogramas para serem ouvidos em todos os meios digitais de reprodução, recebendo por volta de 15% dos valores arrecadados.

¹⁵O art. 41, *caput* da Lei n. 9.610/98 estabelece o prazo de proteção dos direitos patrimoniais de autor, em nome de seus sucessores, perdurando 70 anos contados a partir de 1º de Janeiro do ano subsequente à morte do autor. Após esse prazo (ou logo após a morte, se o autor não houver deixado sucessores), a obra entra em domínio público.

atuando no que se chama “impulsionalamento”, haja vista o objetivo claro de, através dos recursos previstos e utilizados, impulsionar no mercado musical as músicas desses artistas, para que sejam cada vez mais ouvidas, gerando mais receita.

Já pelos contratos de licenciamento, a relação se assemelha muito com a que prevêm os contratos de edição previstos na LDA, de modo que o artista custeará todo o processo de gravação e produção, mas concederá ao selo, mediante remuneração e contrato, o direito de explorar comercialmente as obras. Por não envolver a parte de produção, é muitas vezes também chamado de “Contrato de Distribuição”. Sendo assim, na maioria dos casos o selo paga ao artista uma quantia baseada na expectativa de arrecadação dos fonogramas e, após a recuperação desse valor, repassa uma porcentagem (de grandeza não mencionada pela matéria) da receita gerada aos artistas. Uma diferença importante entre a licença e a cessão é o tempo de vigência, que no contrato de licenciamento terá um limite pré-determinado, ao fim do qual o fonograma retorna à “posse” do autor.

Pelos contratos de divisão de lucros, os selos atuam como se fossem “sócios” dos artistas parceiros, dividindo não só os lucros, como também os gastos com a produção. Após essa etapa, a depender do contrato firmado e das obrigações estabelecidas, o selo poderá figurar ou não como produtor fonográfico das obras. De qualquer forma, a porcentagem que restará ao artista será certamente maior do que a prevista pelos contratos de licenciamento e de cessão.

O contrato “360 graus”, por sua vez, possui esse nome pois permite a arrecadação, pelo selo, de tudo que “rodeia” o artista parceiro. Ou seja, assim como no contrato de cessão, os selos recebem parte dos direitos patrimoniais, mas não se restringem a isso. Nesses casos, mediante uma remuneração baseada na expectativa de arrecadação referente a shows, *merchandising*, criação artística, imagem do artista, propagandas e outros licenciamentos envolvendo os fonogramas, os selos retiram uma porcentagem para si de tudo isso. O valor pago ao artista será obviamente muito mais alto do que os outros contratos prevêm, mas em contrapartida o artista perderá inclusive (parte) de seu poder de decisão e de sua autonomia criativa e profissional. Esse tipo de contrato é o que mais se assemelha aos das grandes gravadoras multinacionais.

Portanto, há de se perceber que, independente do tipo de contrato firmado entre as partes, qualquer uso comercial da obra deverá passar pelo crivo do selo fonográfico. Ou seja, por ser uma prerrogativa tanto da titularidade derivada quanto do contrato de edição, a intervenção do selo poderá se dispor em contrato mesmo que não haja cessão de direitos autorais ou real atuação do selo como produtor fonográfico.

4.1.2 Assimetrias contratuais entre selos fonográficos e artistas independentes

A independência atribuída aos artistas que se produzem hoje em dia pressupõe uma dependência anterior e natural, de quando as tecnologias não permitiam a autoprodução e nos casos em que os artistas, ainda hoje, não possuem conhecimento e equipamentos para fazê-la. Portanto, vale também ressaltar a interdependência que existe entre a maioria dos artistas e os produtores fonográficos, haja vista que estes também não teriam como externar suas técnicas sem o material criado pelos músicos (SANTOS, 2009, p. 60). Como exemplificado no item 2.2, o produto final do fonograma torna a obra musical muito mais atraente e preparada para as mídias digitais, de modo que o produtor fonográfico assume papel crucial na criação da música como um produto comercial.

Após essa etapa, a divulgação desses fonogramas por veículos de comunicação e de distribuição musical também reflete outra interdependência: a destes com os artistas e com os produtores. Sem as obras musicais e sem os fonogramas, esses veículos não sobreviveriam, não tendo com o que trabalhar. Mas, ao contrário do que esse raciocínio possa levar a concluir, essa interdependência não é sinônimo de simetria entre as partes, e a própria dependência entre os agentes não será uniforme.

Ao se analisar o cenário independente, é necessário ter em mente que o cenário das *majors* ainda existe, ou seja, que ao mesmo tempo em que artistas independentes tentam se estabelecer no mercado, muitos outros já se encontram estabelecidos, por força de contratos milionários e internacionais. Isso significa que os veículos de comunicação não terão muitas dificuldades para encontrar material de trabalho, ainda que todos os artistas independentes desistam da carreira diante de tantas dificuldades. Do mesmo modo, os selos fonográficos – ainda que de menor porte – com certeza terão mais capital, conhecimento e segurança jurídica do que os artistas, potenciais parceiros, para se firmarem no mercado.

Essa realidade expõe a diferença de forças e de poderes entre os agentes na indústria fonográfica, e permite a presunção de que os autores serão parte mais fraca nessas relações contratuais. Nessa linha de raciocínio, Ascensão (1992, p. 431 apud SANTOS, 2009, p. 61) relaciona a assimetria de forças aos contratos de adesão, amplamente utilizados pelos agentes mais fortes.

Como visto, um ponto em comum nos quatro tipos de contrato utilizados por selos fonográficos é a figura da adesão, trabalhada no item 3.1.1. Ou seja, não importa o grau de vinculação e nem a porcentagem dos direitos autorais que será cedida, em todos os contratos

as disposições serão feitas exclusivamente pelos selos. A proposta de parceria é feita não como uma ideia, a ser trabalhada e conversada pelas partes, mas sim na forma de um contrato, já redigido e com obrigações e deveres estabelecidos pelo selo fonográfico. No máximo, este apresentará diferentes propostas, moldadas nos possíveis tipos de contratos com que trabalha, mas com seus conteúdos já fechados, sem abertura para negociações que busquem equilibrar os interesses e as intenções das partes.

Nesse sentido, a liberdade contratual por parte do artista, no que diz respeito à liberdade de alinhar seus desejos com os do selo, é praticamente nula desde a fase pré-contratual. Em uma posição de “pegar ou largar”, os autores acabam firmando a parceria, dispondo muitas vezes de grande parte de seus direitos patrimoniais, sob a perspectiva de que, sem esse contrato, o aproveitamento econômico seria ainda menor do que a porcentagem recebida – ainda que assim dispusessem da totalidade dos direitos patrimoniais.

A priori, foi pensando nessa vulnerabilidade dos artistas que a LDA assumiu uma postura de proteção aos autores, em conformidade com a Convenção de Berna, adotando como princípios a limitação dos direitos patrimoniais como objeto de contratos – preservando-se os direitos morais de autor –, e a interpretação restritiva desses acordos a favor dos interesses do autor (SANTOS, 2009, p. 61).

Por outro lado, a mesma lei prevê a possibilidade de cessão total e definitiva dos direitos patrimoniais, em um viés totalmente contrário à proteção dos direitos do titular originário. No mesmo sentido, utiliza-se da expressão “presume-se onerosa” para caracterizar essa cessão, abrindo margem para que o autor possa dispor livremente de seus direitos patrimoniais sem remuneração alguma, desde que assim esteja expresso no contrato, conforme estabelece o *pacta sunt servanda*.

Como aponta Santos, (2009, p. 66), “a Lei autoral abusa quanto às ressalvas de disposição em contrário nos contratos. Assim, aquilo que, a princípio, deveria ser disciplina imperativa, deixa de ser naturalmente pelo ‘acordo de vontades’”. Soma-se isso aos contratos de adesão e à força que exercem as gravadoras e os meios de comunicação sobre os artistas, e o resultado será, na verdade, um acordo “da vontade” dos proponentes, apenas.

Aliás, também a partir da vontade desses agentes é que se popularizou a cessão de direitos autorais, como elucidado no item 2.3. Na maioria das vezes, sem perda das atribuições de uma gravadora em um contrato de cessão, este poderia ser facilmente, na verdade, um contrato de edição, com a única diferença de que os direitos patrimoniais dos fonogramas não seriam cedidos por tempo ilimitado, mas sim os direitos de utilização e de exploração das obras por tempo determinado. Para o artista, o contrato de edição é de longe a

melhor opção. Para o ordenamento e para a sociedade, seguindo o princípio da função social do contrato, a edição satisfaria as prerrogativas de um acordo justo e pautado na boa-fé objetiva, ao passo que também cumpriria seu papel entre as partes.

Nesse sentido, considerando que a edição confere ao editor o direito de explorar a obra intelectual, e que a fixação da obra musical em um fonograma nada mais é do que uma das maneiras de se explorar essa obra, os contratos de gravação e de produção fonográfica, de modo geral, abarcam as prerrogativas de uma editora desses direitos, desde a produção do fonograma até sua distribuição no mercado.

Contudo, utilizando-se da falta de conhecimento técnico dos autores, as gravadoras foram aos poucos modificando seus contratos, adquirindo mais poder econômico a partir da cessão de direitos autorais das obras editadas. Ao surgirem os selos, estes basearam-se na mesma dinâmica, operando principalmente com a cessão mesmo na possibilidade de trabalhar com outros contratos.

Portanto, inicialmente pode-se dizer que houve má-fé por parte das gravadoras, no papel de editoras, ao transformarem seus negócios em atos de cessão. O que fica mais difícil de aferir é se essa prática por selos nacionais continua atualmente por má-fé, haja vista que, culturalmente, a cessão foi ganhando espaço na indústria fonográfica, recebendo inclusive o crivo da Lei ao prevê-la com diversas possibilidades de disposição em contrário.

Instaurada a cultura da cessão, outro ponto em que as gravadoras e os selos passaram então a se beneficiar foi na porcentagem dos direitos patrimoniais cedidos. Em matéria da distribuidora Tratore, menciona-se a faixa de 50 a 75% desses direitos destinada para cessão, restando ao artista apenas de 15 a 50% de seus direitos patrimoniais originários. Entretanto, quando se repousa o olhar ao que diz a doutrina, a recomendação – ou o que se acha minimamente justo –, seria na verdade o inverso:

“[...] ressaltando-se o recebimento, pelo autor (compositor), de quantia substancial na outorga da cessão de seus direitos autorais sobre a(s) obra(s) musical(is) em questão, a participação econômica (remuneratória) percentual deste (normalmente 75% – ou mais – sobre as receitas advindas da exploração de sua obra) costuma ser idêntica nos dois casos [...]” (COSTA NETTO, 2019, p. 433)

Na citação, o autoralista compara os contratos de cessão e de edição, alegando que em ambos a porcentagem mínima de 75% dos direitos patrimoniais deveria permanecer com os titulares originários. E mesmo com o choque entre as duas passagens, o abismo existente entre

os 75% da doutrina e os 15 a 50% da prática contratual são apenas reflexos da indústria fonográfica atual, culturalmente assimétrica e assim amparada pela Lei.

Ademais, o desequilíbrio contratual é evidente inclusive nesses números, mas não para por aí. Nos contratos 360, ao receberem uma quantidade exorbitante de direitos patrimoniais dos autores, os selos assumem diversas obrigações que envolvem desde a pré-produção dos fonogramas até o marketing pessoal dos próprios artistas ou das bandas, passando por questões que abarcam parcerias, marcas, eventos, mídias sociais, rádio, televisão, promoções, etc. Em contrapartida, os artistas parceiros não ficam para trás em suas obrigações. Não bastasse a cessão de maior parte de seus direitos patrimoniais sobre as próprias criações intelectuais, os autores ainda são obrigados, por força dos contratos, a produzirem quantidade pré-determinada de obras musicais em tempo também pré-determinado.

Desse modo, o art. 51 da Lei nº 9.610/98 consagra a mercantilização da atividade intelectual à medida que permite a cessão de obras futuras, limitando-a apenas com um extenso prazo de 5 anos. Não por acaso, os contratos de cessão propostos por selos fonográficos – tanto os que prevêem somente a edição quanto os 360 – costumam indicar a duração de 5 anos, repousando-se sobre a expectativa de muitas obras futuras e, conseqüentemente, maiores receitas ao final de cada ano.

Assim, ainda que considerada justa a divisão pela metade dos direitos patrimoniais nos contratos 360 – haja vista que ambas as partes assumem grandes responsabilidades –, a assimetria permaneceria nos contratos de edição-cessão. Primeiramente porque, como visto, a porcentagem de 50% de direitos patrimoniais cedidos ocorre de fato nesses contratos, enquanto nos 360 o número se mostra ainda maior. E secundamente porque as obrigações dos autores permanecem intactas nesses contratos, de modo que a cessão e a edição se estabelecem também sobre obras futuras, garantidas por cláusulas que determinam sua produção, assim como nos contratos 360. Por outro lado, as obrigações dos selos passam a se restringir apenas à edição das obras, nesses casos.

Nesse sentido, tratando da função exercida pelos selos fonográficos na relação contratual, questiona-se a posição de produtores fonográficos assumida por eles em alguns dos contratos que firmam com os artistas independentes. Como demonstrado, a independência de muitos desses artistas se dá justamente pela capacidade de autoprodução. Em outros casos, o artista pode, por conta própria, procurar e pagar alguém para produzir seus fonogramas, não deixando de ser, entretanto, independente em relação às gravadoras.

Como elucidado no item 4 deste estudo, os selos surgiram com a prerrogativa de atuarem com a edição principalmente no momento da pós-produção, haja vista a necessidade

dos artistas de receberem apoio na divulgação e na distribuição dos fonogramas produzidos de maneira independente.

Ora, se a atuação do selo se dá somente quando o fonograma já está pronto, não há o que se falar em direitos conexos de produtor fonográfico, até porque não houve participação criativa ou técnica na concepção das músicas. Mesmo assim, além da eventual – e comum – cessão prevista nesses contratos, os selos adquirem a titularidade originária dos direitos conexos de produtores fonográficos, ainda que não participem da produção ativamente.

4.2 PONTOS DE VISTA DOS ARTISTAS

De uma análise sob o ponto de vista do Direito, observando tanto os aspectos contratuais quanto os de Direito Autoral, evidenciou-se a problemática que assola as relações contratuais no meio musical. Viu-se que os artistas, principais agentes criativos da indústria fonográfica – pois sem eles não haveria nenhum dos outros agentes –, são também os mais injustiçados, levados a firmar contratos que os afastam de seus direitos e que os prendem a uma prática mercadológica de criação intelectual.

Por outro lado, o ponto de vista dos artistas parceiros pode ser bem diferente. Justamente por não possuírem conhecimento técnico na área do Direito, o que eles enxergam é a tão sonhada possibilidade de se lançarem em um mercado naturalmente hostil, adquirindo notoriedade e, principalmente, reconhecimento pelo trabalho artístico que fazem. Na visão do autor cedente, a expectativa de gerar alguma receita relevante a partir da exploração de suas criações se sobrepõe à perspectiva de perder boa parte dessa receita. Nesses casos, a matemática é simples: 100% de zero continua zero, enquanto 50 ou até mesmo 15% de uma quantia substancial será ainda mais do que o artista conseguiria fazer sozinho.

Além disso, não é só o dinheiro que entra nessa equação. Aliás, o dinheiro poderá significar a menor parte das expectativas de um artista independente, que já se acostumou a se manter com pouco, mas que não se contenta com o anonimato.

São essas ponderações que vão além de uma análise jurídica da relação contratual e que recaem sobre a reflexão dos titulares originários diante de uma proposta de cessão. Não obstante, Eduardo Vieira Manso, citado por Santos, aponta como os novos autores são mais propícios a fecharem esses contratos – não só na esfera musical –, levados por uma sede de obter renome que os retorna tão pouco financeiramente, e acrescenta:

Paradoxalmente, seu maior prejuízo [do autor novo] ocorrerá justamente se sua obra consistir em grande sucesso; aí, a sensação de injustiça leva-o à convicção de que faltou honestidade na contratação inicial, porque a desproporção entre o que recebera e o que a obra está rendendo ao usuário dela, dar-lhe-á nítida configuração de insuportável. (MANSO, 1989, p. 100, apud SANTOS, 2009, p. 62)

Guardadas as devidas proporções, o problema apontado por Manso aconteceu com a cantora brasileira Anitta, quando esta firmou, em 2020, um contrato internacional com a gravadora Warner Records. A esse tempo, a artista já assinava com a extensão brasileira da gravadora, Warner Music Brasil, desde 2012, renovando também o contrato nacional na ocasião (RODRIGUES, 2023, recurso online). Em 2023, a cantora se utilizou de suas redes sociais para desabafar sobre seus descontentamentos com a falta de apoio da gravadora, e chegou a dizer que, se tivesse uma multa a ser paga, ela faria o que fosse preciso para acabar com a parceria que a prejudicava. Na mesma publicação, acrescentou seu entendimento de que, quando se é novo, deve-se prestar muita atenção no que se assina, sob pena de passar uma vida inteira “pagando pelo erro”. Já em outra postagem, comparou a gravadora com um “mar enorme de tubarões com milhares de outros peixinhos para continuar comendo”, aludindo ao grande poder que as gravadoras exercem sobre uma lista extensa de artistas parceiros.

Afinal, o que esse caso mostra é que, mesmo com uma parceria internacional entre grandes nomes (Anitta e Warner Records), o desequilíbrio entre as prestações e as contraprestações das partes é latente, de modo que a artista reclama a falta de apoio da gravadora mesmo estando no auge de sua carreira, cumprindo suas obrigações contratuais e produzindo sucessos internacionais.

No início da carreira e do contrato, a parceria rendeu bons frutos, mas à medida que cresceu como cantora, Anitta percebeu que o contrato a limitava, impedindo-a de chegar mais longe. Ironicamente, sem esse contrato talvez ela não tivesse chegado sequer nesse ponto.

E essa é a realidade de muitos casos famosos. No filme biográfico de Elvis Presley, de 2022, vê-se que o seu empresário e produtor artístico, Tom Parker, foi crucial na carreira do artista, assumindo grande responsabilidade para o sucesso internacional que lhe conferiu o título de “Rei do Rock”. Por outro lado, mesmo gozando de imenso sucesso no mundo todo, Elvis terminou sua carreira devendo milhares de dólares à Parker, por força de um contrato que inclusive o impedia de fazer apresentações fora do país.

Nessa lógica, outro caso famoso é o da cantora estadunidense Taylor Swift, que produziu seus 6 primeiros álbuns com a gravadora Big Machine Records, a qual detém, até

hoje, os direitos sobre as *masters recordings*¹⁶ de todos os fonogramas desses álbuns. Quando o contrato chegou ao fim, a cantora decidiu por não renová-lo, e utilizando-se de seu grande prestígio no cenário global, travou negociações com a Universal Music Group's Republic Records, assinando o contrato sob a condição de deter os direitos sobre os fonogramas originais de suas próximas criações (GRADY, 2019, recurso online).

A atitude de Taylor Swift movimentou toda a indústria fonográfica internacional, haja vista que a prática de manter os direitos dos fonogramas sob domínio das gravadoras era mais do que comum, sendo amplamente utilizada em contratos de grande porte, como o da cantora. Não fosse a relevância da artista e, conseqüentemente, seu poder diante da relação contratual, uma negociação como a que fizera jamais teria ocorrido.

Com isso, imagina-se o quanto pode perder um artista independente ao assinar com um selo fonográfico, abdicando de seus direitos e vinculando-se por cerca de 5 anos a um contrato desequilibrado. Ocorre que, nesse cenário, os frutos colhidos podem ser na verdade muito bons para os artistas.

As diferenças entre artistas novos e artistas de renome é evidente. Trata-se da relevância no cenário musical, do quanto são conhecidos e do quanto recebem por seus trabalhos. Mas há também muitas diferenças entre os selos nacionais e as gravadoras multinacionais mencionadas acima. Como explicado no item 4.1, os selos trabalham com poucos artistas e buscam dar real atenção a todos eles. Não se comportam, portanto, como os “tubarões” denunciados por Anitta.

Outra diferença é o cenário nacional, principalmente no meio independente e no *underground*. No Brasil, há uma dificuldade imensa para o artista se lançar no mercado musical sem a ajuda de um selo especializado no nicho em que se encaixa, principalmente se esse nicho não contempla o que está em alta no momento. Enquanto grandes gravadoras trabalham com artistas já famosos, e ambos se preocupam respectivamente com lucro e com investimentos para criações intelectuais, os selos nacionais e os artistas independentes se preocupam muito mais com a construção de uma carreira sólida e reconhecida para os artistas.

No final, esse alinhamento de interesses e de intenções pode trazer benefícios reais para ambas as partes, ainda que culturalmente a prática contratual reproduza assimetrias de

¹⁶No Direito estadunidense, o sistema *Copyright* instituiu o conceito de *master recording*, que consiste na primeira fixação da obra musical em meio físico. A partir desse ponto, todo fonograma – disponível em CDs em lojas, digitalmente em serviços de *streaming* ou nas rádios –, serão cópias dessa primeira gravação. A importância disso é explicada por Constance Grady, em matéria para a revista *Vox*: “[...] *owning the rights to a master recording means owning the right to make, sell, or distribute copies. Anyone who wants to make a copy of the recording must ask for permission from the owner of the master rights*”. (GRADY, 2019, recurso online)

poder típicas desse meio. Até porque, como visto, nem sempre o tipo contratual será o de cessão, ainda que esse seja o mais comum.

Independentemente do tipo de contrato firmado, outro elemento essencial na relação entre selos fonográficos e artistas independentes é a maior liberdade criativa, pois ainda que haja uma predeterminação de obras futuras a serem produzidas, a atuação do selo se dará no nicho específico daquele artista, procurado pelo selo em primeiro plano justamente por sua originalidade. Nesse sentido, mesmo que inseridos em uma dinâmica originalmente mercadológica, os fonogramas produzidos, gravados, divulgados ou impulsionados pelos selos não necessariamente deverão responder a estruturas “comerciais” – próprias para as redes sociais ou para o rádio e a televisão.

Portanto, ainda que não receba tanto por suas criações, um artista independente se aproveita da parceria com um selo ao conseguir divulgar propriamente sua música; ao conseguir uma entrevista em um programa de televisão ou em um podcast; ao fazer cada vez mais shows e ao conseguir tocar em lugares que sonhava, para um público cada vez maior; ao gravar um clipe com uma produção de qualidade; ao vender produtos de *merchandising* personalizados; e ao conquistar muitas outras coisas, que envolvem mais o reconhecimento artístico do que o dinheiro que se possa obter pelo aproveitamento econômico de direitos patrimoniais cedidos.

Considerando todos esses aspectos, à parte dos econômicos, vê-se que a parceria entre selos fonográficos e artistas independentes pode ser a melhor alternativa para um artista ou para uma banda em início de carreira, impulsionando-os de maneiras que não conseguiriam sozinhos, sem afogá-los em contratos extremamente abusivos para depois deixá-los de lado quando surgirem outras prioridades.

Em uma hipótese de cessão de direitos patrimoniais, o equilíbrio contratual advirá não só das questões de Direito exaustivamente apresentadas neste estudo, mas também nos resultados fáticos do contrato, na satisfação das partes diante de sua execução e, principalmente, no conjunto de todos esses aspectos, analisados como um todo. Desse modo, não há o que se falar exclusivamente de uma porcentagem que seja abusiva, ou de um prazo intrinsecamente justo para o contrato, de um número razoável de obras futuras previstas e nem de uma regra que determine o equilíbrio entre as obrigações e as responsabilidades de cada parte. Tudo isso deverá se balancear em conjunto, e o resultado final deverá ser a satisfação dos interesses das partes, sem a supressão de nenhum direito e pautado na boa-fé.

5 CONCLUSÃO

O adjetivo “independente”, que acompanha tanto os artistas quanto as gravadoras nacionais, parece atribuir a ambos o mesmo “peso” na indústria fonográfica, igualando suas forças. Contudo, como visto, até mesmo essa independência pode ser relativizada, e mesmo que o peso fosse igual, as medidas adotadas por cada um certamente seriam diferentes, pois enquanto os artistas anseiam por uma parceria com um selo fonográfico, estes se aproveitam do cenário global para propor aos artistas a mais violenta das prerrogativas de autor: a cessão de seus direitos patrimoniais.

Ainda que parcial, a cessão no meio musical surge do desejo de poder e de capital das gravadoras, produtoras e editoras, que se utilizam dos contratos de adesão, das disposições da Lei e do sistema econômico e social como um todo, para explorarem os direitos patrimoniais de autor de diversos artistas e bandas.

Como há de se perceber, embora o ordenamento tenha concebido três princípios contratuais de equilíbrio para limitar e regular a autonomia da vontade, esta permanece soberana na prática contratual da indústria fonográfica. Assim, a proteção ao autor que norteia os dispositivos da Lei nº 9.610/98 é ofuscada pela própria Lei, que permite diversas disposições em contrário em prol da liberdade contratual e do *pacta sunt servanda*.

Por outro lado, embora restem claras as assimetrias nas relações contratuais entre os selos e os artistas, devem-se ponderar outros fatores, culturais e sociais, que levam os artistas a firmarem tais contratos e, principalmente, a ficarem satisfeitos com as parcerias.

Seguindo esse raciocínio, imagina-se que seria mais lógico olhar para as relações contratuais entre esses agentes de modo mais amplo, considerando, a um só tempo, as perspectivas do direito e as perspectivas reais, fáticas, relativizando, sem prejuízo, as circunstâncias que circundam esses contratos, e não separando as questões de Direito Contratual e de Direito Autoral das questões sociais que se apresentam nas vivências dos artistas.

Para tanto, porém, não se deve deixar de olhar com certa crítica às práticas culturais que advieram de brechas na Lei para sedimentar a figura da cessão, mesmo quando a edição se mostra como a mais justa pactuação de acordo com a boa-fé objetiva, com a função social do contrato e com o equilíbrio contratual. Ainda que agindo de boa-fé, vê-se que os selos independentes perpetuam essa prática – originária das gravadoras –, utilizando-se da cessão de direitos autorais na maioria dos casos, como se esta fosse, quase sempre, a melhor opção também para os autores cedentes.

A crítica que sobre aqui repousa, entretanto, não pretende alegar que a cessão será necessariamente prejudicial ao autor. Como demonstrado no item 4.2, uma parceria baseada na cessão de direitos patrimoniais pode gerar ótimos frutos para ambas as partes. Uma vez que os selos não são diretamente pagos para realizar seus serviços, não medem esforços para que os fonogramas produzidos durante a parceria sejam um sucesso, pelo menos no nicho a que se propõe. Isso satisfaz também ao autor, que na maioria das vezes estará mais interessado no reconhecimento do público do que no retorno financeiro.

Nesse sentido, como exemplo de uma prática que relativiza o que dispõem a Lei e a doutrina, Leticia Pereira Carneiro dos Santos (2020, p. 11 a 15) evidencia o sistema “Content ID”, adotado pelo YouTube como medida alternativa de repressão na violação de direitos autorais. Basicamente, o autor da obra violada é notificado, e a partir desse momento poderá escolher uma entre três opções: o bloqueio do conteúdo no site; a monetização do conteúdo direcionada para si; ou a simples monitoração das estatísticas de visualizações do vídeo. Apesar de envolver violação de direitos autorais, a medida mostra o quanto pode ser bom para o autor o conteúdo violador permanecer no ar de maneira regulada, com a possibilidade de gerar receita e trazer reconhecimento para o próprio detentor original da obra.

Do mesmo modo, deve-se olhar para as relações contratuais entre selos fonográficos e artistas independentes considerando as falhas e as omissões da Lei; a realidade socioeconômica que circunda essas relações; as intenções e os interesses reais das partes; e, principalmente, os princípios derivados da autonomia da vontade, balanceados pelo equilíbrio contratual, social e moral na relação contratual que se estabelece.

REFERÊNCIAS

AFONSO, Otávio. **Direito Autoral**: Conceitos essenciais. 1ª ed. Barueri, SP: Manole, 2009. E-book.

ASCENSÃO, J. O. Cláusulas contratuais gerais, cláusulas abusivas e o Novo Código Civil. **Revista da EMERJ**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 26, p. 72-93, 2004. Disponível em: <http://bdjur.stj.jus.br/dspace/handle/2011/69655>. Acesso em: 18 jun. 2023.

_____. Direito intelectual, exclusivo e liberdade. **Revista Esmafe: Escola de Magistratura Federal da 5ª Região**, Recife, n. 3, p. 125-145, mar. 2002. Disponível em: <http://bdjur.stj.jus.br/dspace/handle/2011/27320>. Acesso em: 18 jun. 2023.

BRANCO, Sérgio. A natureza jurídica dos direitos autorais. **Civilistica.com**. Rio de Janeiro, a. 2, n. 2, abr.-jun., 2013. Disponível em: <https://civilistica.emnuvens.com.br/rede/article/view/91>. Acesso em: 26 mai. 2023.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília: Senado Federal, 1988.

_____. Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973. **Regula os direitos autorais e dá outras providências**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L5988.htm#art17. Acesso em: 29 jun. 2023.

_____. Lei nº 8.078, de 11 de setembro de 1990. **Dispõe sobre a proteção do consumidor e dá outras providências**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18078compilado.htm. Acesso em: 29 jun. 2023.

_____. Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. **Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm. Acesso em: 29 jun. 2023.

_____. Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002. **Institui o Código Civil**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/110406compilada.htm. Acesso em: 29 jun. 2023.

_____. Lei nº 12.853, de 14 de agosto de 2013. **Altera [...], acrescenta [...] e revoga o art. 94 da Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, para dispor sobre a gestão coletiva de direitos autorais, e dá outras providências**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2013/Lei/L12853.htm#art9. Acesso em: 29 jun. 2023.

CHAVES, A. O Direito de Autor nas obras musicais. **Revista de informação legislativa**, [S. l.], v. 11, n. 42, p. 143-154, abr./jun. 1974. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/180627>. Acesso em: 11 jun. 2023.

COSTA NETTO, José Carlos. **Direito autoral no Brasil**. 3ª ed. São Paulo: Saraiva, 2019. E-book do Kindle.

DE MATTIA, F. M. A Edição no Brasil. **Revista da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo**, São Paulo, v. 81, p. 17-26, jan/dez. 1986. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/67063>. Acesso em: 11 jun. 2023.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, 2021. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/>. Acesso em: 27 mai. 2023.

DINE, David. Conheça 4 diferentes tipos de contratos com selos. **Blog Tratore**, [S. l.], 09 set. 2022. Disponível em: <https://tratore.wordpress.com/2022/09/09/conheca-4-diferentes-tipos-de-contratos-com-selos/>. Acesso em: 09 jun. 2023.

DINIZ, Maria Helena. **Curso de Direito Civil Brasileiro: Teoria das Obrigações Contratuais e Extracontratuais** – v. 3. 39ª ed. São Paulo: SaraivaJur, 2023. E-book.

ELVIS. Direção: Baz Luhrmann. Estados Unidos da América: Warner Bros. Pictures, 2022. Disponível no catálogo do serviço de *streaming* HBO MAX. Acesso em: 17 jan. 2023.

FRAZÃO, A. O necessário encontro do direito contratual com o poder: repensando o alcance da presunção de simetria dos contratos empresariais. **JOTA**, [S. l.], 12 abr. 2023. Disponível em: <https://www.jota.info/opiniao-e-analise/columnas/constituicao-empresa-e-mercado/o-necessario-encontro-do-direito-contratual-com-o-poder-12042023>. Acesso em: 20 jun. 2023.

FREITAS, Fernanda. **Direitos autorais para todos**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Litteris, 2021.

GRADY, Constance. *The Taylor Swift/Scooter Braun controversy, explained*. **Vox**, [S. l.], 01 jul. 2019. Disponível em: <https://www.vox.com/culture/2019/7/1/20677241/taylor-swift-scooter-braun-controversy-explained>. Acesso em: 29 jun. 2023.

GUIMARÃES, Andréa dos Santos Thompson. **As Gravadoras Independentes e o Futuro da Indústria Fonográfica no Brasil**. 2005. Dissertação (Bacharelado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo) - Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/view/12938247/as-gravadoras-independentes-e-o-futuro-da-industria-fonografica->. Acesso em: 25 mai. 2023.

MENEZES, Elisângela Dias. **Curso de Direito Autoral: do clássico ao digital**. 2ª ed. Belo Horizonte: Del Rey, 2021. E-book.

NAKANO, D. A produção independente e a desverticalização da cadeia produtiva da música. **Gestão & Produção**, São Carlos, v. 17, n. 3, p. 627–638, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-530X2010000300015>. Acesso em: 17 mai. 2023.

RODRIGUES, Ingrid. Briga entre Anitta e Warner Music é antiga e ‘esgotou as forças’ da cantora; entenda as acusações. **Estadão**, [S. l.], 09 mar. 2023. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/emails/gente/briga-entre-anitta-e-warner-music-e-antiga-e-esgotou-as-forcas-da-cantora-entenda-as-acusacoes/>. Acesso em: 29 jun. 2023.

SANTOS, L. P. C. dos. Pena e Pane: alternativas ao endurecimento da legislação penal sobre violações a direitos autorais na indústria da música em meios digitais. **Artigos finais da Pós-Graduação em Direito Digital (ITS-UERJ) aceitos para publicação**, [S. l.].

Disponível em:

<https://itsrio.org/pt/publicacoes/artigos-aceitos-para-publicacao-pos-graduacao-em-direito-digital-its-uerj/>. Acesso em: 29 jun. 2023.

SANTOS, Sandro Roberto dos. **O Direito de autor na obra musical: desequilíbrio do contrato e os novos rumos da proteção autoral**. 2009. Dissertação (Mestrado em Direito Civil) - Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/2/2131/tde-04082016-094412/en.php>. Acesso em: 14 jun. 2023.

TEPEDINO, G. (coord.); KONDER, C. N.; BANDEIRA, P. G. **Fundamentos do Direito Civil: Contratos** – v. 3. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense, 2022. E-book.

ZANINI, L. E. de A. A tutela das criações intelectuais e a existência do Direito de Autor na Antiguidade Clássica. **Revista Eletrônica da Faculdade de Direito de Franca**, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 133–150, 2013. Disponível em: <http://www.revista.direitofranca.br/index.php/refdf/article/view/227>. Acesso em: 10 jun. 2023.