



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA  
CATARINA CENTRO DE CIÊNCIAS JURÍDICAS  
DEPARTAMENTO DE DIREITO  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM DIREITO**

**ANDREY DE ALBUQUERQUE  
PARAISO DE JESUS**

**A FUNÇÃO SOCIAL DO DIREITO AUTORAL COMO MECANISMO DE ACESSO A  
OBRAS AUDIOVISUAIS**

**Florianópolis**

**2022**

**ANDREY DE ALBUQUERQUE  
PARAISO DE JESUS**

**A FUNÇÃO SOCIAL DO DIREITO AUTORAL COMO MECANISMO DE ACESSO A  
OBRAS AUDIOVISUAIS**

Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Direito do Centro de Ciências Jurídicas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Direito.

**Orientadora: Melissa Ely Melo**

**Florianópolis**

**2022**



**Universidade Federal de Santa Catarina**  
**Centro de Ciências Jurídicas**  
**COORDENADORIA DO CURSO DE DIREITO**

**TERMO DE RESPONSABILIDADE PELO INEDITISMO DO TCC E**  
**ORIENTAÇÃO IDEOLÓGICA**

Aluno(a): Andrey de Albuquerque Paraiso de Jesus  
RG: 6699816  
CPF: 09727789935  
Matrícula: 19150678  
Título do TCC: “A Função Social do Direito Autoral como Mecanismo de Acesso a Obras Audiovisuais”  
Orientador(a): Profa. Dra. Melissa Ely Melo

Eu, Andrey de Albuquerque Paraiso de Jesus, acima qualificado(a); venho, pelo presente termo, assumir integral responsabilidade pela originalidade e conteúdo ideológico apresentado no TCC de minha autoria, acima referido

Florianópolis, 28 de Julho de 2022.



Documento assinado digitalmente  
Andrey de Albuquerque Paraiso de Jesus  
Data: 28/07/2022 22:14:41-0300  
CPF: 097.277.899-35  
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

---

**Andrey de Albuquerque Paraiso de Jesus**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE CIÊNCIAS JURÍDICAS  
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM DIREITO

TERMO DE APROVAÇÃO

O presente Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado “A Função Social do Direito Autoral como Mecanismo de Acesso a Obras Audiovisuais”, elaborado pelo(a) acadêmico(a) “**Andrey de Albuquerque Paraíso de Jesus**”, defendido em **18/07/2022** e aprovado pela Banca Examinadora composta pelos membros abaixo assinados, obteve aprovação com nota **10 (dez)**, cumprindo o requisito legal previsto no art. 10 da Resolução nº 09/2004/CES/CNE, regulamentado pela Universidade Federal de Santa Catarina, através da Resolução nº 01/CCGD/CCJ/2014.

Florianópolis, 18 de Julho de 2022



Documento assinado digitalmente  
Melissa Ely Melo  
Data: 29/07/2022 09:14:49-0300  
CPF: 922.417.350-00  
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

---

Profa. Dra. Melissa Ely Melo  
Professor Orientador



Documento assinado digitalmente  
Epaminondas Jose Messias  
Data: 29/07/2022 17:23:31-0300  
CPF: 411.371.751-68  
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

---

Epaminondas José Messias  
Membro de Banca



Documento assinado digitalmente  
LEATRICE FARACO DAROS  
Data: 28/07/2022 22:28:40-0300  
CPF: 035.995.639-42  
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

---

Leatrice Faraco Daros  
Membro de Banca

## RESUMO

Nos atuais paradigmas do Estado Democrático de Direito e da Sociedade da Informação, a promoção do direito fundamental do acesso à cultura é de inegável relevância. Nesse sentido, as obras audiovisuais desempenham um importante papel de transformação social, de modo que se apresentam como elemento indissociável da cultura contemporânea. Certo é, que a atual tratativa do Direito Autoral com enfoque nitidamente patrimonialista, não é apto a apaziguar os conflitos oriundos das transformações tecnológicas e das novas dinâmicas sociais que se instauraram. Na contramão da abordagem privatista do direito, surgem as teorias funcionalistas, entendendo que o Direito de Autor deve subordinar-se à sua função social, harmonizando os interesses individuais e coletivos. Ocorre que o ordenamento jurídico brasileiro não estabelece de maneira expressa o instituto da função social do Direito Autoral. Assim, justifica-se a adoção do tema que visa contemplar o seguinte problema: poderia a função social do Direito de Autor estabelecer-se, efetivamente, como mecanismo capaz de viabilizar o acesso a obras audiovisuais? O trabalho é uma pesquisa de caráter exploratória que faz uso de revisão bibliográfica para verificar os objetivos propostos. O objetivo geral é o seguinte: pesquisar, partindo de uma contextualização histórica da indústria audiovisual, a relevância da função social do Direito de Autor como mecanismo promocional do direito fundamental de acesso à cultura, proporcionado por intermédio do acesso às obras audiovisuais, averiguando se o referido instituto é capaz de estabelecer-se, efetivamente, como mecanismo capaz de viabilizar o acesso a essas obras, em meio a um contexto de constitucionalização do direito privado. E os objetivos específicos são: Investigar a evolução da Indústria Audiovisual ao longo da história, de modo a auxiliar a compreensão das novas demandas e desafios advindos da evolução tecnológica, bem como as transformações sociais proporcionadas pela cultura audiovisual; Examinar a tratativa dada ao Direito Autoral pelo ordenamento jurídico brasileiro, diante do seu enfoque demasiadamente patrimonialista; Analisar o instituto da função social do Direito Autoral e das obras audiovisuais, bem como sua aplicabilidade, estabelecendo sua relação com a promoção do direito fundamental do acesso à cultura, por meio do acesso a obras audiovisuais. Conclui-se que a teoria da função social tem por objetivo estabelecer-se como mecanismo capaz de reduzir os obstáculos às formas de criação dinâmicas, características da contemporaneidade, facilitando a circulação dos bens culturais, concedendo às pessoas acesso às obras protegidas em situações específicas. Ademais, a função social do direito autoral, embora não mencionada expressamente na legislação brasileira, pode ser extraída por meio de uma leitura conjunta da Constituição Federal e da legislação autoral específica. Por fim, na ausência de uma apreciação adequada da obra audiovisual pela legislação autoral e pela Constituição Federal, faz-se necessário a invocação do instituto da função social do direito autoral como mecanismo capaz de harmonizar os interesses coletivos e privados que permeiam essas obras.

**Palavras-Chave:** Obra Audiovisual; Direito Autoral; Função Social;

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>5</b>
<b>1 A TRANSFORMAÇÃO HISTÓRICA DA INDÚSTRIA AUDIOVISUAL E OS RECORTES JURÍDICOS .....</b>	<b>10</b>
1.1 Análise histórica dos meios de difusão do audiovisual até os dias atuais .....	10
1.2 Audiovisual como instrumento de transformação social .....	20
1.3 Caso Betamax: proteção autoral para quem? .....	23
<b>2 DIREITO AUTORAL: PROTEÇÃO JURÍDICA NO BRASIL .....</b>	<b>28</b>
2.1 Proteção autoral constitucional.....	28
2.2 Acordos e convenções internacionais das quais o Brasil é signatário.....	31
2.3 Lei nº 9.610/1998 - LDA.....	36
<b>3 A FUNÇÃO SOCIAL DO DIREITO AUTORAL E AS OBRAS AUDIOVISUAIS ....</b>	<b>40</b>
3.1 Apreciação funcional do Direito .....	40
3.2 A função social do Direito de Autor .....	44
3.3 A função social do direito autoral e a obra audiovisual.....	53
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>59</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>65</b>

## INTRODUÇÃO

A data de sua criação no início do século XX, o audiovisual evoluiu a passos largos, de tal forma que se tornou um elemento constitutivo e indissociável da cultura contemporânea. O desenvolvimento do processo de criação de uma linguagem audiovisual e sua relação de interdependência para com as pessoas foi fomentado pela indústria cultural, a qual até os dias atuais extrai elevado proveito econômico de suas obras. Entretanto, os agentes da indústria audiovisual exercem pressão perante os governos, que acabam por deturpar o direito autoral, utilizando-o como uma ferramenta de manutenção dos seus interesses privados.

Segundo Bittar (1994), o Direito de Autor é um ramo autônomo do Direito Privado, dissociado do Direito Civil devido ao reconhecimento de que é imbuído de especificidades próprias e enfoque nitidamente privatista. Dessa forma, através do Direito Autoral o Estado garante a efetividade de leis que tem por objetivo proteger os interesses dos autores, por serem estes a parte mais frágil, economicamente, nestas relações.

Este ramo do Direito passou por drásticas transformações ao longo de sua história, especialmente com relação à perspectiva jurídico-social na qual se acomoda. Inicialmente foi concebido a partir de uma ótica privatista, com enfoque na igualdade formal, no patrimonialismo e na autonomia da vontade das partes. Em um segundo momento, entretanto, conforme a consolidação do paradigma do Estado Social, os direitos fundamentais ganharam relevância, e o Direito de Autor se estabeleceu no rol de direitos garantidos pelas constituições por meio dos princípios constitucionais. Essas manifestações fazem parte do movimento de constitucionalização do direito privado.

Destarte, ressalta-se a relevância do instituto da função social do Direito Autoral, na medida em que este engloba o interesse público da democratização do acesso aos bens culturais. Logo, o limite do escopo protetivo do Direito de Autor se encontra no limiar entre a necessidade de atender as demandas sociais por obras autorais e a proteção dos interesses dos criadores. Esta relação deve estabelecer-se de forma equilibrada, a fim de não fragilizar a proteção jurídica do Direito Autoral, que também desempenha um importante papel no engrandecimento cultural da sociedade.

Observa-se, no entanto, que a legislação infraconstitucional brasileira não aborda expressamente a função social do Direito de Autor. O principal diploma legal que regulamenta o tema no País, qual seja a Lei 9.619, de 19 de fevereiro de 1998 - LDA/98, através de uma abordagem demasiadamente patrimonialista e privatista, aborda quase que exclusivamente os interesses individuais dos autores e titulares dos direitos conexos em desfavor dos interesses sociais e coletivos.

Não há na Constituição Federal, tampouco na LDA/98, alguma menção expressa sobre a função social do direito autoral, de modo que desconsideram as diversas transformações do direito de autor ao longo da história, bem como os fenômenos sociais oriundos da contemporaneidade. Dessa maneira, a legislação autoral erra por falta de profundidade, dado que não se atenta ao Direito Autoral como aspecto primordial para a consecução coletiva do acesso à cultura.

A discussão em torno dos Direitos de Autor contrapondo-se a outros direitos fundamentais deve ser abordada a partir de uma compreensão constitucional sistêmica, uma vez que a CF/88 é o alicerce normativo que orienta e subordina a legislação infraconstitucional, estabelecendo as interações entre as normas jurídicas no que tange à interferência e ao alcance das demais normas. Apenas dessa forma é possível extrair do ordenamento jurídico brasileiro o instituto da função social do direito autoral.

Assim, podemos relacionar os direitos dos autores, o acesso à cultura e outros direitos fundamentais, e a função social do Direito Autoral com as obras audiovisuais, que possuem a capacidade de exercer um papel poderosíssimo de transformação social. A título de exemplo, pode-se citar o projeto “Diz aí Fronteiras” idealizado pelo Canal Futura em parceria com as organizações não-governamentais TV OVO, Camp e Câmera Clara. O referido projeto criou oficinas de produção audiovisual e cidadania nas regiões de fronteira entre Brasil, Uruguai e Argentina para aproximadamente 200 jovens em 2014.

Ante o exposto, emprega-se o título do trabalho: A Função Social do Direito Autoral como Mecanismo de Acesso a Obras Audiovisuais.

Com esse fim, partiu-se do seguinte problema: Poderia a função social dos Direitos Autorais estabelecer-se, efetivamente, como mecanismo capaz de viabilizar o acesso a obras audiovisuais?

O trabalho tem como objetivo geral pesquisar, partindo de uma



contextualização histórica da indústria audiovisual, a relevância da função social do Direito de Autor como mecanismo promocional do direito fundamental de acesso à cultura, proporcionado por intermédio do acesso às obras audiovisuais, averiguando se o referido instituto é capaz de estabelecer-se, efetivamente, como mecanismo capaz de viabilizar o acesso a essas obras, em meio a um contexto de constitucionalização do direito privado.

A hipótese a ser verificada é: Tendo em vista o enfoque demasiadamente patrimonialista, conferido ao Direito Autoral pela legislação infraconstitucional brasileira, em especial a Lei 9.610 de 19 de Fevereiro de 1998 - LDA/98, a função social do Direito de Autor deverá, considerando as novas interpretações do direito privado estabelecidas a partir do advento do Estado Social e das teorias sociológicas funcionalistas, desempenhar um papel promocional do direito fundamental do acesso à cultura, concretizado por meio do acesso a obras audiovisuais.

Os objetivos específicos são: Investigar a evolução da Indústria Audiovisual ao longo da história, de modo a auxiliar a compreensão das novas demandas e desafios advindos da evolução tecnológica, bem como as transformações sociais proporcionadas pela cultura audiovisual; Examinar a tratativa dada ao Direito Autoral pelo ordenamento jurídico brasileiro, diante do seu enfoque demasiadamente patrimonialista; Analisar o instituto da função social do Direito Autoral e das obras audiovisuais, bem como sua aplicabilidade, estabelecendo sua relação com a promoção do direito fundamental do acesso à cultura, por meio do acesso à obras audiovisuais.

O presente trabalho consiste em uma pesquisa de caráter exploratório, com o intuito de promover maior proximidade com o problema adotado, a fim de torná-lo evidente, consubstanciando-o para que contribua na construção da hipótese.

Em princípio, pesquisas exploratórias têm por objetivo primário o aperfeiçoamento de ideias, podendo servir também à descoberta de intuições. Portanto, sua elaboração ocorre de maneira transigente ao ponto que tolera a utilização de revisões bibliográficas aliadas à exposição de exemplos que estimulem a compreensão dos variados aspectos que o trabalho engloba (GIL, 2002).

Para tanto, adotou-se no presente trabalho a técnica de pesquisa bibliográfica. Um dos principais benefícios da técnica citada, consiste no fato de possibilitar que o investigador cubra uma variedade consideravelmente maior de fenômenos do que

poderia pesquisar de maneira direta (GIL, 2002).

Particularmente neste trabalho, essa vantagem tem maior relevância dada a variedade e dispersão dos dados e temáticas abordadas, devido ao caráter transdisciplinar da abordagem, tais como: A História do Audiovisual; Função social do Direito Autoral; Indústria cultural e novas tecnologias.

O método de abordagem adotado para o prosseguimento da pesquisa será o indutivo, partindo da premissa de que as obras audiovisuais desempenham um papel relevante de transformação social, harmonizando os interesses da coletividade e dos autores e criadores de conteúdo audiovisual, por meio da função social do Direito Autoral.

Por fim, o método de procedimento será o Funcionalista, segundo o qual o direito só atinge seu propósito quando consegue inibir os atos não desejados socialmente, mediante mecanismos de sanção negativa, e fomenta os atos socialmente desejados, através da sanção positiva (BOBBIO, 2007).

Carboni (2008), citando Ribeiro (1988), enfatiza que a sanção positiva concretizada pelo Estado orienta a atividade social por intermédio de procedimentos de incentivo e sanção premial. Em virtude disso, surge a necessidade de moldar a teoria geral do direito às transformações da sociedade e o advento do Estado social, e por conseguinte a própria noção de direito, que evolui de instrumento de controle social para instrumento de direção social.

A análise referente a apreciação funcional do Direito, será feita a partir do estudo das obras: “Da estrutura à função: Novos estudos de teoria do Direito” de Norberto Bobbio; “Função Social do Direito de Autor” de Guilherme Carboni; além das lições de José de Oliveira Ascensão.

Objetivando seguir as delimitações propostas, a exposição terá início no capítulo um (A Transformação Histórica da Indústria Audiovisual e os Recortes Jurídicos), com uma análise do processo histórico de desenvolvimento do audiovisual e da indústria cultural. Ainda na primeira parte será abordado o relevante papel do audiovisual como instrumento de transformação social, por meio da exposição do projeto social “Diz aí Fronteiras”. Na sequência do capítulo será apresentado um dos principais litígios envolvendo audiovisual, o “Caso Betamax”, a fim de evidenciar a pressão exercida pela indústria cultural e a deturpação da finalidade do Direito Autoral.

O capítulo dois (Proteção Jurídica no Brasil), tem início com o exame da

tratativa do Direito Autoral pela Constituição Federal. Posteriormente, serão apreciadas as convenções e acordos internacionais sobre direito de autor e propriedade intelectual dos quais o Brasil é signatário. Por fim, será feito o estudo da legislação específica que aborda o tema no país, com ênfase na Lei 9.610/1998, principal diploma normativo sobre o tópico.

Para terminar a exposição, o Capítulo três (A Função Social do Direito Autoral e as Obras Audiovisuais), aborda a apreciação funcional do direito por meio da apresentação das teorias sociológicas funcionalistas. Em seguida, tentar-se-á extrair do ordenamento jurídico brasileiro por meio de uma análise sistêmica, o instituto da função social do direito autoral. Para fechar a parte final do trabalho, será feita uma análise da natureza jurídica do audiovisual, estabelecendo sua conexão com a função social do direito de autor.

Ao fim, serão apresentadas as considerações finais, que abarcarão as principais conclusões alcançadas durante a execução do presente trabalho.

## **1 A TRANSFORMAÇÃO HISTÓRICA DA INDÚSTRIA AUDIOVISUAL E OS RECORTES JURÍDICOS**

No presente capítulo, será feita uma análise histórica do desenvolvimento dos meios de difusão do audiovisual, de sua origem até os dias atuais. Com isso, objetiva-se promover substrato para a compreensão das novas dinâmicas e dos desafios impostos pela evolução tecnológica.

Na sequência, se dará a apreciação do audiovisual como elemento indissociável da cultura contemporânea, ressaltando sua importância como mecanismo capaz de impulsionar profundas transformações sociais. Para tanto, será feita a exposição do projeto social “Diz aí Fronteiras”, de modo a entender seus impactos e resultados.

Por fim, será abordado o “Caso Betamax”, um dos principais litígios envolvendo o audiovisual, com o intuito de examinar a influência da indústria cultural sobre o Direito Autoral.

### **1.1 Análise histórica dos meios de difusão do audiovisual até os dias atuais**

Segundo Coutinho (2006), a definição de Audiovisual, como o próprio nome sugere, é composta pela soma dos elementos visuais e sonoros. Por conseguinte, se trata de uma forma de expressão cultural perceptível a dois sentidos do corpo humano, a visão e a audição. Portanto, apesar do cinema produzido entre o seu surgimento em 1895 e o início do século XX não se enquadrar na definição proposta, por ser uma arte muda, a história do seu desenvolvimento é imprescindível para o entendimento da difusão audiovisual.

Na fase muda do cinema, predominaram filmes de curta duração (aproximadamente dois minutos), normalmente, compostos de apenas um plano. O plano no cinema, em termos gerais, é a imagem captada entre um corte e outro. As primeiras obras do cinema, produzidas por Auguste e Louis Lumière, consistiam em pequenos registros do cotidiano, sem maiores preocupações com enredo ou narrativa,

uma vez que as imagens por si só, já despertavam o interesse e o fascínio das pessoas (MORETTIN, EDUARDO, 2009).

As primeiras exibições eram apresentadas em parques de diversão, teatros e feiras populares. As rudimentares produções da época eram compostas quase que exclusivamente por atualidades e pequenas esquetes com apelo às tradições circenses. Entretanto, a partir do início do século XX, os filmes de ficção passaram a figurar entre as produções mais exibidas, despertando o interesse dos espectadores. Nesse contexto surgiram os *nickelodeons* - locais amplos destinados, exclusivamente, à exibição de filmes-, que impulsionaram o cinema a escalas industriais (Ibidem).

Fonseca (2016) aponta que o cinema se transforma a partir do momento em que se torna possível a sincronização da imagem ao som dentro do próprio filme. A obra cinematográfica que marcou o início dessa transição foi “O cantor de jazz” (*The jazz singer*), obra exibida em 1929. Cruz (2014) explica que a exibição se tornou possível graças à adoção em massa do “*vitaphone*”, por parte dos cinco maiores estúdios de cinema norte-americanos. O *vitaphone* era a tecnologia desenvolvida pela empresa de telefonia norte-americana Western Electric, entre os anos de 1910 e 1920, capaz de gravar e reproduzir sons sincronizados à imagem.

Desse modo, é plausível afirmar que o cinema e o Audiovisual, apesar das inúmeras convergências são, por definição, diferentes, uma vez que o cinema nasce como uma arte visual muda. Neste sentido, Armes (1999, p. 61), dispara

Nessa tentativa de dotar o audiovisual de existência própria, associada, mas não dependente do cinema em seu estágio inicial, é perceptível como aquele se aproveitou do melhor que a indústria da imagem, do som e do entretenimento produziam na época. Mas esse encontro foi heterogêneo, não havia uma espécie de olheiro que prospectava as companhias em busca das soluções para os empecilhos do audiovisual.

Com os avanços tecnológicos e organizacionais da indústria cinematográfica, a difusão em massa da sétima arte era iminente, de modo que emerge como a arte visual mais consumida do mundo. Foi por algumas décadas a única expressão audiovisual possível, com novos estabelecimentos sendo inaugurados todos os dias ao redor do globo, em especial nas grandes cidades norte-americanas. Entretanto, no que tange a dissociação do cinema ao audiovisual, para além das origens do próprio cinema, faz-se necessário o estudo da história da televisão, ainda que breve (CASTRO; JUNIOR; NUNES, 2018).

Por sua vez a televisão nasce como linguagem audiovisual oriunda da

expressão cinematográfica, imbuída da cultura capitalista. Desenvolve-se a partir da década de 1920, pautada pela inovação tecnológica, de modo que revolucionou o Audiovisual, transformando periodicamente sua forma de produção, difusão e recepção (ANGELUCI, 2012).

Não se pode datar com precisão a invenção da televisão, uma vez que o seu surgimento não é subordinado a um evento único e determinado, ao invés disso, se deve a uma multiplicidade de eventos que se relacionam. Em outras palavras, a televisão surge como resultado de uma série de invenções e descobertas em diversas áreas do conhecimento, dentre elas a Física, as Telecomunicações, a Fotografia e o Cinema. (WILLIANS, 2016).

Abreu e Silva (2011), atribuem ao químico sueco Jöns Jacob Berzelius grande importância no processo de invenção da televisão, uma vez que foi ele quem observou pela primeira vez a propriedade da fotossensibilidade do selênio, que, ao ser exposto a estímulos luminosos, produz reações que liberam quantidades consideráveis de energia. Tal descoberta teria sido comprovada pelo engenheiro elétrico irlandês Willougeby Smith May em 1873. Uma década mais tarde, o inventor alemão Paul Nipkow patenteou o projeto de um transmissor de imagens a distância, "o disco de Nipkow"— feito que lhe credenciou como um dos inventores mais importantes para o surgimento da televisão, uma vez que sua criação se tornou um componente essencial para o funcionamento das primeiras televisões (FONSECA, 2016).

O disco de Nipkow consistia em um mecanismo formado por uma chapa metálica circular que continha uma série de furos dispostos em espiral, cada furo era distanciado do seguinte pela medida da largura da imagem a ser projetada. Para tanto, um feixe luminoso é emitido através dos furos, iluminando cada fragmento da imagem. A intensidade da luz dependia das propriedades físicas que compunham o objeto a ser projetado, ao passo que se converte em sinal elétrico através de uma célula fotossensível. Na parte receptora do dispositivo, havia um disco com as mesmas proporções do primeiro e girando na mesma velocidade, à frente de uma lâmpada. Ao final de uma rotação completa dos discos, a imagem teria sido escaneada por completo, e se os discos tivessem uma velocidade de rotação suficientemente rápida, os estímulos luminosos em série não seriam percebidos como projeções fragmentadas e individuais, e sim como uma imagem única. Apesar de rudimentar, a invenção de Nipkow era inviável economicamente à sua época (PETERS, 2000).

No entanto, o trabalho de Nipkow inspirou inúmeros cientistas de sua geração, entre eles está o Professor russo Constantin Perskyi, que proferiu uma palestra sobre “as formas de se reproduzir a distância as radiações luminosas que representam a imagem de um objeto”, no Primeiro Congresso Internacional sobre Eletricidade, sediado em Paris no ano de 1900. O título de sua conferência foi: “*Télévision au Moyen de L’Électricité*” (Televisão pela Eletricidade). Portanto, a exposição de Perskyi é considerada por historiadores como a primeira ocasião em que o uso da palavra “Televisão” foi registrado— que por sua vez, é a junção do prefixo grego “tele” com o termo em latim “*visio*”, cuja união significa “ver à distância” (YUSTE, 2007).

Mais de duas décadas depois, em 26 de Janeiro 1926, o engenheiro escocês John Logie Baird fez a demonstração em seu laboratório de uma transmissão ao vivo de imagens em movimento. Esse evento é creditado como a primeira demonstração pública da verdadeira televisão. As imagens transmitidas pela televisão de Baird ainda não eram, contudo, suficientemente nítidas (INGLIS; COUPLES, 2020).

Apesar disso, em meados de 1929 Baird seria contratado pela recém criada British Broadcasting Corporation (BBC), com a missão de conduzir a companhia à vanguarda das transmissões televisionadas, fato que ocorreria no ano seguinte, com a transmissão do primeiro programa de televisão com imagens de 240 linhas, parâmetro técnico mínimo que garantiria uma transmissão com nitidez satisfatória (SYVERTSEN, 1992). O sucesso foi imediato, e as transmissões de televisão difundiram-se rapidamente para boa parte do continente europeu e Estados Unidos.

A partir disso, os Estados Unidos lideraram a corrida tecnológica, além de proporem modelos de negócios revolucionários que se mantêm competitivos até os dias atuais. Andrade (2018) menciona o gigantesco passo dado pela RCA (*Radio Corporation of America*), que em 1938 declarou seus planos de exibir um modelo pioneiro de televisão eletrônica na Feira Mundial de Nova York, prevista para o ano seguinte.

Para além do aparelho, a RCA anunciava também a criação da primeira emissora de televisão eletrônica do planeta, que já nasceria com uma vasta grade de programação. A tecnologia alcançada pela RCA permitiu que, pela primeira vez, aparelhos e receptores pudessem ser adquiridos por um preço acessível, além de contar com uma nitidez de imagem inédita para a época. Desse modo, em 30 de maio

de 1939 a RCA estreou sua programação, que seria transmitida diariamente para a cidade de Nova York (ANDRADE, 2018).

Todavia, 1939 foi um ano marcado pelo início da II Guerra Mundial, fato que, para Willians (2016), teria desacelerado ou até mesmo interrompido o processo de adoção da radiodifusão televisiva em massa, uma vez que as transmissões foram totalmente interrompidas na Europa, com exceção da Alemanha. Willians estima que, em tempos normais, a adoção em massa da televisão ocorreria no início dos anos 1940. Entretanto, com o fim da guerra, os investimentos em transmissão e recepção voltariam aos patamares máximos, e a partir de 1950 o crescimento da difusão televisiva se daria de forma exponencial, tendo como prioridade a adoção massiva do uso doméstico da televisão.

Nesse contexto, as empresas transmissoras e criadoras de conteúdo televisivo adotaram para a audiência doméstica uma espécie de persona, representada pela família de classe média tradicional, composta pela figura do pai como elemento central, acompanhado de uma esposa e filhos. Esse modelo ditou a produção dos programas de televisão por décadas, como observa-se em diversas obras, a exemplo de “A Grande Família”, de Oduvaldo Vianna Filho, exibida no Brasil entre 1972 e 1975, e reexibida de 2001 a 2014. A adoção de uma persona nas produções possibilitou que o maior público consumidor das publicidades embutidas na programação, a classe média, se identificasse com os conflitos vivenciados pelos personagens e de alguma forma se sentisse representado na tela (SERELLE, 2016).

A televisão, portanto, revolucionou a maneira como se consumia audiovisual até então, e influenciou significativas transformações sociais. Furtado (2003) explica que no final dos anos 1950, a televisão já figurava como um dos principais meios de informação, acessível a milhares de cidadãos ao redor do mundo, inclusive dos países em desenvolvimento. A televisão como elemento comum no cotidiano das pessoas exerceu um papel fundamental na mudança de paradigma da circulação de informação. Verificou-se a partir daí um mundo em que as noções de distância foram profundamente modificadas, e a informação passou a circular de maneira praticamente instantânea.

É inegável o papel central que a televisão ocupou como a difusora do audiovisual, e o conseqüente impacto para a sociedade do século XX. Apesar disso, a TV nos anos 1950 transmitia apenas programas gravados ao vivo, e essa limitação



técnica reduzia drasticamente as possibilidades criativas, além de alavancar os custos das produções. Com a intenção de resolver esses problemas, surge a tecnologia do *videotape recorder* (VTR), que transformaria para sempre a linguagem audiovisual.

A tecnologia do videotape recorder consistia em um dispositivo capaz de ler o sinal eletrônico que produziria o sinal da televisão, e gravá-lo em uma fita magnética com qualidade similar ao transmitido pela TV.

Em princípio, o projeto do videotape teria sido oferecido à RCA, por um de seus engenheiros. Em 1951, a empresa já era considerada a maior fabricante de equipamentos para rádio, bem como sistemas de gravação de áudio em fitas magnéticas. Entretanto, os diretores executivos da RCA decidiram não investir no projeto, com a justificativa de que o registro de imagens feito em películas atendia às demandas mercadológicas de maneira satisfatória (BALAN, 2012).

Meses depois, a mesma proposta foi dirigida aos executivos da Ampex (fabricante Norte Americana de equipamentos eletrônicos), que prontamente identificaram o potencial da tecnologia. Então, em 1956, a Ampex anunciou o videotape recorder para transmissões ao vivo, capazes de converter os sinais de vídeo em sinais FM antes da gravação (SHIRAISHI, 1985). O VTR da Ampex foi um sucesso imediato, alçando a companhia aos patamares mais altos do mercado de transmissões televisionadas.

A adoção do videotape pelas emissoras de televisão alterou drasticamente a lógica de como pensar a produção audiovisual. Agora como o conteúdo era gravado, seria possível analisar as cenas produzidas, bem como editá-las, de modo que os programas de televisão fossem elaborados de maneiras mais complexas, ágeis e baratas. Foi anunciado um universo inteiro de possibilidades criativas e, gradativamente, as produções passaram a ser gravadas, com exceção do telejornalismo, transmissões esportivas, e programas de auditório, que continuaram sendo transmitidos ao vivo (BALAN, 2012).

O VTR também possibilitou que as produções saíssem dos domínios dos estúdios. Dessa forma, equipes inteiras poderiam produzir e captar imagens em praticamente qualquer ambiente, levando o cotidiano das grandes cidades direto para a tela do espectador, de modo que o conteúdo transmitido gerasse ainda mais identificação por parte das pessoas (ABREU; SILVA, 2011).

Esse senso de identificação gerado pela exposição à linguagem audiovisual é

um dos elementos que compõem o que Barros (2004, p. 51) chama de “cultura audiovisual”. Sobre isso ele expõe

Interessante mencionar, a esta altura, o confronto entre a tradição do discurso verbal e as características da linguagem audiovisual. É verdade que nunca se utilizaram tanto as falas e os textos escritos como instrumentos de comunicação e de persuasão. Basta lembrar a importância dada pela publicidade à escolha da frase ideal para vender seus produtos ou, então, o cuidado dos jornalistas em adequar o formato literário da informação à capacidade de absorção do público visado. Mas também, como estamos vendo, não há como desconhecer o predomínio das imagens e dos códigos visuais nas relações mais diversificadas do indivíduo com a sociedade contemporânea. Entre os hábitos mais enraizados está, por exemplo, o de ligar o televisor quando se chega em casa, como se fosse um companheiro sempre disposto a dialogar e a espantar o risco de solidão. Sob esse aspecto da busca egoísta de “companhia”, confirmando inclusive a diversidade de ofertas nas áreas do lazer e da cultura, a multiplicação das imagens hodiernas só encontra concorrente no hábito de ouvir música, com o som o mais alto possível, em todos os tipos de “intervalos”: no carro, nos bares, na espera de qualquer evento.

A cultura audiovisual, enraizada no âmago da sociedade, passaria ainda por um processo de mutação, a partir do momento em que se desse início à democratização dos procedimentos de criação audiovisual. Até então, o contato do grande público com o audiovisual era unicamente passivo, através do consumo das produções dos grandes estúdios de cinema e emissoras de televisão.

Sobre isso, Renó (2007) aponta para a popularização do vídeo, que ascende gradativamente conforme as ferramentas de produção passam a ser acessíveis a pessoas comuns. Anteriormente, a produção de registros audiovisuais era monopolizada pelos grandes estúdios e pela elite da sociedade. Contudo, com a velocidade exacerbada dos avanços tecnológicos, houve uma redução significativa do custo de câmeras de vídeo e videocassetes, devido à obsolescência desses equipamentos, viabilizando o início de um processo de democratização do vídeo.

Em consequência, se torna cada vez mais comum a criação audiovisual, ainda que de maneira rudimentar, por parte do grande público. Entretanto, a limitação tecnológica ainda era um fator que afastava as pessoas das produções audiovisuais, devido a uma série de entraves técnicos e à baixa qualidade que os dispositivos acessíveis proporcionam. Esse cenário, no entanto, se transformaria com o surgimento das tecnologias digitais, aumentando consideravelmente a qualidade e a quantidade das ferramentas acessíveis (Ibidem).

Outro fator determinante para a democratização da produção audiovisual foi a mudança de paradigma da edição tradicional de vídeos para a edição não-linear, bem

como a facilitação do acesso a essas ferramentas de edição, graças ao surgimento e popularização dos computadores pessoais no início desse século. Concomitantemente, surgiria a internet e sua consolidação na Rede Mundial de Computadores (WWW), mudando radicalmente a forma como a informação é compartilhada e difundida. Com o advento e a popularização da internet, cada usuário teria a possibilidade de disponibilizar aos outros qualquer tipo de conteúdo e mídia, devido ao seu caráter democrático. Desse modo, a indústria cultural se beneficiaria imensamente, afinal, inúmeros produtores de conteúdo audiovisual, escritores, músicos e artistas em geral teriam um espaço livre, e muitas vezes gratuito, para publicar suas obras (FILHO, 2004).

Para PÉRGOLA (2004), a evolução da Internet ocorre através da interação com os usuários, de modo que novas tecnologias e aplicações sejam criadas todos os dias para satisfazer seus desejos e necessidades. Essa interatividade faz com que a Internet seja um ambiente extremamente propício e barato para a distribuição de conteúdo audiovisual. Logo, passo a passo, amadores e produtores independentes são incentivados a criar conteúdo audiovisual, devido aos baixos custos e a diversidade de ferramentas de produção que o ambiente digital proporciona.

A união desses fatores, somado à massificação do uso das redes sociais, dinamizou a lógica de emissão e recepção da informação. Agora, qualquer pessoa que queira pode se expressar compartilhando áudios, textos e vídeos de maneira instantânea para milhares de pessoas ao mesmo tempo, subvertendo a lógica tradicional dos monopólios midiáticos em prol de um cenário de abundância de autores.

Um dos precursores desse cenário, e talvez o mais importante, é a plataforma Youtube, que surgiu em 2005 como uma ferramenta de broadcasting que transmitia, exclusivamente, conteúdos criados pelos próprios usuários. Segundo BORGES (2007), seus criadores, Chad Hurley e Steve Chen, não foram ambiciosos quando idealizaram o site. Na verdade, eles apenas queriam criar uma maneira mais rápida e barata para compartilhar vídeos com seus amigos através da Internet.

Em um tempo em que a conexão de internet ainda não era veloz e estável tal como é hoje, o Youtube era a única solução que permitia a transmissão de vídeos com qualidade, de modo que não era preciso passar horas aguardando pelo download. Dessa maneira, o Youtube estava para o vídeo assim como o Blog estava para o texto.

Em consequência, uma multiplicidade de acervos particulares de todo o mundo passaram a ser encontrados na plataforma para serem acessados livremente por milhares de pessoas. Pela primeira vez na história, os consumidores de conteúdo audiovisual teriam tanta liberdade e variedade para escolher o que assistir e quando assistir, se libertando das amarras das grades de programação das tradicionais emissoras de televisão (BORGES, 2007).

Em 2006, o Youtube já era extremamente popular, e representava quase metade do mercado mundial de transmissão de vídeos online, despertando o interesse do Google, empresa de serviços online e software Norte Americana, que comprou a plataforma pelo montante de 1,65 bilhões de dólares. Assim sendo, mesmo que o Youtube fomente o discurso da democratização da informação e da valorização dos produtores de conteúdo audiovisual, os acessos e publicações dos usuários são verdadeiros produtos dotados de valor mercadológico, fomentando o marketing publicitário na rede (MEILI, 2011).

Ademais, para além de um modelo de negócios, Montanõ (2017, p. 8) caracteriza a plataforma Youtube e o ambiente que ele criou

Esses ambientes não são, então, simplesmente espaços neutros que contêm vídeos. Neles, os vídeos obedecem a certa organização e a uma espacialização, uma montagem que os enuncia de outro modo e sugere (e disponibiliza para o usuário) usos diversos. Na interface, os elementos que rodeiam o vídeo incluem o usuário e, também, uma multiplicidade de direções nas quais esse usuário pode se encaminhar audiovisualmente (assistir um dos vídeos relacionados, por exemplo) ou encaminhar o vídeo (compartilhá-lo com outro usuário, por exemplo). Trata-se de um modo de interfacear usuário e vídeo na plataforma e na web em geral que é inédito em referência aos modos como outras mídias audiovisuais estabeleciam relações entre os espectadores e entre estes e as imagens audiovisuais.

O caráter interativo do Youtube somado aos poderosos algoritmos que analisam cada micro interação do usuário com a plataforma transformam o ato de navegar no portal em uma experiência imersiva e personalizada. No Youtube, quando o usuário se inscreve em um canal, assiste e comenta um conteúdo, ou mesmo quando faz uma busca, ele se converte em uma engrenagem fundamental para a criação daquele ambiente que é criado por ele e para ele. Esses elementos formam a base da retórica da “Web 2.0”.

Nessa direção, O’Reilly (2007) caracteriza a Web 2.0 como a segunda geração de serviços online que tem por característica um aproveitamento superior da rede em relação a geração anterior (Web 1.0), no sentido de operar a Web como uma

plataforma que integra o maior número possível de funcionalidades, de modo a dispensar a aquisição e instalação de softwares de terceiros nos terminais computadores.

Para além disso, a Web 2.0 tem como um dos seus princípios fundamentais, a “arquitetura de participação”, que pode ser descrita como a propriedade da engenharia do sistema de absorver e utilizar as trocas e interações do usuário. Uma plataforma que exemplifica essa ideia é o BitTorrent, aplicação voltada para a troca e compartilhamento de arquivos, onde o usuário é ao mesmo tempo cliente (fazendo seus downloads) e colaborador (ofertando arquivos e banda para o ecossistema). Dessa maneira, o BitTorrent acaba por evidenciar outro princípio da Web 2.0: o serviço fica automaticamente melhor conforme mais pessoas o utilizam (O'REILLY, 2007).

O surgimento e a evolução da Web 2.0 propiciou um ambiente fértil para a criação e difusão de conteúdo audiovisual, além de estimular o surgimento de diversos formatos e modelos de negócio nessa área. Nesse sentido, há um imenso potencial a ser explorado na Web 2.0 por empresas que tenham interesse em criar aplicações que utilizam da arquitetura de participação para aprender com os usuários, tirando vantagem disso, a fim de aprimorar e criar produtos inovadores que atendam às necessidades e gostos dos espectadores.

Um dos modelos de negócios que melhor tirou proveito do paradigma da Web 2.0 e da arquitetura de participação foi o serviço conhecido como vídeo sob demanda por assinatura (SVOD - *subscription video on demand*), encabeçado pela empresa bilionária Norte-americana Netflix.

O SVOD é um modelo de negócio baseado na distribuição de conteúdo audiovisual por meio da tecnologia do streaming de vídeo, de modo a aproximar as bilionárias empresas de tecnologia e startups do ramo, à televisão. Esse intercâmbio promoveu mudanças significativas na indústria audiovisual e nas práticas de visualização e consumo de vídeo, que se transformam ao redor das plataformas de streaming como a Netflix e Amazon Prime Video. As plataformas de SVOD fornecem conteúdos inovadores, que tem como público alvo pessoas que valorizam o acesso remoto e que procuram se relacionar com o conteúdo de modo a obter uma experiência personalizada (MASSAROLO, 2016).

Além disso, nas plataformas de vídeo sob demanda pode ser observado o fenômeno da visualização conectada, que se trata do movimento no qual os

consumidores de conteúdo audiovisual se deslocam através de múltiplas telas e diferente narrativas, em busca de novas informações, estímulos, relações e formas diferentes de se expressar na rede. Nos domínios das SVOD, a visualização conectada engaja o usuário em uma nova forma de experimentar o audiovisual, diferente do que as tradicionais emissoras de televisão proporcionam com suas grades de programação rígidas (MASSAROLO, 2016b).

Para tanto, a interface da maioria dos serviços de vídeo sob demanda é exibida através de uma lógica de catálogo. Tais catálogos, no entanto, não são disponibilizados da mesma forma para todos os usuários. Um dos fatores que pode diferenciar os catálogos de exibição de um mesmo serviço para diferentes usuários é a localização geográfica do cliente, uma vez que o conteúdo exibido deve ser licenciado individualmente em cada país. Outro fator diz respeito à própria engenharia das plataformas, que a todo momento monitora o comportamento do usuário na rede, a fim de coletar e interpretar os dados que apontam para os padrões de consumo de cada cliente, de modo que o sistema de recomendações apresenta as obras disponíveis de maneira individualizada na tela (RIOS, 2021).

Diante de todo o exposto, evidencia-se a complexidade dos desafios que despontam perante a evolução tecnológica, bem como a importância que exerce a indústria audiovisual nesse processo. As novas formas de uso e a interatividade do audiovisual fazem latente um olhar sociológico para essa mídia, contrário à abordagem mercadológica proposta pela indústria cultural.

## **1.2 Audiovisual como instrumento de transformação social**

Conforme demonstrado na sessão anterior do trabalho, a democratização do acesso ao audiovisual, possibilitado pelos avanços tecnológicos, e conseqüentemente, a redução dos preços das ferramentas de visualização e produção, propiciou um contexto de superexposição ao vídeo. Nos dias atuais, boa parte dos cidadãos do mundo possuem um celular equipado com uma câmera de alta resolução e acesso à internet, a um clique de compartilhar suas imagens com o mundo. Diante disso, observa-se a relevância do conteúdo audiovisual em uma sociedade cada vez mais visual e imagética.

O audiovisual se enraizou no âmago da sociedade de forma definitiva, de modo que se tornou inimaginável uma sociedade dissociada da cultura da imagem.

Entretanto, a relevância do vídeo não se resume a uma simples ferramenta de entretenimento dotada de dinamismo. Se bem empregada, a expressão audiovisual tem potencial para produzir sentido e reforçar identidades, além de servir como mecanismo de construção e difusão de discursos contra-hegemônicos, de modo a fomentar profundas transformações sociais.

Um número crescente de ativistas e estudiosos apontam a alfabetização midiática como imprescindível para o desenvolvimento da cultura e das futuras gerações (LESSIG, 2004). Nessa direção, despontaram no Brasil e em dezenas de outros países uma série de projetos educativos que utilizam o audiovisual como ferramenta de inclusão social, e oferecem o primeiro contato de crianças e jovens com a mídia-educação. A maioria dessas iniciativas são implementadas em escolas públicas por meio dos movimentos sociais e de organizações não-governamentais (ONGs).

Dentre elas, cabe mencionar o projeto “Diz Aí Fronteiras”, idealizado pelo Canal Futura em parceria com as organizações não-governamentais TV OVO, Camp e Câmera Clara. O referido projeto criou oficinas de produção audiovisual e cidadania nas regiões de fronteira entre Brasil, Uruguai e Argentina para aproximadamente 200 jovens em 2014. O objetivo da iniciativa é analisar o impacto da formação audiovisual no desenvolvimento dos alunos e de suas comunidades (BORBA; MOMBELLI, 2014).

O resultado do projeto foi notável. Participar de debates sobre como a mídia hegemônica se estrutura e como é produzido uma obra audiovisual lhes proporcionou substrato para expressarem como gostariam de ser representados em uma produção audiovisual, reforçando suas identidades culturais, que é frequentemente representada de forma estereotipada pela mídia tradicional. Além, disso, o impacto do contato com a linguagem audiovisual nos alunos do “Diz Aí Fronteiras” fomentou uma série de transformações sociais, ao passo que os jovens tiveram a oportunidade de conhecer aspectos culturais das comunidades que vivem do outro lado da fronteira, bem como refletir sobre aspectos de suas identidades, transpassando as barreiras do preconceito e da ignorância ao ponto de produzirem novos entendimentos sobre quem eles são e sobre seu lugar no mundo (Ibidem).

Ainda sobre projetos da mesma natureza, Mombelli e Rosa (2012, p. 15) concluem:

Outro aspecto a ser salientado, é que na medida em que se trabalha a comunicação e a educação, também são trabalhadas as diferenças da

sociedade, que se compõe como plural e diversa. A TV OVO, ao se constituir num ambiente que abriga jovens oriundos de diferentes realidades e formações, acaba por abordar essas questões e abranger o multiculturalismo, de forma a educar para o convívio com as diferenças e para o respeito com as mesmas. Movimentos dessa natureza forjam a participação e mobilização social, o envolvimento comunitário e ampliam a possibilidade de exercício da cidadania. Ao se inserir nesse processo educacional, o jovem torna-se sujeito e protagonista da própria vida e do mundo onde está inserido. Isto agrega novos elementos ao seu conhecimento, enriquece sua cultura e lhe permite ver a realidade de uma forma diferente, transformando a sua relação com ela e com a sociedade.

Diante disso, evidencia-se a importância da educação midiática e audiovisual, uma vez que ela proporciona aos jovens, ferramentas capazes de afirmar suas identidades e interpretar suas relações. Entretanto, Pires (2008) aponta as diferenças entre aprender sobre mídia e ensinar através da mídia. No sentido de que o fundamental não é a tecnologia ou a mídia aplicada no ensino, e sim a interação dos jovens com a linguagem audiovisual ou outra linguagem midiática, a fim de fomentar a expressão criativa de ideias e sentimentos por meio da arte, usando sim a tecnologia, porém, sem o reducionismo de um treinamento técnico como fim em si mesmo.

Dessa maneira, a linguagem audiovisual poderia ser encarada como um sistema processual, que tem capacidade de construir representações e fomentar interações, ao passo que os alunos se percebem como produtores e espectadores simultaneamente, de suas próprias mensagens, além de se sentir representado como sujeito histórico social e cultural (PIRES, 2008)

O sistema educacional assentou seus princípios, fundamentalmente baseados no relacionamento face a face e na comunicação escrita. Acontece que, com o advento de novas tecnologias e mídias, como vídeo, as possibilidades de integrá-las a diferentes objetivos e processos sociais, seriam diversas, de modo a ecoar também sobre a Educação. Contudo, a linguagem audiovisual difere das culturas letradas, ao passo que suas narrativas permitem a articulação de diversos elementos culturais e temporalidades. Em contrapartida, diante do desafio de reconhecer as novas formas de se comunicar tais quais, a oralidade cultural e a cultura audiovisual, o sistema educacional tradicional exerce resistência a essas novas formas de ver e pensar o mundo (Ibidem).

Ainda sobre o papel da cultura audiovisual na sociedade, Guindani (2017, p. 99) elucida



Assim, o audiovisual deixa a posição de meio ou canal de passagem e passa a ser considerado protagonista de novos fluxos de sentido. Ou seja, os sistemas socioculturais de significação, oriundos das instituições mediadoras tradicionais, passam a absorver as características das lógicas tecnológicas, neste caso as lógicas oferecidas pelas diversas possibilidades da linguagem audiovisual. Não se trata de observar a tecnologia enquanto manipuladora desta produção de sentido, mas enquanto processo de negociação, onde as formas de apropriação dos sujeitos também estabelecem procedimentos de alteração e de ressignificação dos sentidos do consumir e do fazer comunicacional.

Diante da disponibilidade e democratização do audiovisual, além das diversas concepções expostas a respeito dos impactos sociais e de seu papel na sociedade, seria plausível afirmar que a cultura contemporânea é indissociável da cultura audiovisual, ainda mais se considerarmos a definição de Cultura elaborada por Chauí (2006, p.8)

A cultura é a capacidade de decifrar as formas da produção social da memória e do esquecimento, das experiências, das ideias e dos valores, da produção das obras de pensamento e das obras de arte e, sobretudo, é a esperança racional de que dessas experiências e ideias, desses valores e obras surja um sentido libertário, com força para orientar novas práticas sociais e políticas das quais possam nascer outra sociedade.

Resta evidenciada a importância do audiovisual como elemento indissociável da cultura contemporânea e sua importância como mecanismo viabilizador de transformações sociais, seja pelo seu caráter produtor de sentido, orientando novas práticas sociais e políticas, ou incitando a mobilização social e o exercício da cidadania.

Na sequência do trabalho, será abordado o “Caso Betamax”, um importante litígio envolvendo a indústria cultural e o audiovisual, que foi um dos precursores das discussões que problematizam a apreciação mercadológica do Direito Autoral.

### **1.3 Caso Betamax: proteção autoral para quem?**

Discussões sobre a titularidade de criações autorais existem desde a antiguidade, entretanto, foi com a invenção da prensa de tipos móveis, atribuída a Gutenberg, por volta do século XV, que as ideias por meio da escrita se propagam pela primeira vez em uma escala industrial. É nesse contexto que os direitos autorais, e a proteção patrimonial das obras passam a ser problematizados (MARTINS, 1998). O surgimento da tipografia e da imprensa revolucionou os direitos autorais, uma vez que as obras autorais passaram a ser copiadas e difundidas amplamente. Entretanto,

os direitos relacionados às criações não foram concedidos aos autores, e sim aos editores e livreiros, possibilitando o surgimento dos primeiros monopólios da indústria cultural (BRANCO, 2009).

As pesquisas de Gutenberg na área da impressão tipográfica demandavam consideráveis investimentos financeiros, ao ponto que fosse necessário tomar um empréstimo de um rico burguês. Acontece que às vésperas da impressão da bíblia de 42 linhas, trabalho que o faria famoso, Gutenberg seria banido de sua própria oficina por seu credor, que ao tomar todo o trabalho que ali era desenvolvido, propôs uma parceria a seu assistente. A referida sociedade, viria a se tornar o maior monopólio de impressão gráfica do mundo (CONRADO, 2013). O desfecho irônico de Gutenberg representa muito bem as disparidades existentes nas relações entre os criadores e a indústria, que com certa frequência exclui a pessoa do autor ou inventor dos proveitos econômicos de sua obra, independente do momento histórico.

Uma vez estabelecidos os monopólios da indústria cultural, passam a ser concebidas as primeiras leis que regulam a propriedade intelectual, culminando em uma verdadeira batalha contra a “pirataria”. Acontece que, conceituar a “pirataria” não é uma tarefa simples, entretanto, as incongruências praticadas em seu nome são facilmente verificáveis (LESSIG, 2008).

Sobre o erro de adotar conceitos reducionistas de pirataria, Lessig (2008, p. 49) explica

Se podemos entender “pirataria” como o uso de propriedade intelectual dos outros sem permissão — ainda mais se o princípio “se tem valor, tem direito” estiver correto — então a história da indústria cultural é uma história de pirataria. Todos os setores importantes da “grande mídia” da atualidade — filmes, música, rádio e TV à cabo — nasceram de um tipo de pirataria bem definida. A história recorrente é como os piratas da geração passada se uniram ao country club dessa geração. [...] A indústria cinematográfica de Hollywood foi construída por piratas fugitivos. Os criadores e diretores migraram da Costa Leste para a Califórnia no começo do século 20 em parte para escaparem do controle que as patentes ofereciam ao inventor do cinematógrafo, Thomas Edison. Esses controles eram exercidos através de um “truste” monopolizador, a Companhia de Patentes da Indústria Cinematográfica, e eram baseadas na propriedade intelectual de Thomas Edison.

Diante do contrassenso apresentado se moldou a expansão da indústria cultural Estadunidense, que encabeçou uma série de revoluções tecnológicas e invenções no século XX (conforme apresentado na primeira seção deste capítulo), culminando na hegemonia de suas corporações do entretenimento. As proporções tomadas pela indústria cultural dos Estados Unidos, é determinante para a adoção de

uma postura mais ávida das Cortes e do Congresso do país, em relação à repressão de diversas invenções capazes de difundir obras autorais, amparada na retórica da proteção da propriedade intelectual.

A pressão exercida pela indústria cultural sobre a Justiça Norte Americana é evidenciada no litígio conhecido como “caso Betamax”. O referido caso é emblemático para a cultura audiovisual, à medida que gerou um relevante precedente judicial, que seria usado em diversos outros casos envolvendo tecnologias com potencial de difundir obras autorais com ou sem o consentimento do autor.

Lessig (2008), aponta que a discussão se inicia em 1976 quando a Disney e a Universal, dois dos maiores produtores e distribuidores de filmes, processam a empresa Japonesa Sony, por conta de sua nova tecnologia de gravação de fitas baseado no VCR (*video cassette recorder*), o Betamax. O dispositivo desenvolvido pela Sony possibilitava que seus usuários incorressem em violações de direitos autorais, à medida que ele poderia ser utilizado sem maiores dificuldades para gravar filmes e programas de Televisão protegidos pelo sistema de copyright. Portanto, para os demandantes, a Sony seria um beneficiário direto das violações de copyright de seus usuários, de modo que deveria ser parcialmente responsabilizada por elas.

A decisão de primeira instância proferida pela *United States District Court for the Central District of California* em 1979, foi favorável à Sony. O juiz do caso alegou que a tecnologia do VCR não violava direito algum, com base na norma do *fair use* (uso justo), uma vez que o tipo de cópia realizada pelos usuários do dispositivo, caracterizava-se como “cópia privada”, que não objetivava lucro e, sim, entretenimento. Entretanto, em 1981, o juiz de segunda instância julgou procedente a apelação interposta pelos demandantes na *The United States Court of Appeals for the Ninth Circuit*, responsabilizando a empresa Japonesa por violação das normas de copyright (RUIZ, 2008).

O *fair use*, utilizado em diversos momentos desse processo como fundamentação a favor do demandado, pode ser traduzido de forma literal como uso justo, entretanto, uso razoável ou uso aceitável seriam traduções mais coerentes com o sentido do termo em inglês. O *fair use* é um instituto expresso na legislação dos Estados Unidos, que flexibiliza o uso de obras protegidas por direitos autorais em determinadas situações, como uso para crítica, comentário ou educacional. Ele foi criado como uma forma de escape do monopólio dos direitos autorais, com a

justificativa de que eles têm como propósito a promoção do progresso, da ciência e da cultura (NETO, 2017).

Dessa forma, o fair use, assim como o "*time shifting*" (ato de gravar um programa para assisti-lo depois da exibição) são mencionados novamente como fundamento da decisão da Suprema Corte Estadunidense na decisão proferida em 1984, absolvendo categoricamente a Sony. O Tribunal considerou que a cópia de um programa ou filme, feita para uso doméstico sem fins lucrativos não violava as normas de proteção do copyright. Sendo assim, a Corte decidiu que o uso principal do VCR era designado aos usuários que gravariam programas para assistir fora do horário de exibição. Ao passo que nem a Sony nem nenhum outro fabricante de gravadores ou de tecnologias similares seriam responsabilizados por eventuais violações de *copyright* em razão do mal uso dos dispositivos (RUIZ, 2008).

Ruiz (2008), menciona ainda, o interessante argumento utilizado pelos advogados de defesa da Sony, que compararam a tecnologia do VCR às máquinas fotocopadoras, ao passo que seria uma insanidade responsabilizar os fabricantes da tecnologia (Canon, Xerox, Kodak) por cópias de conteúdo autoral protegido realizadas por usuários. A defesa também traça um paralelo com as empresas fabricantes de armas, que pela lógica dos demandantes, deveriam ser responsabilizadas pelos homicídios e lesões corporais causadas pelo uso irregular das armas de fogo.

Na tentativa de encontrar um ponto de equilíbrio entre a repressão das tecnologias que facilitam a difusão de conteúdo e uso aceitável de obras protegidas, Lessig (2008, p. 70) pontua

Em nossa tradição, como disse a Suprema Corte, o copyright "nunca deu ao detentor do copyright controle completo sobre todos os usos possíveis de seu trabalho". De fato, os usos específicos que a lei regulamentou foram definidos para equilibrarem o bem que vem de dar um direito exclusivo a alguém e os prejuízos que tal direito exclusivo pode causar. E esse equilíbrio tem sido historicamente feito após uma tecnologia ter amadurecido, ou ajustado em meio a um conjunto de tecnologias que facilitam a distribuição do conteúdo. Nós deveríamos estar fazendo isso atualmente. A tecnologia da Internet está mudando muito rapidamente. O modo como as pessoas se conectam à Internet está mudando muito rapidamente (de com para sem cabos). Sem sombra de dúvidas a rede não deveria tornar-se uma ferramenta para "roubar" conteúdo de artistas. Mas também a lei não deveria tornar-se uma ferramenta para entrincheirar-se uma forma específica pela qual os artistas deverão ser pagos.

Em vista disso, o desfecho dado ao processo Sony Corp. of Amer. Vs. Universal City Studios, pela Suprema Corte foi um dos grandes responsáveis para estabelecer certo equilíbrio entre a proteção autoral e a inovação, ao passo que se tornou o

precedente mais utilizado em casos similares, de modo que novas tecnologias foram desenvolvidas a partir daí, sem que seus criadores tivessem receio de serem processados por empresas detentoras de direitos autorais.

Nesse sentido, Silva (2008) aponta que apesar de as inovações tecnológicas submeterem às obras autorais a certo risco de violação, são elas as facilitadoras e principais responsáveis pelo progresso e as conquistas da indústria cultural. Do mesmo modo que a invenção da impressão tipográfica por Gutenberg serviu de gatilho para a transformação dos direitos autorais no século XV, no contexto digital da Internet e da Web 2.0, os usuários, autores e a indústria irão encontrar o equilíbrio entre os direitos dos autores e da sociedade.

É claro que a evolução tecnológica e as novas formas de se consumir obras autorais incitaram diversos conflitos entre os titulares dos direitos econômicos das obras e os usuários. Tais conflitos são inflamados pela indústria cultural, que por sua vez, extrai da obra autoral exacerbado proveito econômico.

Nessa perspectiva, passaremos a tratativa conferida ao Direito de Autor na legislação brasileira, a fim de melhor compreender a efetividade das leis brasileiras e dos tratados internacionais sobre direito autoral, bem como a influência da pressão exercida por agentes da referida indústria.

## **2 DIREITO AUTORAL: PROTEÇÃO JURÍDICA NO BRASIL**

O presente capítulo visa examinar a tratativa dada ao Direito Autoral pelo ordenamento jurídico brasileiro, evidenciando seu enfoque patrimonialista, de modo a apontar para as distorções do seu propósito original, que é proteger a criatividade humana, a expressão artística e literária, entre outros aspectos morais da obra autoral, tal como fora consagrada no Art. 27 da Declaração Universal dos Direitos do Homem.

Com esse intuito, será feita uma análise da proteção autoral segundo a legislação brasileira. Para tanto, serão abordados a proteção autoral constitucional, bem como os tratados e convenções internacionais sobre direito de autor que o Brasil é signatário, e por fim, a Lei 9.610/1998, que é o principal diploma normativo que versa sobre o tema em solo nacional.

### **2.1 Proteção autoral constitucional**

Os direitos autorais são amplamente estabelecidos na Constituição Federal de 1988. Portanto, é pertinente uma análise da perspectiva constitucional dos direitos autorais, a fim de melhor compreender a temática no Brasil. Para tanto, cabe relembrar o contexto em que surgiu a carta constitucional Brasileira.

O regime militar instaurado no Brasil em 1964 foi viabilizado através de uma série de narrativas e outros mecanismos legitimadores, amplamente forjados com o intuito de criar uma atmosfera que sugerisse a necessidade do golpe. Com esse fim, o regime militar tirou proveito da instabilidade política causada pela renúncia do até então presidente da república, Jânio Quadros, em 1961. Sob o argumento de que a segurança nacional estaria comprometida por conta de um iminente “perigo comunista”, os militares impediram a posse do vice-presidente João Goulart e instauraram a ditadura (LIMA; VASCONCELOS, 2014).

Acontece que a manutenção do regime deveria ser fundamentada em leis que atribuíssem prerrogativas com a finalidade de justificar as ações dos seus líderes e o sistema de governo. Nessa direção, foi implantado um complexo aparato legal para legitimar o regime, de modo a simular um Estado Legal. Todavia, os movimentos

sociais exerceram grande resistência contra a ditadura, provocando reações ainda mais drásticas dos militares, que suprimiram os direitos e garantias dos cidadãos com a finalidade de manter a governabilidade e o poder posto, através do Ato Institucional n.5 (AI-5). A desarticulação dos grupos da sociedade civil, causada pela repressão do regime, não foi suficiente para acalmar a insatisfação popular perante o governo ditador (Ibidem).

Após um longo período marcado por uma condução autoritária do governo, o anseio pelo retorno de um regime democrático demandaria profundas transformações institucionais, que culminariam em uma constituição que superasse a ditadura militar. Barroso (2000) relembra que, a partir de 1980, os apelos pela convocação de uma Assembleia Constituinte começaram a ganhar relevância institucional, com a participação ativa da comunidade jurídica da época, culminando na Constituição Federal de 1988.

A respeito do valor simbólico atribuída à Constituição, Barroso (2000, p. 8) aponta

A Constituição brasileira de 1988 tem, antes e acima de tudo, um valor simbólico: foi ela o ponto culminante do processo de restauração do Estado democrático de direito e da superação de uma perspectiva autoritária, onisciente e não pluralista de exercício do poder, timbrada na intolerância e na violência. Ao reentronizar o Direito e a negociação política na vida do Estado e da sociedade, removeu o discurso e a prática da burocracia tecnocrático-militar que conduzira a coisa pública no Brasil por mais de vinte anos.

Entretanto, para além dos aspectos simbólicos, a Constituição de 1988 tratou de diversos elementos referentes aos direitos autorais, muitos deles abordados pela primeira vez na Carta Magna. Nesse sentido, Branco (2009) pontua que o Código Civil se tornou insuficiente para abranger as demandas da vida social, ao passo que muitas dessas demandas foram contempladas no Direito através de leis específicas, a exemplo da Lei de Direitos Autorais - LDA. Ocorre que os conflitos da contemporaneidade exigem uma abordagem interdisciplinar, ao passo que torna-se necessário analisar o direito autoral sob o viés constitucional, uma vez que a LDA nem sempre será suficiente para resolver os problemas práticos que lhe cabem.

Branco (2000 p.20) aponta também, para a importância de contextualizar a qual sistema de proteção da propriedade intelectual a constituição brasileira se alinha. Sobre isso discorre

É importante esclarecer desde logo que, no mundo, há dois sistemas principais de estrutura dos direitos de autor: o *droit d'auteur*, ou sistema francês ou continental, e o *copyright*, ou sistema anglo-americano. O Brasil se filia ao sistema continental de direitos autorais. Este se diferencia do sistema anglo-americano porque o *copyright* foi construído a partir da possibilidade de reprodução de cópias, sendo este o principal direito a ser protegido. Já o sistema continental se preocupa com outras questões, como a criatividade da obra a ser copiada e os direitos morais do autor da obra.

O Art. 5º da CF/88, presente no capítulo que versa sobre os direitos e deveres individuais e coletivos, menciona: “aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade”, seguindo com seus incisos que elencam uma vasta lista de direitos e deveres. Entre eles, dois têm especial relevância para o tema dos direitos autorais. O inciso IV que pontua “é livre a manifestação do pensamento, sendo vedado o anonimato”, e o inciso IX que enuncia “é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença”. A partir deles o legislador constituinte expressa o princípio da liberdade de expressão, elemento fundamental manifesto nas obras autorais (CARREIRA; CARDOSO, 2012).

Outro inciso pertinente do Art. 5º é o XXVII, que dispõe “Aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar”. Nele o texto constitucional instituiu de forma clara que o direito de autor é um direito exclusivo. Entretanto, no que se refere à exclusividade, o inciso trata do aspecto patrimonial, e não o pessoal, evidenciado pela escolha do termo “utilização”. Os aspectos pessoais, entretanto, não são abordados no referido artigo, de modo que sua menção fica a cargo de outros dispositivos legais, conforme veremos adiante (SANTOS, 2014).

O inciso anterior não abrange os direitos conexos, apenas o direito de autor. Contudo, os direitos conexos são apreciados no inciso XXVIII, ainda que de forma incipiente. A alínea a prevê a proteção da imagem e da voz humana; e a alínea b estabelece o direito de fiscalização do aproveitamento econômico aos criadores, intérpretes e às respectivas representações sindicais e associativas (Ibidem).

Netto (2018) menciona ainda o inciso XXII do art. 5º que estabelece o direito à propriedade; o inciso XXIII que declara “a propriedade atenderá a sua função social”; e por fim, o inciso XXIV que prevê a possibilidade de desapropriação indenizável. Para Santos (2014), se trata de imposição de um limite funcional intrínseco, de modo que não se trata de uma previsão isolada. Entre outras aparições, o Art. 170, III, menciona



como princípio da ordem econômica a função social da propriedade. Dessa maneira, a propriedade privada, e por consequência os direitos patrimoniais do autor devem conciliar seu exercício com a função social que desempenham.

Por fim, embora não mencionado nos incisos do Art. 5º que abordam as garantias individuais, o caput do art. 215 estabelece que “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”. Evidenciando o caráter promocional do Estado brasileiro no que tange o direito fundamental do acesso à cultura (NETTO, 2018).

A respeito da insuficiência do texto constitucional para tratar demandas do direito autoral, e a necessidade de uma complementação legislativa, Netto (2018 p. 128) pontua

Após o amplo debate gerado, no campo do direito de autor, em face da nova realidade constitucional, discussão que, estendendo-se pelo período de dez anos, somou-se às necessidades de atualização legislativa decorrente da evolução tecnológica, especialmente com o surgimento e incremento mundial, na década de 1990, das novas mídias digitais e da rede de computadores (internet) – que, conforme já referimos, resultaram, principalmente, nos Tratados da OMPI de 1996 –, foi promulgada, em 1998, a nova lei reguladora da matéria (9.610).

Dessa necessidade surgem as primeiras discussões acerca de uma nova legislação autoral no Brasil. Contudo, um novo diploma normativo específico sobre direito de autor deverá seguir as balizas dos tratados e convenções internacionais sobre o tema. Nessa direção serão abordados a seguir os referidos tratados que o Brasil é signatário.

## **2.2 Acordos e convenções internacionais das quais o Brasil é signatário**

A consolidação dos direitos autorais nas legislações nacionais não bastou para contemplar todos os conflitos envolvendo as obras autorais, uma vez que a natureza dessas obras torna possível sua utilização para além das demarcações de fronteiras dos Estados. Evidenciada a vocação internacional do Direito de Autor, e constatado o problema, os países passaram a firmar acordos bilaterais a fim de proteger o Direito de Autor a nível internacional (ZANINI, 2017).

Entretanto, os governantes entenderam que o processo de firmar acordos

bilaterais era muito oneroso, uma vez que eram necessários diversos instrumentos como esse para satisfazer minimamente a amplitude das relações internacionais que envolviam o Estado. Surge então a necessidade de estabelecer acordos internacionais capazes de gerir, simultaneamente, várias legislações nacionais, dando início a criação dos primeiros instrumentos de Direito internacional multilaterais sobre Direito Autoral. Essa tendência foi liderada pelas principais potências econômicas da Europa, grandes exportadoras de obras autorais, que por consequência tiraram grande proveito econômico com a expansão da proteção autoral. Assim se formou o cenário que propiciou a celebração da Convenção de Berna, em 1886, sendo esse o primeiro grande pacto internacional sobre a matéria (Ibidem).

A Convenção de Berna consolidou e ampliou os direitos de autor no mundo inteiro, e desde o início de sua vigência em 5 de dezembro de 1887, passou por dois aditamentos e cinco revisões. O primeiro aditamento ocorreu em 4 de maio de 1896, em Paris; e mais tarde em 20 de março de 1914, em Berna, o segundo. As revisões ocorreram em: 13 de novembro de 1908, em Berlim; 2 de junho de 1928, em Roma; 26 de junho de 1948, em Bruxelas; 14 de julho de 1967, em Estocolmo; e por fim, em 24 de junho de 1971, em Paris. Logo, o texto que vigora nos dias atuais é o da sua última revisão, acrescido às modificações inseridas em 1979.

Sobre a importância dos aditamentos e revisões, Zanini (2017, p. 65) ensina

Nas revisões e aditamentos foram introduzidas diversas alterações na Convenção de Berna, com o objetivo de proteger novas formas de criação, ampliar os direitos reconhecidos aos autores, elevar os critérios mínimos de proteção, uniformizar a regulamentação, bem como efetuar uma reforma na estrutura e organização, estabelecendo-se disposições particulares para os países em desenvolvimento.

Na revisão realizada em Roma, em 1928, ocorreu o importante reconhecimento dos direitos morais do autor, por meio da inclusão do art. 6 bis. O referido artigo estabelece o direito do autor de reivindicar a paternidade da obra, além do direito de se opor à modificação, mutilação ou deformação da obra que prejudique sua dignidade. Todavia, os países da *common law* fizeram oposição às implementações da convenção, visto que os direitos morais do autor não eram bem aceitos nem protegidos na maioria das legislações nacionais dos países associados ao sistema do *copyright*, afirmando que os referidos direitos não se alinhavam com seus respectivos ordenamentos jurídicos. O impasse foi resolvido com a ressalva de que os direitos morais são devidos independentemente dos direitos patrimoniais do autor, e mesmo depois da cessão dos mesmos (ZANINI, 2017).

Netto (2018) orienta que a partir de 1886 os países incorporaram os dispositivos da Convenção de Berna em seus ordenamentos internos, a exemplo do Brasil, que aderiu a Convenção em 1922 por meio do Decreto nº 15.530, convergindo cada vez mais para o sistema continental de proteção autoral.

Uma década antes da última revisão da Convenção de Berna, ocorreria na cidade de Roma uma reunião a fim de discutir mecanismos capazes de assegurar a proteção dos direitos de artistas e produtores fonográficos. O encontro foi chamado de Convenção Internacional sobre a Proteção dos Artistas Intérpretes ou Executantes, conhecida também como Convenção de Roma. O diploma em pauta foi o primeiro instrumento internacional a regular os direitos conexos aos direitos de autor (GIACOMELLI, 2018).

Os direitos conexos são os que se originam a partir dos direitos de autor, que é a fonte e o fundamento da qual decorre tais direitos. O primeiro artigo da Convenção de Roma estabelece essa dependência, ao passo que dispõe que a proteção dos direitos conexos não pode interferir na proteção do direito de autor, empregando uma ordem de relevância entre os direitos. Dessa forma, os detentores de direitos conexos, sejam eles intérpretes, executantes, produtores fonográficos ou organizações de radiodifusão, dependem, imprescindivelmente, da obra original que materializa esse direito.

As convenções e tratados continuam evoluindo até os dias atuais, acompanhando as dinâmicas da globalização e dos avanços tecnológicos que moldam a sociedade contemporânea. Entretanto, representam, de certa maneira, a política de dominação econômica imposta pelas grandes potências, de modo que caminham para a uniformização dos Direitos de Autor de acordo com seus ordenamentos. Dessa maneira, as duas maiores organizações mundiais nesse âmbito, a Organização Mundial do Comércio (OMC), e a Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI), incorporaram e desenvolveram em acordos recentes, os princípios da Convenção de Berna, e parcialmente os princípios da Convenção de Roma, além do Tratado de Washington (1989) (SANTOS, 2013).

Segundo Netto (2018), ambas organizações tiveram seus tratados que versam sobre propriedade intelectual, aprovados em 1994 e 1996. São eles: no âmbito da OMC, O Acordo sobre Aspectos dos Direitos da Propriedade Intelectual relacionados ao Comércio – conhecido como ADPIC ou TRIPS (1994); e no âmbito da OMPI, o

Tratado sobre Direito de Autor e o Tratado sobre Interpretação ou Execução de Fonogramas, ambos aprovados em 1996.

Os referidos diplomas integram os direitos sobre bens informáticos ao Direito de Autor, além de estabelecer a proteção dos programas de computador e das bases de dados. Os Acordos da OMPI são pioneiros em regular o direito de dispor a obra ao público, a fim de regular a disponibilização de obras na Internet. Sendo assim, é perceptível a importância de ambos os tratados em análise, todavia, o ADPIC é o principal em termos de relevância, uma vez que a OMC condiciona a participação no comércio internacional à sua adesão. Essa imposição suprime a liberdade dos países signatários de avaliar as vantagens e prejuízos oriundos dos termos aceitos, de modo que os Direitos Autorais passam a funcionar, nesse contexto, como instrumento do comércio internacional e da política, deturpando sua finalidade de Direito da Cultura (SANTOS, 2013).

Assim, o ADPIC regula, efetivamente, o Direito de Autor no Brasil, que está vinculado ao acordo como membro da OMC – ao passo que os países signatários, que de algum modo negligenciam em suas legislações nacionais dispositivos centrais regulados pelo ADPIC, estariam incorrendo em violações de obrigações internacionais (Ibidem).

Em termos gerais, as disposições estabelecidas no acordo são de tipo regulamentar, conferindo certeza e segurança jurídica a fim de defender os interesses do comércio internacional, de modo que, por vezes, subordina os interesses dos próprios países signatários (DIAS, 2004). Entretanto, oficialmente, o acordo apresenta seus objetivos em seu art. 7º, como: “A proteção e a aplicação de normas de proteção dos direitos de propriedade intelectual devem contribuir para a promoção da inovação tecnológica e para a transferência e difusão de tecnologia, em benefício mútuo de produtores e usuários de conhecimento tecnológico e de uma forma conducente ao bem-estar social econômico e a um equilíbrio entre direitos e obrigações”.

O ADPIC determina que os países membros devem cumprir as regras presentes nos arts. 1 a 21 da Convenção de Berna, bem como sua revisão de 1971, além de proibir expressamente os países signatários de criarem direitos ou obrigações sobre direitos morais. Na medida em que incorpora o mencionado diploma, o acordo impõe que os Estados membros adotem a proteção auferida às obras literárias pela Convenção de Berna, para os programas de computador, além de uma série de outras

interferências nas legislações nacionais, como por exemplo: a necessidade da previsão de um direito de locação para cópias de computador e de obras audiovisuais; a estipulação do prazo de proteção das obras, em cinquenta anos, a partir da morte do autor; além de subordinar as limitações dos direitos exclusivos do autor à condição de não afetar a exploração normal da obra.

Afonso (2009) relembra que para além das disposições sobre os direitos de propriedade intelectual e de direito autoral, o acordo estabelece também os mecanismos de solução de controvérsias entre os países, no que diz respeito ao cumprimento do acordo, prevendo a imposição de rigorosas sanções no comércio internacional. A motivação por trás desses mecanismos se justifica pela percepção de valor atribuída aos bens culturais, que foram convertidos em valiosíssimos ativos econômicos.

Ainda sobre mencionados mecanismos de solução de controvérsias concebidos no ADPIC, Afonso (2009, p. 148) continua

Os aspectos relativos à solução de controvérsias entre estados, assim como a possibilidade de aplicação de sanções comerciais cruzadas, as quais podem ocorrer em qualquer área do comércio e não necessariamente na área de propriedade intelectual, parecem ser os elementos mais importantes da nova normativa internacional. Sem dúvida, as Convenções Internacionais existentes, na época, eram todas de direito privado internacional, sem mecanismos de solução de controvérsias. O Acordo de Trips, um acordo típico de direito público internacional, por outro lado, incorporou os dispositivos substantivos dessas convenções. Criou, assim, sob um chapéu amplo de obrigações e deveres, a possibilidade de aplicação de retaliação comercial pela falta de observância desses direitos.

Para Dias (2004), o ADPIC acaba por abordar os direitos de autor de forma demasiadamente patrimonialista e mercadológica, favorecendo o comércio internacional em detrimento da sua razão de ser primária, que é proteger a criatividade humana, a expressão artística e literária, entre outros aspectos morais da obra autoral, tal como fora consagrada no Art. 27 da Declaração Universal dos Direitos do Homem. O ADPIC representa um marco para a internacionalização da propriedade intelectual, enquanto caminha para a redução das taxas aduaneiras, aspecto inerente à formação da OMC, estimulando o livre comércio entre as nações. Para tanto, é instaurado um complexo pacto global, sob termos que acabam por estruturar novos empecilhos que reforçam desigualdades e relações de dependência entre países desenvolvidos e em desenvolvimento.

A respeito desse panorama, e pensando soluções que emancipem países

como o Brasil, Afonso (2009 p. 149) orienta

É necessário, assim, que o sistema de propriedade intelectual no país não seja objeto de ações setoriais isoladas, mas sim articulações com os instrumentos de política tecnológica e industrial em função das metas globais de desenvolvimento. Enquanto os EUA, União Européia (UE), Japão e, em geral, os países desenvolvidos consideram a propriedade intelectual como um elemento estratégico de política interna e externa, como uma arma de negociação, em boa parte dos países em desenvolvimento os órgãos governamentais na área autoral constituem meras instâncias de registro com pouco ou nenhum vínculo funcional com as áreas responsáveis pela formulação e condução da política industrial e tecnológica. Precisamos considerar que nenhuma estratégia de desenvolvimento sustentável para o Brasil poderá prescindir do direito autoral como instrumento fundamental para suas empresas de bens culturais e instituições de pesquisa e desenvolvimento tecnológico, sob pena de agravar os mecanismos de dependência externa, sobretudo, no que se refere às novas tecnologias e produtos.

Em vista da conjuntura apresentada, é plausível afirmar que uma legislação autoral adequada ao desenvolvimento da soberania cultural, tecnológica e econômica de um país emergente como o Brasil deve ser calcada no olhar social da obra autoral, de modo a desvencilhar-se ao máximo das pressões exercidas pela indústria cultural e pelos países desenvolvidos. A seguir serão abordados os pormenores da Lei 9.619/1998 – LDA.

### **2.3 Lei nº 9.610/1998 - LDA**

Conforme evidenciado anteriormente no trabalho, a Constituição Federal de 1988 e os recentes tratados internacionais sobre Propriedade Intelectual indicariam as balizas nas quais se fundamentaria o principal diploma da legislação nacional sobre Direitos Autorais, a Lei 9.610/98 - LDA. Os avanços tecnológicos e as novas demandas do Direito de Autor frente à dinamização da comunicação e das relações de consumo evidenciaram a necessidade de uma atualização da legislação vigente sobre o tema (Lei 5.988/73).

As discussões no âmbito legislativo, acerca da revisão da Lei em vigor, teriam início em 1990, já sob a égide da nova constituição, com a proposição de diversos projetos de lei no Congresso Nacional. Objetivando o agrupamento e a apreciação das propostas, foi instaurado, na Câmara dos Deputados, a “Comissão destinada a apreciar e proferir parecer sobre o Projeto de Lei n. 5.430, de 1990, do Senado Federal, que altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá

outras providências e seus apensos”. A referida comissão, presidida pelo então Deputado Roberto Brant, apresentou um parecer de autoria do relator Aloysio Nunes Ferreira, intitulado “substitutivo” ao Projeto de Lei n. 5.430, “altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências” (NETTO, 2019).

O projeto de Lei foi acolhido pela Comissão de Constituição e Justiça do Senado, e o novo diploma foi votado e aprovado em Fevereiro de 1998 pelo Senado Federal, passando pela sanção do presidente Fernando Henrique Cardoso, sendo efetivada no dia 19 do mesmo mês, e entrando em vigência 120 dias após sua publicação no Diário Oficial da União (Ibidem).

Contudo, a nova Lei dos Direitos Autorais (9.610/98 - LDA), acaba por assimilar, consideravelmente, o aspecto patrimonialista de sua precursora. No tocante a isto, Silveira (2018, p. 50) comenta

Com poucas exceções, o espírito nitidamente empresarial da Lei de Direitos Autorais anterior (Lei n. 5.988/73) mantém-se e acentua-se na lei vigente. A Lei n. 9.610/98 é uma reescrita da anterior, com acréscimos, algumas correções e a supressão do intervencionismo na arrecadação de direitos autorais. Parece ter sido montada, como uma transparência, sobre a lei revogada. Os acréscimos se devem aos desafios do desenvolvimento tecnológico: os programas de computador, os bancos de dados, a transmissão e o armazenamento por meios eletrônicos. Mantém-se o sistema unitário de tratamento do direito de autor e dos direitos conexos sob a designação de direitos autorais, neles incluídos os direitos dos artistas intérpretes e executantes – que são, por natureza, direitos de personalidade – e os direitos industriais dos produtores de fonogramas e videogramas e de empresas de radiodifusão. Todos sob a rubrica do art. 3º: “Os direitos autorais reputam-se, para os efeitos legais, bens móveis”.

Verifica-se, porém, que nem todos os estudiosos do Campo dos Direitos Autorais compartilham dessa visão da LDA. Carlos Alberto Bittar (2019), por exemplo, ao se referir à Lei 9.610/98 declara que o diploma inaugura uma série de conquistas no campo do Direito de Autor, mantendo o caráter pioneiro da legislação anterior, sistematizando-as, e abraçando os princípios constitucionais consagrados na Constituição de 1988. Acrescenta ainda que a LDA adiciona substanciais alterações referentes às novas demandas geradas pelo avanço da tecnologia, tais como: o amplo tratamento conferido às bases de dados (art. 7º, XIII e art. 87); a menção dos programas de computador no rol de obras protegidas (art. 7º, XII); e a previsão de violação dos direitos autorais por meio eletrônico (art 5º, VI).

A Lei 9.610/1998 sistematiza e consolida a proteção autoral. O artigo 1º abarca os direitos de autor e os direitos conexos aos do autor; os artigos 12 e 13 disciplina as obras protegidas; o artigo 24 elenca os direitos morais do autor; os artigos 28 a 45,

disciplinam a utilização das obras e versam sobre as normas sobre os direitos patrimoniais do autor; os artigos 46 a 48 descrevem as condutas que não são consideradas ofensas ao direito de autor.

Contudo, ainda que a LDA desempenhe o importante papel de consolidar a legislação sobre direitos autorais, cabe mencionar a importância de promover, na tratativa do caso concreto, a apreciação do seu texto em conjunto com as legislações específicas; a Constituição Federal; o Código Civil; e os tratados internacionais de que o Brasil é signatário. Logo, é pertinente mencionar, devido à relevância que tem para o trabalho, os seguintes diplomas: Lei 8.685/1993, que dispõe sobre mecanismos de fomento à atividade audiovisual; Decreto 26.675 de 1949, que promulga a Convenção Interamericana sobre os direitos de autor em obras literárias, científicas e artísticas (Convenção de Washington - 1946); Decreto 76.905, de 24.12.1975, que promulga a Convenção Universal sobre o Direito de Autor, revisão de Paris, 1971; e o TRIPS/ADPIC, Acordo sobre aspectos dos direitos de propriedade intelectual relacionados ao comércio.

Os avanços tecnológicos experienciado nas últimas décadas, criaram um ambiente em que a obra autoral protegida pode ser violada e propagada por inúmeros meios dinâmicos, tal como a internet, de modo que emerge desse contexto a necessidade de adaptação das legislações pertinentes, a fim de proteger o autor no exercício de seus direitos (AFONSO, 2009). O crescente número de infrações no âmbito do Direito Autoral, bem como a modernização da pirataria frente às possibilidades oferecidas pelo ambiente virtual, trouxe à tona o debate sobre a efetividade da LDA e a emergência de sua reforma. Logo, discussões acerca da sociedade da informação e seus desdobramentos substanciam o conteúdo do Anteprojeto para a modificação da Lei 9.610/98 (BITTAR, 2019).

Posteriormente, fora promulgada a Lei 12.853, de 14 de agosto de 2013, que promove alterações na Lei dos Direitos Autorais, essencialmente no que se refere à gestão coletiva de direitos autorais (NETTO, 2019). Todavia, previamente, o anteprojeto fora concebido com o intuito de ampliar a abrangência do direito de autor em relação ao seu aspecto público, em especial no que tange o direito de acesso à cultura. Portanto, apesar da relevância das alterações promovidas pela nova lei, o referido diploma se omite em relação a temas fundamentais na tratativa do direito de autor, a exemplo da compatibilização da Lei de Direitos Autorais com as novas



dinâmicas sociais que emergem com a difusão em massa da Internet (BITTAR, 2019).

Uma vez estabelecido o panorama da tratativa do Direito Autoral no ordenamento jurídico pátrio— evidenciando a análise dos aspectos constitucionais, dos tratados e convenções internacionais dos quais o Brasil é signatário, e do principal diploma normativo que rege a matéria em solo nacional, a Lei 9.610/98 - LDA, assinalando seu aspecto empresarial e corporativista— passamos agora para a análise do outro lado do espectro que compõe a estrutura do Direito Autoral.

No próximo capítulo serão abordados os aspectos de Direito público, tais quais o interesse coletivo e o direito fundamental do acesso à cultura, consagrados em nossa legislação por meio do instituto da função social da propriedade e, por conseguinte, a função social dos direitos autorais.

### **3 A FUNÇÃO SOCIAL DO DIREITO AUTORAL E AS OBRAS AUDIOVISUAIS**

No presente capítulo será abordado a apreciação funcional do direito por meio da apresentação das teorias sociológicas funcionalistas presentes na obra “Da estrutura à função à função: novos estudos de teoria do direito” de Norberto Bobbio. Na sequência, será feita uma análise do instituto da função social do direito autoral, a fim de averiguar se é possível extraí-lo do ordenamento jurídico brasileiro. Por fim, passaremos à tratativa da natureza jurídica da obra audiovisual, de modo a estabelecer suas conexões com a função social do direito de autor.

Com isso, objetiva-se analisar o instituto da função social do Direito de Autor de maneira a compreender a viabilidade de sua aplicação, para enfim, precisar sua conexão com a promoção do direito fundamental do acesso à cultura, viabilizada por meio do acesso a obras audiovisuais.

#### **3.1 Apreciação funcional do Direito**

A fim de melhor compreender a Função Social do Direito e a Função Social do Direito de Autor, é pertinente apreciar a função do Direito, que é fundamentada nas inúmeras teorias sociológicas funcionalistas. Entretanto, para não nos distanciarmos das delimitações propostas por esse trabalho, restringimos as análises às contribuições de Norberto Bobbio em sua obra “Da estrutura à função: Novos estudos de teoria do direito”.

Por meio da Teoria Funcionalista, Bobbio (2007, p. 84) aponta para os avanços e transformações das interpretações dos princípios e normas de Direito, que partem de um paradigma estruturalista da filosofia Kelseniana, e se aproximam, gradativamente, das concepções da função das normas e dos objetivos que elas pretendem alcançar. Contudo, Bobbio (2007, p. 92) faz uma importante distinção: o Funcionalismo ou Filosofia Social Funcionalista, não deve se confundir com a análise funcional. Sobre isso discorre

Mas uma coisa é o funcionalismo, que é uma teoria global da sociedade e do qual aqui não me ocupo, outra coisa é a análise funcional de um instituto, a qual pode muito bem prescindir daquele tipo de filosofia social que é o funcionalismo e que não é de modo algum incompatível com uma análise crítica do instituto, fundada precisamente na maior ou menor utilidade social da função que aquele instituto desempenha. Enquanto a análise funcional pode ignorar o funcionalismo, uma teoria crítica da sociedade - que entendo ser qualquer teoria que proponha não apenas ver como uma sociedade

funciona, mas também como não funciona ou como deveria funcionar - não pode ignorar a análise funcional, porque a crítica de um instituto começa exatamente pela crítica à sua função, isto é, pela consideração da sua eventual função "negativa".

Em contrapartida, a teoria pura do direito de Hans Kelsen concebe o Direito a partir de sua estrutura, de modo a abordá-lo como ferramenta de controle social fundamentada na ameaça e na aplicação de sanções negativas. Todavia, a apreciação funcionalista do Direito estabelece que o controle social, quando possível, deverá ser promovido por intermédio de métodos de encorajamento, ao invés das convencionais abordagens de desencorajamento. Dessa maneira, o direito evolui de um simples instrumento de controle social para um instrumento de direção social. Essa mudança de paradigma que aprecia o Direito como ferramenta de direção social consiste em uma das suas principais funções, de tal modo que deve ser perseguido pelos operadores do direito responsáveis por interpretar e aplicar as normas e princípios (BOBBIO, 2007).

Dessa maneira, para Bobbio (2007), o Direito alcança sua função quando coíbe os atos socialmente indesejáveis, por meio das sanções negativas – multas, indenizações, reparações – enquanto promove os atos socialmente desejáveis através das sanções positivas, isto é, por mecanismos comumente intitulados de “incentivos”.

Carboni (2008), citando Ribeiro (1988), enfatiza que a sanção positiva concretizada pelo Estado orienta a atividade social por intermédio de procedimentos de incentivo e sanção premial. Em virtude disso, surge a necessidade de moldar a teoria geral do direito às transformações da sociedade e o advento do Estado social, e por conseguinte a própria noção de direito, que evolui de instrumento de controle social para instrumento de direção social.

Rabelo Neto (2011, p. 4) compara e diferencia, para fins didáticos, o ordenamento protetivo-repressivo e o ordenamento promocional:

Em um ordenamento unicamente protetivo-repressivo, característico do Estado liberal clássico, o desencorajamento é a técnica típica por meio da qual se realizam as medidas indiretas, ou seja, aquelas que não agem diretamente sobre o comportamento, mas sim buscando influenciar por meios psíquicos o agente, tornando o comportamento indesejado mais difícil, ou então, uma vez realizado, produtor de consequências desagradáveis, mediante a aplicação de sanções. Ao contrário, em um ordenamento promocional, característico de um Estado Social intervencionista, a técnica típica das medidas indiretas é o encorajamento, pelo qual se busca tornar o comportamento desejado mais fácil ou, uma vez realizado, produtor de consequências agradáveis, mediante a utilização de duas operações: a

sanção positiva propriamente dita, sob a forma de recompensa (prêmio) de um comportamento já realizado; e o incentivo ou facilitação, que precede ou acompanha o comportamento que se pretende encorajar.

O Estado Social ou Estado de Bem-Estar Social (*Welfare State*) ao qual se refere Rabelo Neto, que trata do sistema de proteção social que tem por objetivo a ampliação da igualdade social promovendo justiça social. Os acontecimentos históricos que marcaram o final do século XIX e início do século XX, sobretudo, as duas grandes guerras mundiais acentuaram, drasticamente, as mazelas sociais, tais como a fome, o desemprego e a exploração dos trabalhadores; pôs em xeque o paradigma do Estado Liberal, que era comprometido, essencialmente, com os direitos individuais, como a liberdade de expressão e religiosa e o direito à propriedade (NOGUEIRA, 2001).

À vista disso, o modelo do Estado Liberal não foi suficiente para atender as demandas da sociedade da época, à medida que negligenciava os principais problemas sociais. É nesse contexto que emerge o Estado Social, que amplia o escopo de atuação do Estado, de modo que, a partir dele, sua função não se reduz à garantia da liberdade, mas também da igualdade social. Para tanto, adota uma postura intervencionista, interferindo ativamente na economia e limitando por vezes a autonomia privada em prol do interesse coletivo (Ibidem).

A partir da promulgação da Constituição de Weimar (1919), que serviu de base para diversas outras constituições na primeira metade do século XX, observou-se um crescente processo de constitucionalização do Estado Social de Direito, uma vez que, em seu texto, são instituídos os direitos sociais e a determinação das instituições encarregadas de aplicá-las. Assim, o processo de constitucionalização do Estado Social visa estabelecer no direito positivo as diversas aspirações sociais, que são elevadas à categoria de princípios constitucionais, concretizados por meio dos chamados direitos e garantias fundamentais (MORAES, 2022).

Sobre a constitucionalização do Direito e sobre a ampliação de sua função, Barroso (2022, p.23) leciona

O conteúdo dos direitos ampliou-se para além da mera proteção contra o abuso estatal, transformando-se na categoria mais abrangente dos direitos fundamentais. Novos princípios foram desenvolvidos e princípios clássicos foram redefinidos. O Poder Público continuou a pautar-se pelo princípio da legalidade, mas passou a qualificar-se, igualmente, pela legitimidade de sua atuação. A fundamentalidade da Constituição já não reside apenas nas decisões que traz em si, mas também nos procedimentos que institui para que elas sejam adequadamente tomadas pelos órgãos competentes, em

bases democráticas. Progressivamente, o direito constitucional foi deixando de ser um instrumento de proteção da sociedade em face do Estado para se tornar um meio de atuação da sociedade e de conformação do poder político aos seus desígnios. Supera-se, assim, a função puramente conservadora do Direito, que passa a ser, também, mecanismo de transformação social.

Daí depreende-se a noção da relevância que a transição da teoria estrutural para a teoria funcional, experimentada no âmbito da sociologia, teria na esfera jurídica, demarcando a passagem da teoria formal para uma teoria sociológica do direito. Assim, os juristas, através de um olhar interdisciplinar, teriam substrato para melhor compreender o fenômeno jurídico que, a partir deste momento, passa a apreciar os aspectos políticos sociais e econômicos, de tal maneira que os modelos teóricos reducionistas, como as teorias puras do direito, se encontram na iminência de se tornarem obsoletos (CARBONI, 2008).

Não à toa, a Constituição Federal de 1988 insere em sua base estrutural o sistema de direitos fundamentais, consagrando em seu Título I (Dos Princípios Constitucionais), entre outros, o princípio da dignidade da pessoa humana; e no Título II (Dos Direitos e Garantias Fundamentais), diversos direitos que recebem o status de fundamentais, tais quais os direitos fundamentais de acesso à cultura, à informação e à educação. Isso aponta, de certa maneira, para a importância das teorias funcionais e do processo de constitucionalização do direito, e para como o legislador constituinte abraçou esses ideais em detrimento das teorias estruturais e da cultura jurídica privatista.

O princípio da função social do direito encontra respaldo na CF/88, tanto de forma explícita no artigo 5º, inciso XXIII, estabelecendo a função social como cláusula geral do direito de propriedade; quanto de maneira implícita em outras passagens da carta constitucional, a exemplo do inciso XXIV do mesmo artigo, que prevê o procedimento de desapropriação e o condiciona à “necessidade e utilidade pública” e ao “interesse social”. Portanto, é plausível afirmar que o ordenamento jurídico brasileiro atribui uma função social ao direito. Nesse sentido Carvalho (2022, p. 4) esclarece

Compreendemos que a “*Função Social do Direito*” é uma Teoria de Direito não apenas contemporânea, mas que encontra sede em toda a história do homem na Terra. Resulta dessa nossa afirmação que a “*Função Social do Direito*” encontra sede no próprio fundamento do direito que é regular as relações humanas, buscando harmonizar o convívio social e tornar possível a vida do grupo social numa ambiência onde sejam celebradas a paz e a justiça. O surgimento da “*Teoria do Estado Social do Direito*” ao lado da compreensão de que a propriedade deve ser assegurada, mas seu titular se

obriga a adotar medidas condizentes com a razão da própria existência da coisa, permite uma releitura no perfil do direito de propriedade, como a função social do contrato, a função social da empresa e também de todos os outros institutos existentes no ordenamento jurídico.

A transição das teorias estruturais para as teorias funcionais do direito ao longo do século passado, bem como a consolidação do processo de constitucionalização do direito, enfraqueceu diversas concepções individualistas oriundas do Estado Liberal. Assim, as legislações contemporâneas caminham no sentido de estabelecer um equilíbrio entre o interesse público e os interesses privados, ao passo que, eventualmente, os anseios coletivos são favorecidos em prejuízo dos outros. Todavia, de forma alguma, isso significa o encolhimento do direito privado, e sim uma forma de avaliar seus dogmas em uma perspectiva que oportunize o desenvolvimento de uma sociedade justa e igualitária, efetivando os ideais do Estado Social. Isto posto, é adequada a conclusão de que o direito serve à uma função social, de modo que os direitos autorais, por consequência, também se vinculam à realização de uma função social.

### **3.2 A função social do Direito de Autor**

O Direito Autoral é compreendido como o direito/poder que o criador, pesquisador ou tradutor de obra autoral detém, a fim de controlar os usos de sua criação. Desse modo, o Direito de Autor lida com bens imateriais, sendo esta a principal característica da propriedade intelectual (DUARTE; PEREIRA, 2009). Segundo Bittar (1994), o Direito de Autor é um ramo autônomo do Direito Privado, dissociado do Direito Civil devido ao reconhecimento de que é imbuído de especificidades próprias e enfoque nitidamente privatista. Dessa forma, através do Direito Autoral o Estado garante a efetividade de leis que tem por objetivo proteger os interesses dos autores, por serem estes a parte mais frágil, economicamente, nestas relações.

Este ramo do Direito passou por drásticas transformações ao longo de sua história, especialmente com relação à perspectiva jurídico-social na qual se acomoda. Inicialmente foi concebido a partir de uma ótica privatista, com enfoque na igualdade formal, no patrimonialismo e na autonomia da vontade das partes. Em um segundo

momento, entretanto, conforme a consolidação do paradigma do Estado Social, os direitos fundamentais ganharam relevância, e o Direito de Autor se estabeleceu no rol de direitos garantidos pelas constituições por meio dos princípios constitucionais. Essas manifestações fazem parte do movimento de constitucionalização do direito privado (PASE; SILVA, 2012).

Destarte, ressalta-se a relevância do instituto da função social do Direito Autoral, na medida em que este engloba o interesse público da democratização do acesso aos bens culturais. Logo, o limite do escopo protetivo do Direito de Autor se encontra no limiar entre a necessidade de atender as demandas sociais por obras autorais e a proteção dos interesses dos criadores. Esta relação deve estabelecer-se de forma equilibrada, a fim de não fragilizar a proteção jurídica do Direito Autoral por meio da supressão exagerada dos direitos exclusivos dos autores, que também desempenham um importante papel no engrandecimento cultural da sociedade (NETTO, 2019).

A respeito do desenvolvimento do instituto dos direitos exclusivos do autor Ascensão (2002, p. 129) ensina

Os exclusivos empolam-se e multiplicam-se, cada vez mais justificados por meros interesses privados. O espaço de liberdade sofre uma perigosa restrição. De facto, os debates a que hoje se assiste são menos os que opõem o interesse público e os interesses privados e mais os que opõem entre si os vários interesses privados no seu apetite de proteção. São os que opõem os autores aos produtores de fonogramas ou aos radiodifusores, os que opõem os provedores de serviços na Internet aos titulares de direitos sobre os conteúdos, e assim por diante. E como a história ensina, os acordos entre os grandes fazem-se à custa dos pequenos. Os direitos exclusivos incharam cada vez mais, à custa do interesse do público, que viu agravada mais e mais a sua condição; e à custa do interesse público, que o neoliberalismo impetrante só envergonhadamente permite referir.

No ordenamento jurídico brasileiro, o direito exclusivo do autor é mencionado na Constituição Federal, sobretudo nos incisos XXVII e XXIX do art. 5. O inciso XXVII assegura que “aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar “. Portanto, a lei estabelece que os direitos exclusivos são hereditários e temporários. De outra forma, o inciso XXIX prescreve: “a lei assegurará aos autores de inventos industriais privilégio temporário para sua utilização, bem como proteção às criações industriais, à propriedade das marcas, aos nomes de empresas e a outros signos distintivos, tendo em vista o interesse social e o desenvolvimento tecnológico e econômico do País“. Essa passagem do texto constitucional prevê o direito exclusivo

do autor, fazendo a ressalva de que o mesmo é subordinado ao interesse social.

Vale destacar, conforme já sugerido anteriormente no trabalho, que os direitos exclusivos do autor aos quais se refere a Constituição Federal abarcam somente os aspectos patrimoniais do direito. Nesse sentido, a Lei 9.610/1998 - LDA também assegura os direitos exclusivos do autor, o artigo 28 prevê que: “Cabe ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica “.

Os direitos patrimoniais do autor, exteriorizados em nosso ordenamento jurídico sob a forma de direito exclusivo, são legítimos, e atuam como uma espécie de compensação dada ao autor da obra criativa por sua contribuição à sociedade, servindo como incentivo para o surgimento de novas obras. Todavia, a concessão de direitos exclusivos inegavelmente acarreta certo ônus para a sociedade, uma vez que o acesso às obras criativas por parte do público geral é dificultado, e às vezes até excluído em virtude do proveito econômico do autor (SOUZA, 2005). Nessa direção, Ascensão (2008, p. 2) destaca o caráter oneroso dos direitos exclusivos do autor

Todo o exclusivo tem o seu preço na limitação da liberdade alheia. Designadamente, o direito autoral afronta as grandes liberdades constitucionalmente garantidas, como as de expressão, informação, acesso ao ensino e à cultura.

Em face disso, evidencia-se a possibilidade de relativização do Direito de Autor frente às situações concretas que envolvem conflitos entre direitos. Neste sentido, pontua Ascensão (2008, p1), “o direito autoral não é um direito absoluto, no sentido de direito ilimitado. Não há direitos absolutos; nem o direito à vida o é. Basta a integração na ordem global para que todo o direito seja necessariamente limitado”. À vista disso, é pertinente afirmar que o direito autoral é passível de limitações, logo, sujeito à observância do princípio da função social. Portanto, se nenhum direito é absoluto, tendo em vista que até mesmo os direitos fundamentais são passíveis de oposição em casos concretos, tais relativizações se darão por meio do princípio da proporcionalidade. Entretanto, essa limitação de determinado direito não o torna inferior ao direito contraposto. Desse modo, a ponderação de direitos atua como mecanismo capaz de administrar problemas jurídicos complexos, impondo limites para satisfazer os compromissos sociais adotados pela CF/88 (AVANCINI, 2009).

Observa-se, no entanto, que a legislação infraconstitucional brasileira não aborda expressamente a função social do Direito de Autor. O principal diploma legal que regulamenta o tema no País, qual seja a Lei 9.610/1998 - LDA, através de uma abordagem demasiadamente patrimonialista e privatista, aborda quase que



exclusivamente os interesses individuais dos autores e titulares dos direitos conexos em desfavor dos interesses sociais e coletivos (AMARANTE,2012). Nem mesmo a Constituição Federal, faz qualquer menção expressa à função social do direito autoral, tal como acontece na Constituição dos Estados Unidos da América, o que não traduz que o instituto não exista (CARBONI, 2008).

Ocorre que os direitos de autor na Constituição Federal Brasileira, recebem o tratamento de direitos fundamentais, junto com diversos outros direitos, tais quais o direito de acesso à cultura, informação e educação. Neste sentido, Carboni (2008, p. 236) explica

Pode-se, também, dizer que é no contexto da quarta dimensão dos direitos fundamentais (que abarcaria o direito à democracia, o direito à informação e o direito ao pluralismo, como decorrência da globalização política na esfera da normatividade, absorvendo – sem remover – a subjetividade dos direitos individuais) que se deve entender a função social do direito de autor, como garantia de um melhor equilíbrio entre os direitos individuais conquistados pelos autores e o direito de acesso da coletividade à cultura e à informação.

Portanto, se nenhum direito é absoluto, tendo em vista que até mesmo os direitos fundamentais são passíveis de oposição em casos concretos, tais relativizações se darão por meio do princípio da proporcionalidade. Entretanto, essa limitação de determinado direito não o torna inferior ao direito contraposto. Deste modo, a ponderação de direitos atua como mecanismo capaz de administrar problemas jurídicos complexos, impondo limites para satisfazer os compromissos sociais adotados pela CF/88 (AVANCINI, 2009).

A discussão em torno dos Direitos de Autor contrapondo-se a outros direitos fundamentais deve ser abordada a partir de uma compreensão constitucional sistêmica, uma vez que a CF/88 é o alicerce normativo que orienta e subordina a legislação infraconstitucional, estabelecendo as interações entre as normas jurídicas no que tange à interferência e ao alcance das demais normas (CARREIRA; CARDOSO, 2012). Portanto, é pertinente a análise da apreciação do direito de acesso à cultura conferido por nossa constituição.

No que se refere à proteção constitucional do direito de acesso à cultura (BRASIL,1988), o artigo 215 estabelece

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

O parágrafo 3º do referido artigo prevê a execução de um Plano Nacional de Cultura, e elenca como diretrizes: a defesa e valorização do patrimônio cultural

brasileiro; a produção, promoção e difusão de bens culturais; a formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões; a democratização do acesso aos bens culturais; e a valorização da diversidade étnica e regional.

Cabe mencionar também o artigo 206, que menciona como elementos constituidores do patrimônio cultural brasileiro “os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”, bem como seus incisos, que incluem nessa lista “as formas de expressão”; “os modos de criar, fazer e viver”; e “as criações científicas, artísticas e tecnológicas”. Além do inciso II, §1º, do artigo 216-A que institui como princípio do Sistema Nacional de Cultura “a universalização do acesso aos bens e serviços culturais”.

Bem como o direito do acesso à cultura, a constituição vigente também elenca o Direito de Autor como direito fundamental, conforme o art. 5º, XXVII. Então, eventuais conflitos entre os referidos direitos poderão ser explorados sob a perspectiva da hierarquização dos interesses envolvidos: de um lado o interesse social coletivo, de outro o interesse privado do criador de obra autoral ou titular dos direitos conexos. Certo é que o direito nacional não reconhece de forma absoluta a propriedade do autor, em virtude do seu dever de contemplar a função social da propriedade intelectual (TRINDADE; SILVA, 2014). Ocorre que, de forma alguma isso resulta o encolhimento dos direitos autorais, posto que eles foram alçados à mesma categoria de direitos pela Constituição. Em verdade, é justamente pela necessidade de harmonizar sua operação, que o Poder Público tem a tarefa viabilizar meios garantidores do acesso às obras culturais, de modo que, por vezes, isso consista na flexibilização do monopólio dos direitos patrimoniais exercidos pelo autor ou por seus titulares. Nesse sentido Souza (2005, p. 134) pontua:

O acesso às obras de valor cultural não poderá ser restringido ou impedido injustificadamente e fundamentadamente. Esse acesso torna-se possível através da instituição de espaços de livre interação, isentos de controle sobre a utilização de obras de caráter cultural, sendo obrigação dos poderes estatais proporcionar e garantir, através dos diversos instrumentos disponíveis, inclusive o estabelecimento de isenções legais ao monopólio dos direitos patrimoniais do autor.

De todo modo, a função social do direito autoral é corriqueiramente invocada através da interpretação do artigo 5º, inciso XXIII, que estabelece que a propriedade deve ser apreciada por meio de sua função social, conforme exposto anteriormente. Nessa perspectiva, Ascensão (2002) ensina que a existência dos aspectos morais da

obra autoral não descaracteriza seu aspecto patrimonial privado, ao passo que a função social da propriedade incide, também, sobre os direitos exclusivos do autor. Assim, a ausência de dispositivos expressos que tratam da função social do direito autoral na Constituição Federal, não enseja impeditivos para a consideração do instituto, uma vez que é possível extraí-lo por meio de uma leitura global da CF/88.

Adentrando na seara da legislação específica, a Lei 9.610/1998 - LDA em seu capítulo IV (Das Limitações aos Direitos Autorais) estabelece nos artigos 46, 47 e 48, uma série de situações em que a obra autoral poderá ser utilizada sem prévia autorização de seus titulares, sem que isso caracterize ofensa ao direito alheio. Netto (2019) opina que tais restrições aos direitos autorais devem ser interpretadas de maneira restritiva e não extensiva. Todavia, para Souza (2005) essa análise é problemática na medida em que os referidos dispositivos negligenciam diversos direitos da coletividade. Dessa maneira, a função social dos direitos autorais acaba por não ser contemplada expressamente na LDA. O autor conclui apontando para uma possível solução, que parte da elaboração de princípios gerais que “esclareçam as diretrizes para a efetivação equilibrada tanto dos direitos individuais dos autores como dos direitos da coletividade de fruir da obra autoral.”

As interpretações restritivas dos dispositivos que visam limitar os direitos autorais são insuficientes na tratativa do tema, ao passo que não são capazes de acompanhar as dinâmicas transformações tecnológicas que afetam o núcleo da sociedade, modificando de maneira abrupta a forma como consumimos e pensamos as obras autorais, conforme evidenciado no primeiro capítulo do trabalho.

Nesse sentido Carboni (2018) se posiciona contrariamente às regulamentações taxativas dos dispositivos limitantes dos direitos autorais. Para ele, a abordagem mais adequada sobre o tópico passa pela adoção de princípios e normas gerais, a exemplo da legislação autoral dos Estados Unidos da América, que adota o princípio do *fair use* (uso justificado), que é um princípio geral que deve ser aplicado nas circunstâncias em que o interesse público se sobrepõe ao particular, justificando a não-incidência do direito de autor. Na mesma direção Carboni (2008, p. 236) complementa

As limitações aos direitos autorais traçadas pela Lei 9.610/98 não são suficientes para resolver os conflitos entre o direito individual do autor e o interesse público à livre utilização de obras intelectuais. A previsão *numerus clausus* dessas limitações contraria a função social do direito de autor. É por essa razão que somos favoráveis à regulamentação das limitações aos direitos autorais na forma de princípios gerais (tal como no *fair use* norte-

americano) e não à enumeração de situações taxativas. Isso porque o princípio geral pode ser moldado pelo juiz no caso concreto, além de sobreviver mais facilmente às mudanças sociais e tecnológicas.

Outro dispositivo presente no ordenamento jurídico norte-americano, no qual o Brasil poderia se inspirar, é a “licença compulsória”, que pode ser estipulada a fim de garantir o acesso de determinados usuários a certas obras autorais protegidas, normalmente a um preço fixado. Para isso alguns requisitos previstos em lei devem ser atendidos, a exemplo da qualificação do requerente da licença como instituição de ensino. Dessa forma, não há necessidade de prévia autorização do titular do direito autoral para o uso da obra, basta o pagamento do valor estabelecido (CARBONI, 2018).

No geral, as limitações dos direitos autorais podem ter duas naturezas distintas, as “limitações intrínsecas ou extrínsecas”. As limitações intrínsecas são as que se firmam na própria disciplina do direito autoral, tais quais as normas que determinam o objeto e os prazos da proteção autoral, bem como as limitações dos direitos de autor conferidos pela lei. Por outro lado, as limitações extrínsecas são o resultado do inevitável embate do Direito de Autor com os outros ramos do Direito (ASCENSÃO, 2008).

Portanto, as restrições aos direitos autorais que mencionamos até agora dizem respeito às restrições intrínsecas. Nessa direção Carboni (2008, p. 233) corrobora

A regulamentação da função social do direito de autor não se exaure com a imposição de limitações legais ao seu exercício. Neste estudo, defendemos uma regulamentação mais abrangente da função social do direito de autor, de forma a abarcar não apenas as limitações previstas em lei, mas também outras limitações relativas à estrutura do direito de autor (“restrições intrínsecas”), bem como as que dizem respeito ao seu exercício (“restrições extrínsecas”).

Contudo, corriqueiramente, os limites intrínsecos são incapazes de conciliar adequadamente os interesses privados e coletivos; nesses casos, faz-se necessário a adoção das limitações extrínsecas. Para melhor compreender as limitações extrínsecas do direito de autor, cabe destacar a ideia de que o Direito Autoral é um ramo autônomo do Direito, de modo que interage e forma uma ordem com os outros ramos. Daí surge a demanda de conciliá-los, com o intuito de atingir os seus fins como ordenação justa. Ocorre que o Direito Autoral teve seu desenvolvimento retardado em relação às outras áreas do Direito, sobretudo porque sua estrutura foi apropriada para

servir os interesses de setores específicos da sociedade, entre eles a indústria cultural, se afastando de sua função de zelar pelos interesses coletivos (ASCENSÃO, 2008).

A passagem do Estado liberal para o Social, conforme explanado anteriormente, acarretou uma profunda transformação nas interpretações de institutos de direito, que eram apreciados de maneira demasiadamente individualista, e atualmente carregam a preocupação de cumprirem sua função social, tais como o direito de propriedade e dos contratos. Por conseguinte, Carboni (2008) elenca como restrições extrínsecas capazes de mediar os conflitos entre interesses públicos e privados na seara do direito autoral: a função social da propriedade e dos contratos; e a teoria do abuso de direito. O objetivo dessas restrições consiste na "correção de distorções, excessos e abusos praticados por particulares no gozo desse direito, para que o mesmo possa cumprir a sua função social de promover o desenvolvimento econômico, cultural e tecnológico".

A função social dos contratos é expressa nos artigos 421 e 2.035 do Código Civil de 2002. O primeiro estabelece que "a liberdade contratual será exercida nos limites da função social do contrato"; e, segundo, que "Nenhuma convenção prevalecerá se contrariar preceitos de ordem pública, tais como os estabelecidos por este Código para assegurar a função social da propriedade e dos contratos". Carboni (2008) explica que a flexibilização da autonomia da vontade provocada por dispositivos dessa natureza, são reflexo da já mencionada transição do Estado Liberal para o Estado Social no fim do século XIX.

O autor ensina que os contratos podem ser modificados, com base no princípio da função social do contrato, se não observarem os critérios de justiça, equidade e paridade. Com isso, objetiva-se proteger a parte mais débil de cláusulas leoninas e abusivas. Entretanto, o instituto não é um contraponto ao disposto no artigo 4º da LDA que determina que "interpretam-se restritivamente os negócios jurídicos sobre os direitos autorais". Carboni (2008) considera que o mencionado dispositivo visa proteger o autor (normalmente pessoas físicas) nas contratações com empresas, o que normalmente representa uma disparidade de forças.

Nessa direção Carboni (2008, p. 186) alerta

No entanto, o fato de o direito de autor estar se transformando em uma poderosa ferramenta para a proteção – primordialmente – da indústria da cultura e do entretenimento, implica um exame mais acurado dos negócios jurídicos no que diz respeito ao equilíbrio de poder entre as partes, visando

tornar o contrato justo para as mesmas, em respeito ao princípio da função social do contrato. Dessa forma, podemos dizer que a interpretação restritiva de contratos em matéria de direitos autorais deve conviver com o princípio da função social do contrato, pois um não exclui o outro. Isso porque, enquanto a interpretação restritiva determina que tudo aquilo que não foi previsto no contrato deve permanecer com o autor, a função social do contrato, quando aplicada aos contratos de direitos autorais, deve corrigir as distorções, de forma a restabelecer o equilíbrio e o poder entre as partes contratantes.

A outra espécie de restrição extrínseca diz respeito à teoria do abuso de direito, que é consagrada no ordenamento pátrio por meio do artigo 187 do Código Civil, que versa “também comete ato ilícito o titular de um direito que, ao exercê-lo, excede manifestamente os limites impostos pelo seu fim econômico ou social, pela boa-fé ou pelos bons costumes”. Cavalieri Filho (2020) considera o dispositivo uma das mais importantes inovações do CC/2002. Para tanto, o fundamento do abuso de direito é impedir que o direito seja utilizado como mecanismo opressor, impossibilitando que o titular do direito exerça sua prerrogativa de maneira desviada daquela a que se destina originalmente. Isso ocorre quando o titular no exercício de seu direito desvirtua sua finalidade, transformando um ato legal em um ato substancialmente ilícito.

No que se refere ao exercício abusivo do direito de autor, Carboni (2008, p. 188) pontua

O exercício abusivo de direito de autor fere a ordem jurídica, pois constitui um desvirtuamento da sua finalidade social. De fato, o titular de direitos autorais sobre uma obra que, na utilização desse direito, vem a causar dano a outrem, contraria o espírito do próprio instituto, caracterizando ato ilícito, passível de indenização.

Portanto, as restrições ou limitações extrínsecas do direito de autor se fazem presentes como elementos adicionais que validam a tese de que, embora a função social do direito autoral não se encontre expressa na legislação brasileira, ela pode ser extraída por meio de uma análise global do ordenamento jurídico, aliado à leitura funcional dos seus dispositivos, a fim de extrair de cada um deles sua função social, em meio a uma nova ordem social em que a harmonização entre os interesses privados e coletivos se tornou imprescindível.

Uma vez que concebemos a função social do direito autoral como premissa basilar do nosso trabalho, cabe agora estabelecer sua relação com a obra audiovisual, com a intenção de evidenciar a importância da flexibilização da proteção autoral sobre esse tipo de obra.

### **3.3 A função social do direito autoral e a obra audiovisual**

A hodiernidade é marcada, entre outras coisas, pela presença quase que universal do audiovisual no dia-a-dia das pessoas. Estamos a todo momento interagindo e coexistindo com as telas e com as imagens em movimento, de forma que nunca antes na história a produção audiovisual se fez tão presente, plural e diversa em nossas vidas. A esse fenômeno Julio Díaz e Maria Rebollo dão nome de “sociedade audiovisual”. O mencionado quadro de interdependência entre a sociedade e o audiovisual tende a se aprofundar à medida que a internet se consagrou como elemento constitutivo das relações sociais, concebendo a comunicação audiovisual como aspecto central do intercâmbio de informações que compõem a cultura contemporânea.

Dada a relevância social e econômica do papel que a comunicação audiovisual exerce para a coletividade, faz-se importante ressaltar a conceituação da obra audiovisual, para fins didáticos, como o gênero que comporta suas espécies – já que a nomenclatura dessas obras variou diante da evolução da legislação autoral – a exemplo da obra cinematográfica, videofonográfica, obra televisiva, obras audiovisuais publicitárias, animações, vídeos, entre outras. Possivelmente, as divergências de entendimento quanto à sua natureza jurídica e suas disposições na legislação autoral são devidas à variedade de espécies de obras audiovisuais, que podem ser diferenciadas pelos seus processos criativos, suas origens e pelos agentes públicos responsáveis por sua proteção (BASSO, 2021).

Desta forma, a obra audiovisual apresenta inúmeras divergências quanto à sua natureza jurídica, uma vez que elas transitam entre diversas categorizações, de maneira que podem ser classificadas como: obras simples ou complexas; oriundas de autoria individual, de coautoria ou autoria colaborativa; e como obra coletiva (identificação mais adotada pela doutrina brasileira). Destaca-se, que as referidas divergências afetam diretamente a tratativa que o direito de autor impõe sobre as obras, em especial no que tange os direitos patrimoniais do autor (Ibidem).

Em princípio, cabe mencionar a definição das obras audiovisuais, conferida pela LDA, que no artigo 5º, inciso VIII, alínea i, as qualifica como a que resulta da fixação de imagens com ou sem som, que tenham como finalidade criar a impressão de movimento, independentemente do processo de captação utilizado.

Sobre o caráter ambíguo da obra audiovisual na legislação autoral, Bitelli (2003) se posiciona

Antes de se conceber o conceito de “obra audiovisual”, historicamente pela ordem dos acontecimentos tecnológicos, apenas falava-se em “obra cinematográfica”, o que veio a ser encampado pelas Convenções internacionais e pelas legislações brasileiras que se seguiram desde aquela época. No Brasil, os extintos Conselho Nacional de Direito de Autor e Conselho Nacional de Cinema procuravam dar, juntamente com a doutrina, uma interpretação de equivalência funcional entre as diversas técnicas de assemelhadas, equivalentes ou análogas à obra cinematográfica, que aos poucos, de gênero, passou à espécie do que veio a se consolidar como obra audiovisual.

Ainda sobre a conceituação da obra audiovisual na legislação brasileira, a MP 2.228, de 06 de setembro de 2001, com alterações feita pela Lei 10.4544, de 13 de maio de 2002, define a obra audiovisual como

o produto da fixação ou transmissão de imagens, com ou sem som, que tenha a finalidade de criar a impressão de movimento, independentemente dos processos de captação, do suporte utilizado inicial ou posteriormente para fixá-las ou transmiti-las, ou dos meios utilizados para sua veiculação, reprodução, transmissão ou difusão.

Por outra forma, a obra cinematográfica é definida pela MP 2.228 de 2001 como sendo uma espécie do gênero obra audiovisual, nos termos: “[...]obra audiovisual cuja matriz original de captação é uma película com emulsão fotossensível ou matriz de captação digital, cuja destinação e exibição seja prioritariamente e inicialmente o mercado de salas de exibição”.

Ocorre que, na prática, essa diferenciação entre obra audiovisual e obra cinematográfica não enseja efeitos proveitosos, uma vez que tanto a doutrina quanto a legislação pertinente fazem confusão ao adotar o termo “obra audiovisual” em contextos próprios das produções cinematográficas, de modo que negligenciam as obras audiovisuais de autoria simples (aquelas que são executadas por uma única pessoa, por vezes um amador), a exemplo da LDA; a Constituição Federal; e as leis de incentivo à cultura, tal qual a Lei 10.454/2002. Esse aspecto é evidenciado ao analisarmos as disposições legislativas e doutrinárias que conferem à obra audiovisual, natureza jurídica de obra coletiva.

Nessa direção Eduardo Salles Pimenta (2009, p. 84) afirma

A obra audiovisual, por razões fáticas, decorre da contribuição criativa de diversas pessoas que, ao unir suas criações, produzem uma obra maior, seja ela pertencente ao domínio da literatura ou das artes.



Ao mencionar a contribuição de diversas pessoas como elemento central da obra audiovisual, Salles Pimenta se refere às interferências individuais de atores, diretores de fotografia, dubladores, entre outras proficiências que são inerentes das produções cinematográficas. O autor ainda justifica que a controvérsia existente sobre a natureza da obra audiovisual, seja de obra coletiva ou colaborativa, são explicadas pelo sistema autoral adotado por cada país, nessa direção, pontua (PIMENTA, p. 85)

Decerto que a concepção quanto à natureza jurídica varia de acordo com o sistema e *copyright* – no qual o autor pode também ser uma pessoa jurídica, havendo o monopólio sobre toda a contribuição, que compõe a obra audiovisual – o conceito unitário mais se adequa. Se o sistema é humanista ou decorrente dos conceitos do *droit d'auteur*, sua natureza será de obra coletiva, prevalecendo o respeito aos criadores, que contribuíram para a realização da obra maior (como músicos, intérpretes, artista, cenógrafos, coreógrafos) e a equidade de distribuição de ganho com o uso da obra, como no direito francês e no direito brasileiro.

De mesma forma, Basso (2021) faz menção ao termo “obra audiovisual” referindo-se à “obra cinematográfica”

De certa maneira, apesar de existente tal divergência, é possível assumir a dominância do entendimento da natureza de obra coletiva para a obra audiovisual, ao admitir que esta corrente parece ter sido o ponto de partida para a análise dos mais diversos e renomados estudiosos da matéria. Essa é a posição do professor Morato, ao lembrar inclusive que “a obra cinematográfica teve grande relevância, em particular na França, para que a importância da obra coletiva fosse percebida”.

Basso (2021) alerta, ainda, que a natureza de obra coletiva conferida à obra audiovisual se estende a todas as obras do gênero que forem organizadas e coordenadas por um produtor, seja ele pessoa física ou jurídica.

A figura do produtor (profissional tradicional nas produções cinematográficas e televisivas) é estabelecida no artigo 5º, inciso XI da LDA, como: “a pessoa física ou jurídica que toma a iniciativa e tem a responsabilidade econômica da primeira fixação do fonograma ou da obra audiovisual, qualquer que seja a natureza do suporte utilizado”. A definição do produtor provoca uma série de discussões acerca da titularidade dos direitos patrimoniais da obra audiovisual, contudo, não nos aprofundaremos no tema por considerar que não faz parte do escopo do trabalho. A menção da referida figura é feita com o objetivo de evidenciar a abordagem reducionista conferida à obra audiovisual pela legislação autoral.

Sobre a apreciação enviesada do tema, Ascensão (1992, p. 523) alude à história e expõe

Antes de se conceber o conceito de “obra audiovisual”, historicamente pela ordem dos acontecimentos tecnológicos, apenas falava-se em “obra cinematográfica”, o que veio a ser encampado pelas Convenções internacionais e pelas legislações brasileiras que se seguiram desde aquela época. No Brasil, os extintos Conselho Nacional de Direito de Autor e Conselho Nacional de Cinema procuravam dar, juntamente com a doutrina, uma interpretação de equivalência funcional entre as diversas técnicas de assemelhadas, equivalentes ou análogas à obra cinematográfica, que aos poucos, de gênero, passou à espécie do que veio a se consolidar como obra audiovisual. As necessidades da indústria cinematográfica, e os grandes investimentos realizados em cada produção, levam a que as leis procurem cada vez mais assegurar ao produtor a plenitude dos direitos de exploração econômica da obra. Podem fazê-lo mediante a outorga ao produtor da categoria de autor. Mas mesmo não o fazendo, procuram de várias maneiras assegurar ao produtor, com autonomia, direitos de utilização.

Evidencia-se então, que a indústria cultural exerce influência na legislação autoral de forma determinante, conforme já exposto no trabalho, sobretudo no que diz respeito ao escopo da proteção autoral. Contudo, a referida interferência não afeta apenas as grandes produções cinematográficas e televisivas, em virtude do excesso de proteção a essas obras, outras acabam por serem negligenciadas na legislação autoral, como é o caso das obras de autoria simples ou unipessoal. Basso (2021) caracteriza as obras de autoria simples como sendo as produzidas por amadores, registros do cotidiano, amparados pela difusão da tecnologia que possibilitou o acesso a equipamentos de filmagem. A título de exemplo o autor cita o registro do assassinato do Presidente norte-americano John F. Kenedy, feito por Abraham Zapruder, em 1963, que deu origem ao litígio *Time vs Bernard Geis Associates*, que foi um marco nas discussões sobre a delimitação da proteção autoral nos Estados Unidos.

Conforme demonstrado no capítulo 1, as obras audiovisuais dessa natureza desempenham um importante papel de transformação social na medida em que têm potencial para produzir sentido e reforçar identidades, além de servir como mecanismo de construção e difusão de discursos contra hegemônicos, funcionando como poderosas ferramentas de inclusão social por meio da cultura e da educação. A fim de substanciar essa tese, analisamos o projeto “Diz aí Fronteiras” idealizado pelo Canal Futura em parceria com as organizações não-governamentais TV OVO, Camp e Câmera Clara. O referido projeto criou oficinas de produção audiovisual e cidadania nas regiões de fronteira entre Brasil, Uruguai e Argentina para aproximadamente 200 jovens em 2014.

Os resultados apresentados pelos idealizadores do projeto são significativos. Os debates estimulados sobre como a mídia hegemônica se estrutura e como é

produzida uma obra audiovisual proporcionou aos participantes ferramentas para expressarem a maneira como gostariam de ser representados em uma produção midiática, de modo a reforçar suas identidades culturais, que corriqueiramente é retratada de forma estereotipada pela mídia tradicional. Entre outros resultados, o projeto “Diz aí Fronteiras” possibilitou que os jovens integrados à iniciativa tivessem oportunidades de conhecer a fundo aspectos culturais das comunidades vizinhas, gerando uma série de reflexões sobre aspectos identitários, viabilizando um olhar para além do preconceito.

Projetos dessa natureza trabalham a comunicação e a educação, explorando a diversidade da sociedade, abrangendo o multiculturalismo, a fim de evidenciar seu caráter plural e diverso. Iniciativas como essa incitam mobilização social e o exercício da cidadania, ao passo que, o jovem torna-se sujeito protagonista da própria vida e do mundo que faz parte, através do enriquecimento cultural que lhe permite enxergar a realidade de uma forma inédita, transformando sua relação com ela. (MOBELLI; ROSA, 2012)

Esse é apenas um dos inúmeros exemplos que ressaltam a importância da educação midiática e audiovisual. Contudo, as possibilidades se estendem, como demonstra Lara Silbiger (2005, p. 375)

O potencial educativo dos meios de comunicação de massa, em especial dos audiovisuais, é inquestionável. E tal constatação não se limita à realidade brasileira. É um fenômeno global. Tomemos, a título de exemplo, os resultados de uma pesquisa divulgada na Revista Espanhola de Opinião Pública a respeito da influência dos meios audiovisuais sobre os jovens desse país. “80% da informação assimilada pelos adolescentes espanhóis entre 12 e 15 anos é transmitida através dos meios de comunicação de massa e da interação social. E somente 20% através da escola”.

Ocorre que, diversos movimentos culturais importantes acabam por não serem apreciados por nossa legislação autoral, tendo em vista sua estrutura engessada e imprecisa, que é incapaz de acompanhar a evolução tecnológica e as dinâmicas da sociedade da informação e da web 2.0. Como exemplo, pode-se citar o fenômeno global do *Youtube* que, embora já tenha despertado o interesse das grandes corporações da indústria cultural, e represente uma considerável fatia do mercado audiovisual, ainda não foi apreciado pelas leis autorais.

Evidencia-se, portanto, que a legislação autoral e a Constituição Federal não possuem mecanismos adequados para lidar concretamente com as situações conflituosas entre o direito de autor e os demais direitos fundamentais, como: os

direitos de acesso à cultura e à informação; o direito à educação, bem como não consegue lidar com as dinâmicas sociais provenientes do desenvolvimento tecnológico. Em vista do cenário posto, deverão ser aplicadas ao caso concreto, o princípio da proporcionalidade, as restrições extrínsecas ao direito autoral, qual seja, as normas relativas ao abuso de direito e à função social da propriedade. Todavia, a função social do direito autoral não deve ser percebida como uma retórica que visa encolher os direitos de propriedade intelectual, e sim como uma ferramenta capaz de coibir o uso abusivo desses direitos, de modo que o direito autoral se realize como um viabilizador do desenvolvimento econômico, tecnológico e cultural (CARBONI, 2009).

Para tanto, faz-se necessário o aprofundamento das discussões acerca do tema, como também o desenvolvimento de pesquisas e trabalhos acadêmicos com viés crítico a respeito dos novos desdobramentos do direito autoral diante das complexas questões que envolvem a sociedade contemporânea, além de análises sobre a eficiência da legislação autoral vigente, dada a atual conjuntura.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho partiu do seguinte tema: A Função Social do Direito Autoral Como Mecanismo de Acesso a Obras Audiovisuais.

Para justificar a escolha, é necessário compreender o problema proposto. Nesse sentido, colocou-se a seguinte provocação: Poderia a função social dos Direitos Autorais estabelecer-se, efetivamente como mecanismo capaz de viabilizar o acesso às obras audiovisuais?

Uma vez determinado o ponto de partida do desenvolvimento, elencou-se a hipótese a ser verificada: Tendo em vista o enfoque demasiadamente patrimonialista, conferido ao Direito Autoral pela legislação infraconstitucional brasileira, em especial a Lei 9.610 de 19 de Fevereiro de 1998 - LDA/98, a função social do Direito de Autor deverá, considerando as novas interpretações do direito privado estabelecidas a partir do advento do Estado Social e das teorias sociológicas funcionalistas, desempenhar um papel promocional do direito fundamental do acesso à cultura, concretizado por meio do acesso a obras audiovisuais.

Com intuito de aproximar o leitor de um entendimento global acerca do tema de modo a corroborar a tese defendida, definiu-se o seguinte objetivo geral: Pesquisar, partindo de uma contextualização histórica da indústria audiovisual, a relevância da função social do Direito de Autor como mecanismo promocional do direito fundamental de acesso à cultura, proporcionado por intermédio do acesso às obras audiovisuais, averiguando se o referido instituto é capaz de estabelecer-se, efetivamente, como mecanismo capaz de viabilizar o acesso a essas obras, em meio a um contexto de constitucionalização do direito privado.

O primeiro capítulo trouxe como objetivo específico: Investigar a evolução da Indústria Audiovisual ao longo da história, de modo a auxiliar a compreensão das novas demandas e desafios advindos da evolução tecnológica, bem como as transformações sociais proporcionadas pela cultura audiovisual. Para tanto, foi feita a análise do processo histórico de desenvolvimento do audiovisual e da indústria cultural, do seu surgimento no início do século XX até as novas modalidades de expressão e interação audiovisual. Em seguida é abordado o projeto social “Diz aí Fronteiras”, com o intuito de evidenciar a importância do audiovisual como mecanismo capaz de promover transformações sociais significativas. Ao final do capítulo, fora apresentado um litígio emblemático da indústria audiovisual, o “Caso Betamax”, que

influenciou o surgimento de diversas discussões acerca dos excessos cometidos em nome da proteção autoral.

No capítulo subsequente adotou-se o seguinte objetivo específico: Examinar a tratativa dada ao Direito Autoral pelo ordenamento jurídico brasileiro, diante do seu enfoque demasiadamente patrimonialista. A fim de atingir o objetivo determinado, iniciou-se a exposição do capítulo pelo exame da tratativa do Direito Autoral conferido pela Constituição Federal. O tópico seguinte aborda as nuances que envolvem os tratados e convenções internacionais sobre o tema. E por fim, partiu-se para o estudo da Lei 9.610/1998, abordando os principais aspectos trazidos pelo diploma normativo.

O terceiro e último capítulo abordou o seguinte objetivo específico: Analisar o instituto da função social do Direito Autoral e das obras audiovisuais, bem como sua aplicabilidade, estabelecendo sua relação com a promoção do direito fundamental do acesso à cultura, por meio do acesso às obras audiovisuais. O início do capítulo é marcado pela abordagem funcional do direito por meio da apresentação das teorias sociológicas funcionalistas presentes na obra “Da estrutura à função: Novos estudos de teoria do Direito” de Norberto Bobbio.

O tópico seguinte investiga o instituto da função social do direito autoral, de modo a entender como extraí-lo do ordenamento jurídico brasileiro, para tanto são utilizadas as lições de Guilherme Carboni, José de Oliveira Ascensão e Allan Rocha de Souza. O ponto que encerra o trabalho, analisou a natureza jurídica do audiovisual, de modo a apontar para a adequação com o instituto da função social do direito autoral.

O presente trabalho consiste em uma pesquisa de caráter exploratório. Adotou-se esse formato com o intuito de promover maior proximidade com o problema adotado, evidenciando-o a fim de servir à construção da tese. Outro aspecto das pesquisas exploratórias que foi de grande valia é seu caráter flexível, uma vez que permite a utilização de revisões bibliográficas aliadas à exposição de casos concretos.

A técnica de pesquisa adotada foi a pesquisa bibliográfica. A escolha da referida técnica foi vantajosa no sentido de possibilitar o contato com uma maior variedade de fenômenos em relação às pesquisas realizadas de maneira direta. Esse aspecto teve especial relevância no trabalho em questão, devido ao seu caráter transdisciplinar e a amplitude dos temas abordados.

O método de abordagem adotado foi o método indutivo, que partiu da premissa de que as obras audiovisuais desempenham um papel relevante de transformação social, de modo que os interesses coletivos e os dos autores e criadores de conteúdo audiovisual devam ser harmonizados por meio da função social do Direito Autoral.

Por fim, o método de procedimento escolhido foi o funcionalista, segundo o qual o direito só atinge seu propósito quando consegue inibir os atos não desejados socialmente, mediante mecanismos de sanção negativa, enquanto fomenta os atos socialmente desejados por meio da sanção positiva.

Serão apresentadas a seguir, de forma sistematizada, as conclusões obtidas durante a execução do presente trabalho.

1. O audiovisual se transformou abruptamente ao longo das últimas décadas, especialmente, com o advento da internet, possibilitando sua difusão em massa e o surgimento de uma nova proposta de utilização dessa linguagem baseada na interatividade.

2. A presença universal das imagens em movimento no dia-a-dia das pessoas caracteriza o paradigma da sociedade audiovisual, de modo que se torna elemento indissociável da cultura contemporânea.

3. O projeto “Diz aí Fronteiras”, idealizado pelo Canal Futura em parceria com as organizações não-governamentais TV OVO, Camp e Câmera Clara, é um entre os inúmeros exemplos que evidenciam o caráter de transformação social das obras audiovisuais.

4. A universalidade dessas obras lhe confere o aspecto de ativo econômico, explorado predatoriamente pela indústria cultural que não mede esforços para influenciar governos a fim de deturpar a função do direito autoral: de mecanismo de fomento à produção intelectual, passa a ser uma ferramenta da referida indústria que visa a apropriação da cultura e da informação, transformando-as em meras mercadorias.

5. As inovações tecnológicas facilitam as violações das obras autorais, entretanto, elas são responsáveis pelos avanços e êxitos da indústria cultural. Essa relação ambígua foi observada também no século XV com a invenção da impressão tipográfica de Gutenberg, que serviu de gatilho para a transformação do direito autoral à época, adaptado às novas formas de difusão dessas obras. Da mesma maneira, o

surgimento da internet e o contexto da Web 2.0 incitam profundas modificações na proteção autoral mundial.

6. No Brasil, o tratamento conferido ao direito de autor é nitidamente patrimonialista à medida que o principal diploma normativo sobre o tema, a Lei 9.610/1998, distorce em diversos aspectos seu propósito original, qual seja, a proteção da criatividade humana, a expressão artística e literária, entre outros aspectos morais da obra autoral, conforme consagrado no Art. 27 da Declaração Universal dos Direitos do Homem.

7. A Constituição Federal Brasileira estabelece como valores protegidos, a liberdade; a propriedade; a livre manifestação do pensamento; a livre expressão da atividade intelectual, artística e científica; bem como o direito exclusivo do autor de extrair proveito econômico de sua obra. Contudo, essas garantias devem ser conciliadas aos demais direitos fundamentais, tais como: o direito de acesso à cultura, o direito de acesso à informação e o direito à educação.

8. A Constituição, também, submete o exercício do direito de propriedade à adequação de sua função social, no qual é incluso os direitos patrimoniais do autor.

9. As convenções e tratados internacionais sobre direito autoral, das quais o Brasil é signatário, continuam em processo de modificação, acompanhando as dinâmicas da globalização e dos avanços tecnológicos que moldam a sociedade contemporânea. Entretanto, representam, de certa maneira, a política de dominação econômica imposta pelas grandes potências, de modo que caminham para a uniformização dos Direitos de Autor de acordo com seus interesses.

10. A avaliação de um instituto jurídico deve começar pela apreciação de sua função. Dessa forma, o direito alcança sua função quando coíbe os atos socialmente indesejáveis, por intermédio das sanções negativas, à medida que promove os atos socialmente desejáveis por meio das sanções positivas. É como ocorre com os direitos autorais, ao passo que tem por função a promoção da atividade criativa com a finalidade de promover o desenvolvimento econômico, cultural e tecnológico da sociedade.

11. Com o advento do Estado Social, a sanção positiva passa orientar a atividade social por meio da sanção premial. Em virtude disso, faz-se necessário moldar a teoria geral do direito às transformações da sociedade, e por consequência,



a própria noção de direito, que evolui de instrumento de controle social para instrumentos de direção social.

12. Não existe direito absoluto, tendo em vista que até mesmo os direitos fundamentais são passíveis de relativização no caso concreto, portanto, os direitos dos autores também não são. Por isso a LDA elenca uma série de situações em que a obra autoral poderá ser utilizada independente de autorização do titular do direito. Contudo, a taxatividade das situações previstas, é insuficiente para a tratativa plena dos casos envolvendo conflitos dessa natureza, uma vez que uma abordagem reducionista das limitações dos direitos autorais não é capaz de assimilar as transformações sociais oriundas da evolução tecnológica, de modo a negligenciar o acesso das pessoas à cultura e à educação.

13. Conforme os ensinamentos de Guilherme Carboni e Allan Rocha, seria benéfico ao Brasil, fazer uso do instituto do *fair use*. A doutrina dos Estados Unidos não estabelece as limitações da proteção autoral de forma taxativa tal qual é no Brasil, de tal modo que a flexibilidade na apreciação das restrições aos direitos dos autores confere maiores possibilidades ao poder judiciário de alcançar o equilíbrio entre os interesses privados e públicos.

14. A teoria da função social tem por objetivo estabelecer-se como mecanismo capaz de reduzir os obstáculos às formas de criação dinâmicas, características da contemporaneidade, facilitando a circulação dos bens culturais, concedendo às pessoas acesso às obras protegidas em situações específicas.

15. A função social do direito autoral não é mencionada de forma expressa no ordenamento jurídico brasileiro. Isso, porém, não implica na sua inexistência, uma vez que é possível extraí-lo através da leitura conjunta da constituição, da legislação autoral específica e da teoria dos direitos fundamentais.

16. A regulamentação da função social não finda com as limitações dos direitos autorais propostas pela LDA, é necessário também, uma regulamentação mais ampla, com a adoção das limitações extrínsecas, como: a função social da propriedade; a função social dos contratos; e a teoria do abuso do direito.

17. A obra audiovisual é uma espécie de obra autoral, que também é um gênero dos quais são espécies: a obra cinematográfica; a obra audiovisual publicitária; o vídeo; a obra televisiva e outras. Segundo a doutrina majoritária brasileira, a natureza jurídica da obra audiovisual é de obra coletiva.

18. Tanto a doutrina quanto a legislação autoral fazem confusão com os termos “obra audiovisual” e “obra cinematográfica”, por vezes utilizando um como se fosse o outro.

19. O caráter ambíguo conferido à obra audiovisual pela legislação autoral evidencia a negligência perante a importância e o potencial que esse tipo de obra possui de promover transformações sociais e inclusão.

20. Esse panorama revela a influência da indústria cultural na legislação brasileira, que tratou da obra cinematográfica com excesso de zelo em detrimento das demais obras audiovisuais, que são abordadas com desleixo ou completamente ignoradas.

21. Na ausência de uma apreciação adequada da obra audiovisual pela legislação autoral e pela Constituição Federal, faz-se necessário a invocação da função social do direito autoral como mecanismo capaz de harmonizar os interesses coletivos e privados que permeiam essas obras.

22. É necessário também, o aprofundamento das discussões acerca do tema, além do desenvolvimento de novas pesquisas e trabalhos acadêmicos com viés crítico a respeito dos desdobramentos do direito autoral diante das complexas questões que envolvem a sociedade contemporânea, somados às análises sobre a eficiência da legislação autoral vigente.

Certo é que o escopo do trabalho não é capaz de esgotar as discussões acerca do tema, tendo em vista a especificidade de sua delimitação e as diversas particularidades que envolvem a execução de um trabalho de conclusão de curso de graduação; tampouco era esse seu propósito. Assim, apresenta-se como um mero ponto de partida para futuras discussões no que concerne as inúmeras ramificações dessa nova fase do Direito de Autor.

## REFERÊNCIAS

AFONSO, Otávio. **Direito Autoral: Conceitos Essenciais**. São Paulo: Editora Manole, 2009. 9788520442791. Disponível em: <https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788520442791/>. Acesso em: 12 jun. 2022.

AMARANTE, Fernanda Machado. **OS DIREITOS DE ACESSO À CULTURA E À INFORMAÇÃO COMO DECORRÊNCIA DA FUNÇÃO SOCIAL DO DIREITO AUTORAL**. 2012. 235 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Direito, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

ANDRADE, A. **Primórdios da televisão no Brasil: o olhar jornalístico**. In: PENSACOM BRASIL. 5., 2018 São Paulo. **Anais...** São Paulo: Universidade Metodista de São Paulo, 2018. p. 1-16.

ANGELUCI, Alan César Belo. **Inovação e revolução: reflexões sobre televisão digital e crise de conteúdo**. Mediação, Belo Horizonte, v. 14, n. 15, jul./dez 2012. Disponível em <http://revista.fumec.br/index.php/mediacao/article/view/1211>. Acesso em: 10 mai. 2022.

ARMES, Roy. On Video: **o significado do vídeo nos meios de comunicação**. 2ed. São Paulo: Summus Editorial, 1999.

ASCENSÃO, J.Oliveira 2008, Fortaleza. **AS “EXCEÇÕES E LIMITES” AO DIREITO DE AUTOR E DIREITOS CONEXOS NO AMBIENTE DIGITAL**. Fortaleza: Ministério da Cultura, 2008. 26 p. Disponível em: [http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2009/02/texto\\_mesa11\\_ascensao.pdf](http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2009/02/texto_mesa11_ascensao.pdf). Acesso em: 24 jul. 2012.

ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito intelectual, exclusivo e liberdade**. Revista da ESMAFE - Escola de magistratura Federal da 5a Região. Pernambuco, n.3.p 125´-145. 2002. Disponível em: <https://revista.trf5.jus.br/index.php/esmafe/article/view/127> Acesso em: 30/06/2022.

ASCENSÃO, José de Oliveira. **As “exceções e limites” ao direito de autor e direitos conexos no ambiente digital**. Revista da ESMAPE, v. 13, n. 28, p. 315-351, 2008. Disponível em [http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2009/02/texto\\_mesa11\\_ascensao.pdf](http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2009/02/texto_mesa11_ascensao.pdf) Acesso em: 30/06/2022.

ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direitos de autor e direitos conexos**. Coimbra: s.l., 1992.

AVANCINI , Helenara Braga. O Direito Autoral Numa Perspectiva Dos Direitos Fundamentais: A limitação do excesso de titularidade por meio do Direito da Concorrência e do Consumidor. Revista de Propriedade Intelectual - **Direito Constitucional e Contemporâneo**, v. 1, n. 1, p. 1–304, 2012.

BALAN, Willians Cerozzi. **Um breve olhar pela evolução da TV no Brasil - Parte 2:**

da exibição local a rede nacional via satélite. *Produção Profissional*, São Paulo, v. 124, n., abr. 2012. Disponível em [https://www.researchgate.net/publication/236586203\\_Um\\_breve\\_olhar\\_pela\\_evolucao\\_da\\_TV\\_no\\_Brasil\\_-\\_Parte\\_2\\_da\\_exibicao\\_local\\_a\\_rede\\_nacional\\_via\\_satelite](https://www.researchgate.net/publication/236586203_Um_breve_olhar_pela_evolucao_da_TV_no_Brasil_-_Parte_2_da_exibicao_local_a_rede_nacional_via_satelite). Acesso em: 12 mai. 2022.

BARROS, J. T. DE. **A cultura da imagem**. HORIZONTE - Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião, v. 2, n. 4, p. 49-59, 31 maio 2004.

BARROSO, Luís Roberto. **Doze anos da Constituição Brasileira de 1988**. In.: BARROSO, Luís Roberto. *Temas de direito constitucional*. 2a ed. Tomo I. Rio de Janeiro: Renovar, 2002.

BASSO, Mateus B. **Direito de Autor e Publicidade**. São Paulo: Grupo Almedina (Portugal), 2021. 9786556272092. Disponível em: <https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9786556272092/>. Acesso em: 12 jun. 2022.

BITELLI, Marcos Alberto Sant'Anna. **O direito de autor e as obras audiovisuais**. In: Isabela Cribari (org.). *Produção Cultural e Propriedade Intelectual*. Recife: Editora Massangana, 2007. p. 115-133. Disponível em: [https://core.ac.uk/display/211925967?utm\\_source=pdf&utm\\_medium=banner&utm\\_campaign=pdf-decoration-v1](https://core.ac.uk/display/211925967?utm_source=pdf&utm_medium=banner&utm_campaign=pdf-decoration-v1) Acesso em: 30/06/2022.

BITTAR, Carlos A. **Direito de Autor**, 7ª edição. Rio de Janeiro: Grupo GEN, 2019. 9788530986001. Disponível em: <https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788530986001/>. Acesso em: 12 jun. 2022.

BITTAR, C. A. **Autonomia científica do direito de autor**. *Revista da Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo, [S. l.]*, v. 89, p. 87-98, 1994. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/67238>. Acesso em: 25 jul. 2021.

BOBBIO, Norberto. **Da estrutura à função**: novos estudos de teoria do direito. Manole, 2007.

BORBA, Marcos Severino d; MOMBELLI, Neli Fabiane. **Audiovisual como Ferramenta de Transformação Social em Região de Fronteira**. In: GT 8 – *Comunicación popular, comunitaria y ciudadanía*. ALAIC 2014, Buenos Aires.

BORGES, Julio Daio. **A revolução do vídeo**. *GV Executivo*, v. 6, n. 2, mar./abr 2007. Disponível em <https://doi.org/10.12660/gvexec.v6n2.2007.34576>. Acesso em: 20 mai. 2022.

BRANCO, Sérgio; PARANAGUÁ, Pedro. **Direitos autorais**. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2009.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, [2020]. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm). Acesso em: 24

jan. 2021.

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

BRASIL. **Decreto-Lei n. 2.848**, de 7 de dezembro de 1940. Brasília,

BRASIL. **Decreto-Lei n. 4.657**, de 4 de setembro de 1942.

BRASIL. **Lei n. 8.685**, de 20 de julho de 1993, que cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Brasília, DF: Senado, 1993.

BRASIL. **Lei n. 10.454**, de 13 de maio de 2002, que dispõe sobre remissão da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica - CONDECINE, de que trata a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e dá outras providências. Brasília, DF: Senado 2002.

BRASIL. **Lei n. 9.610**, de 19 de fevereiro de 1998. Brasília, que altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. DF: Senado, 1998.

BRASIL. **Lei n. 10.406**, de 10 de janeiro de 2002, que institui o código civil. Brasília, DF: Senado, 2002.

CARBONI, Guilherme. **Função Social do Direito de Autor**. Curitiba: Juruá, 2008.

CARBONI, Guilherme C. **Aspectos Gerais da Teoria da Função Social do Direito do Autor**. In: Propriedade intelectual: estudos em homenagem ao Min. Carlos Fernando Mathias de Souza. (Organizado por Eduardo Salles Pimenta). 1ª.ed. São Paulo: Letras Jurídicas, 2009, p.200-216.

CARDOSO, Marcia Sadi Haron; CARREIRA, Grace Laine Pincerato. **A constitucionalidade do direito autoral e a lei 9.610/1998 no ordenamento jurídico brasileiro**. In: Anais do VI Congresso de Direito de Autor e Interesse Público. Florianópolis: GEDAI/UFSC, 2012. p. 79-95.

CARREIRA, Grace Laine Pincerato; CARDOSO, Marcia Sadi Haron. **A CONSTITUCIONALIDADE DO DIREITO AUTORAL E A LEI 9.610/1998 NO ORDENAMENTO JURÍDICO BRASILEIRO**. In: CONGRESSO DE DIREITO DE AUTOR E INTERESSE PÚBLICO, 6., 2012, Universidade Federal do Paraná. Anais [...]. Curitiba: Gedai, 2012. p. 79-95..

CARVALHO, Francisco José. **Teoria da Função Social do Direito**. Portal Jurídico Investidura, Florianópolis/SC, 20 Jul. 2011. Disponível em: [investidura.com.br/biblioteca-juridica/artigos/filosofia-do-direito/189609-teoria-da-funcao-social-do-direito](http://investidura.com.br/biblioteca-juridica/artigos/filosofia-do-direito/189609-teoria-da-funcao-social-do-direito). Acesso em: 02 Jul. 2022.

CONRADO, Marcelo Miguel. **A Arte Nas Armadilhas dos Direitos Autorais: uma leitura dos conceitos de autoria, obra e originalidade**.2013. 322f. Tese (Doutorado em Direito) – Programa de Pós Graduação em Setor de Ciências Jurídicas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba 2013.COUTINHO, Laura Maria. **Audiotvisuais: arte, técnica e linguagem**. Brasília: Universidade de Brasília (Curso

técnico de formação para os funcionários da educação), 2006. Disponível em [http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/profunc/11\\_audiovisuais.pdf](http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/profunc/11_audiovisuais.pdf)[http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/profunc/11\\_audiovisuais.pdf](http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/profunc/11_audiovisuais.pdf). Acesso em: 04 mai. 2022.

CRUZ, Brian. **The Rise, Fall, and Return of Vitaphone**. Moving Image and Sound: Basic Issues and Training, 2014. Disponível em [https://miap.hosting.nyu.edu/program/student\\_work/2014fall/14f\\_2920\\_Cruz\\_a2\\_y.pdf](https://miap.hosting.nyu.edu/program/student_work/2014fall/14f_2920_Cruz_a2_y.pdf). Acesso em: 10 mai. 2022.

DÍAZ, Julio Montero; REBOLLO, Maria Antonia Paz. Historia **audiovisual para una sociedad audiovisual**. História. Crítica. No. 49, Bogotá, jan-abril 2013, 268 pp. issn 0121-1617 pp 159-183. Disponível em <http://www.scielo.org.co/pdf/rhc/n49/n49a08.pdf> Acesso: 02 mai. 2022.

DOS SANTOS, Manoel J. Pereira; JABUS, Wilson P.; ASCENSÃO, José de O. Direito autoral. [São Paulo]: Editora Saraiva, 2020. 9786555591521. Disponível em: <https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9786555591521/>. Acesso em: 12 jun. 2022.

DUARTE, Eliane Cordeiro de Vasconcellos Garcia; PEREIRA, Edmeire Cristina. **DIREITO AUTORAL**: perguntas e respostas. Curitiba: Ufpr, 2009. 138 p

FILHO, Francisco Machado. **A linguagem ficcional do cinema na internet**: a interação entre o usuário e o computador na perspectiva das teorias da Estética da Recepção. In: NP 08 - V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom NP 08 - Tecnologias da Informação e da Comunicação. 2004, Marília: UNIMAR. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R0556-1.pdf> Acesso em: 18 Abr. 2022.

FILHO, Sergio C. **Programa de Responsabilidade Civil**. São Paulo: Grupo GEN, 2020. 9788597025422. Disponível em: <https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788597025422/>. Acesso em: 28 jun. 2022.

FRANCISCO, Pedro Augusto P.; VALENTE, Mariana Giorgetti. **Da rádio ao streaming**: ECAD, direito autoral e música no Brasil. Beco do Azogue, 2016.

FURTADO, Samira da Conceição Lopes. (2003) **A Influência da Televisão nos Hábitos Culturais- Aproximação à Realidade Praiense**. Tese de Mestrado, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, ISCTE, Lisboa.

GIACOMELLI, Louzada Cinthia F.; BRAGA, Prestes C.; ELTZ, Koury Magnum de F. **Direito autoral**. Porto Alegre: Grupo A, 2018. 9788595023383. Disponível em: <https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788595023383/>. Acesso em: 12 jun. 2022.

GIL, Antonio Carlos et al. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.

GUINDANI, Joel Felipe. **A produção audiovisual como protagonista de memória e identidade**. In: SILVA, Marcela Guimarães; COUTINHO, Renata Corrêa. Oliveira Books, Santiago 2017. p. 95-110.

INGLIS, Brandon D, COUPLES, **Gary D. John Logie Baird and the secret in the box**: The undiscovered story behind the world's first public demonstration of television [Scanning Our Past], in Proceedings of the IEEE, vol. 108, no. 8, pp. 1371-1382, Aug. 2020, Disponível em: doi: 10.1109/JPROC.2020.2996793. Acesso em: 01 mai. 2022.

HOFFERTH, Sandra L. **Home media and children's achievement and behavior**. *Child Development*, 2010. 81, 1598–1619. Disponível em://doi.org/10.1111/j.1467-8624.2010.01494.x. Acesso em: 02 mai. 2022.

LESSIG, Lawrence. **Cultura Livre. Como a mídia usa a tecnologia e a lei para barrar a criação cultural e controlar a criatividade**.(cc) Creative Commons 1.0 — Attribution / Non Commercial Use. ed., 2004. Disponível em <https://www.ufmg.br/proex/cpinfo/educacao/docs/10d.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2021.

LIMA, Flávia Danielle Santiago. —**Da Ditadura militar ao Estado de Direito: o papel da OAB na transição à democracia e no fortalecimento das instituições jurídicas na Constituição de 1988**II. *Revista Jurídica da Seção Judiciária de Pernambuco*, n. 7, p. 125-142, 2014.

LÓPEZ, Soledade Ruano. **Los contenidos audiovisuales en internet y su impacto en la televisión**. *Revista Razón y Palabra*, v. 83, jun./ago. 2013. Disponível em [http://gigfrbu.razonypalabra.org.mx/N/N83/V83/28\\_Ruano\\_V83.pdf](http://gigfrbu.razonypalabra.org.mx/N/N83/V83/28_Ruano_V83.pdf) Acesso em: 03 mai. 2022.

MARTINS FILHO, Plínio. **Direitos autorais na internet**. *Ciência da Informação*, Brasília, v.27, n. 2, p. 183-188, maio/ago. 1998.

MASSAROLO, J. C.; MESQUITA, D. **Vídeo sob Demanda: uma nova plataforma televisiva**. In: XXV Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Goiás, GO, 07 a 10 de junho de 2016. Anais (on-line). Goiânia: UFG, 2016. Disponível em: [http://www.compos.org.br/biblioteca/compos2016videosobdemanda\\_3397.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/compos2016videosobdemanda_3397.pdf). Acesso em: 05 mai. 2022.

MASSAROLO (b), J. C.; MESQUITA, D. S. **Novas plataformas audiovisuais de vídeo sob demanda**. In: SQUIRA, S. (Org.). *CIBERTECS – conceitos, interações, automações, futurações*. 1. ed. São Luís: LabCom Digital, 2016. p. 107-151.

MEILI, Angela Maria. **O audiovisual na era do YouTube: Pró-amadores e o mercado**. In: *Sesões do Imaginário*, n.25. Porto Alegre, PUCRS. 2011 Disponível em <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/famecos/article/view/9258> Acesso em: 04 mai. 2022.

MOMBELLI, Neli Fabiane, ROSA, Rosane. **A construção de identidades juvenis por meio do audiovisual: caso TV OVO**. *Revista: Razón y Palabra*. n. 80 , 2012. Disponível em <https://revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/856> Acesso em: 19 abr. 2022.

MONTAÑO, S. **A construção do usuário na cultura audiovisual do YouTube**. *Revista FAMECOS*, v. 24, n. 2, p. ID25256, 24 mar. 2017. Acesso em

<https://doi.org/10.15448/1980-3729.2017.2.25256> Acesso em: 10 mai. 2022.

MORAES, Alexandre D. **Direito Constitucional**. Brasília: Grupo GEN, 2022.

9786559771868. Disponível em:

<https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9786559771868/>. Acesso em: 30 jun. 2022.

NETO, Aristides. **Digital rights management e fair use**. Revista dos Tribunais abril 2016, v. 966, Disponível em

[http://www.mpsp.mp.br/portal/page/portal/documentacao\\_e\\_divulgacao/doc\\_biblioteca/bibli\\_servicos\\_produtos/bibli\\_boletim/bibli\\_bol\\_2006/RTrib\\_n.966.03.PDF](http://www.mpsp.mp.br/portal/page/portal/documentacao_e_divulgacao/doc_biblioteca/bibli_servicos_produtos/bibli_boletim/bibli_bol_2006/RTrib_n.966.03.PDF) . Acesso em: 03 mai. 2022.

NETO, Luiz Octavio Rabelo . **Teoria funcionalista e função promocional do**

**Direito**. Revista Jus Navigandi, ISSN 1518-4862, Teresina, ano 16 , n. 3049, 6 nov. 2011 . Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/20369>. Acesso em: 2 jul. 2022.

NETTO, José Carlos Costa. **Direito Autoral no Brasil**, 3.ed., Saraiva, 2019. Edição Kindle.

NETTO, Jose Carlos C. **Estudos e Pareceres de Direito Autoral**. Rio de Janeiro: Grupo GEN, 2015. 978-85-309-6399-6. Disponível em:

<https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/978-85-309-6399-6/>. Acesso em: 12 jun. 2022.

NETTO, Jose Carlos C. **Estudos e Pareceres de Direito Autoral**. Rio de Janeiro: Grupo GEN, 2015. 978-85-309-6399-6. Disponível em:

<https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/978-85-309-6399-6/>. Acesso em: 12 jun. 2022.

NOGUEIRA, V. M. R. **Estado de Bem-estar-Social - origens e desenvolvimento**.

Revista Katálysis, Florianópolis, n.5, p. 89-103, jul./dez. 2001. Disponível em:<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=179618198008> Acesso: 30/06/2022.

O'REILLY, Tim. **What Is Web 2.0: Design Patterns and Business Models for the Next Generation of**

**Software** - Revista Communications & Strategies, n.1 v.65, p. 17, primeiro trimestre de 2007. Disponível em

[https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=1008839](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1008839) Acesso em: 02 mai. 2022.

PASE, Eduarda Simonetti; SILVA, Paulo Renato de Moraes. **O DIREITO DE AUTOR CONSTITUCIONALIZADO**: apontamentos iniciais acerca das inovações

tecnológicas na sociedade da informação e seus impactos sobre o direito autoral. In: CONGRESSO DE DIREITO DE AUTOR E INTERESSE PUBLICO, 6., 2012, Universidade Federal do Paraná. Anais [...] . Curitiba: Gedai, 2012. p. 13-37.

PEREIRA, Alexandre Dias. **Da internacionalização da propriedade intelectual**:

um olhar europeu sobre o acordo ADPIC/TRIPS. in Revista da ABPI, nov/dez 2004.

PERGOLA, Alessandra C. (2004) **O cinema e a produção audiovisual**: Um estudo

preliminar sobre as novas formas de distribuição na Internet. Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/pergola->



alessandra-distribuicao-na-internet.pdf. Acesso em 03 mai. 2022.

PETERS, Jean Jacques. **A history of television**, European Broadcasting Union, 2000. Disponível em [https://www.semanticscholar.org/paper/A-History-of-Television-by-Jean-Jacques-Peters-\(-\)-Peters/695bc28669191895a0ff707d453dda871bf0f7bb](https://www.semanticscholar.org/paper/A-History-of-Television-by-Jean-Jacques-Peters-(-)-Peters/695bc28669191895a0ff707d453dda871bf0f7bb) Acesso em: 11 mai. 2022.

PIRES, Eloisa Gurgel. **A Experiência Audiovisual nos Espaços Educativos. Comunicação e Educação**. Ano XIII, n.2, mai/ago. 2008. Disponível em <https://www.scielo.br/j/ep/a/w7hTMM4d6gsYgDRtjscDNVp/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 01 mai. 2022.

QUIVY, Raymond; VAN CAMPENHOUDT, Luc. **Manual de investigação em ciências sociais**. 1992.

Renó, Denis, (2007). **YouTube, el mediador de la cultura popular en el ciberespacio**, in Revista Latina de Comunicación Social, 62. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna, Disponível em : [https://www.revistalatinacs.org/200717denis\\_reno.htm](https://www.revistalatinacs.org/200717denis_reno.htm) Acesso em: 07 mai. 2022.

RIOS, Daniel. **Televisão e plataformas: um estudo de caso sobre dataficação nos serviços SVoD Netflix e Amazon Prime Video**. Revista Fronteiras - estudos midiáticos, v. 23, n. 1, jan/abr. 2021. Disponível em <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/20928> Acesso em: 01 mai. 2022.

RÍOS, Wilson Rafael. **Ciberpirataria- Sistemas Peer To Peer (P2P). Análisis de las Sentencias en los casos Napster, Grokster, Morpheus, Streamcast y Kazaa**. Revista la propiedad inmaterial No. 12. Bogotá.2008 (Ed) Universidad Externado de Colombia. PP. 60-65.

SANTOS, Manoel J. Pereira. Série GVlaw: **propriedade intelectual: Direito autoral**. São Paulo: Editora Saraiva, 2013. 9788502205345. Disponível em: <https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788502205345/>. Acesso em: 12 jun. 2022.

SANTOS, Manuella Silva d. **Direito Autoral na Era Digital: impactos, controvérsias e possíveis soluções**. 2008. 214f. Dissertação (Mestrado em Direito das Relações Sociais) – Universidade Católica de São Paulo, São Paulo 2008.

SERELLE, Marcio. **A televisão como meio híbrido no pensamento de Raymond Williams**. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, Brasil, v. 43, n. 45, p. 187-199, aug. 2016. ISSN 2316-7114. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/109226> Acesso em 22 abr. 2022.

SILVEIRA, Newton. **Propriedade intelectual: propriedade industrial, direito de autor, software, cultivares, nome empresarial, título de estabelecimento, abuso de patentes**, 6a ed.. São Paulo: Editora Manole, 2018. 9788520457535. Disponível em: <https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788520457535/>. Acesso em: 12 jun. 2022.

Silbiger, L. (2005). **O potencial educativo do audiovisual na educação formal**. In Actas do III SOPCOM; VI Lusocom e II Ibérico. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 375-381.

SHIRAISHI, Yuma. **History of home videotape recorder development**. In: SMPTE Journal, 1985, Vol. 94, No. 12, 1257-63. Disponível em: DOI: 10.5594/J03317  
Acesso em: 18 abr. 2022.

SYVERTSEN, Trine. **Public Television in Transition: A Comparative and Historical Analysis of the BBC and the NRK**. 1992 Tese (Doutorado em Filosofia)-University of Leicester, Abril 1992.

TRINDADE, Rangel Oliveira; SILVA, Rodrigo Otavio Cruz. **O direito fundamental de acesso à cultura e o compartilhamento de arquivos autorais no ambiente digital**. GEDAI. Disponível em: <<https://www.gedai.com.br/o-direito-fundamental-de-acesso-a-cultura-e-o-compartilhamento-de-arquivos-autorais-no-ambiente-digital/>>. Acesso em: 26 Jul. 2021.

YUSTE, Pérez Antonio. **Sobre la etimología de televisión**, Bit N° 164, Ago.-Sep., pp. 101- 103. ago-set 2007. Disponível em [https://www.researchgate.net/profile/Antonio-Yuste/publication/28184889\\_Sobre\\_la\\_etimologia\\_de\\_televison/links/0deec53445377efe90000000/Sobre-la-etimologia-de-televison.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Antonio-Yuste/publication/28184889_Sobre_la_etimologia_de_television/links/0deec53445377efe90000000/Sobre-la-etimologia-de-televison.pdf) Acesso em: 12 mai. 2022.

ZANINI, Leonardo Estevam de A. **Direito de Autor**, 1ª edição. São Paulo: Editora Saraiva, 2015. 9788502230231. Disponível em: <https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788502230231/>. Acesso em: 12 jun. 2022.