

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

GIULIA RODRIGUES VIANA

RESPONSABILIDADE CIVIL NO AMBIENTE DIGITAL AUDIOVISUAL A PIRATARIA
NO STREAMING

São Paulo
2022

GIULIA RODRIGUES VIANA

RESPONSABILIDADE CIVIL NO AMBIENTE DIGITAL AUDIOVISUAL A PIRATARIA
NO STREAMING

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Direito, da UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE, como requisito parcial para a Obtenção do grau de Bacharel em Direito.

Orientadora: Ruth Carolina

São Paulo
2022

GIULIA RODRIGUES VIANA

RESPONSABILIDADE CIVIL NO AMBIENTE DIGITAL AUDIOVISUAL A PIRATARIA
NO STREAMING

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Direito, da UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE, como requisito parcial para a Obtenção do grau de Bacharel em Direito.

São Paulo, 29 de novembro de 2022

BANCA EXAMINADORA

Ruth Carolina

Universidade Presbiteriana Mackenzie

Bruna Azzari

Universidade Presbiteriana Mackenzie

Camila Padin

Universidade Presbiteriana Mackenzie

Dedico este trabalho aos meus pais, amigos que sempre me incentivaram.

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente aos pais e a minha irmã, por terem me ajudado nessa difícil caminhada até o final da graduação. Agradeço meu pai, por ter abdicado de diversos momentos comigo e a minha família para conseguir prover tudo que sempre precisamos, é somente por sua causa que fui capaz de começar e terminar a graduação, mesmo que tenhamos passados por tempos difíceis, você sempre esteve lá. Agradeço a minha mãe, por ser o alicerce que sustenta a nossa casa e ter acompanhado minha evolução ao longo de todo esse tempo, sempre me incentivando e enfrentando tudo e todos para estar ao nosso lado. Agradeço a minha irmã, por ter sido um refúgio em meio a todas as adversidades da vida e sempre me apoiar quando enfrentávamos algum percalço. Por fim, agradeço aos meus amigos, por terem me segurado em todos os momentos que quis desistir, por insistirem em mim e acreditarem que eu sempre fui capaz, esse trabalho também é para vocês.

RESPONSABILIDADE CIVIL NO AMBIENTE DIGITAL AUDIOVISUAL A PIRATARIA NO STREAMING

CIVIL LIABILITY IN DIGITAL AUDIOVISUAL ENVIRONMENT: PIRACY IN STREAMING

Giulia Rodrigues Viana

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo analisar os regimes de responsabilidade civil aplicáveis a infrações de direito autoral no ramo audiovisual, com enfoque na pirataria do ramo de streaming. Ademais, ele apresenta uma ideia crítica de como os regimes de exceção à pirataria são desenvolvidos e encarados pela maior parte da indústria, que muitas vezes foca sua atenção em um discurso punitivista e alheio à realidade da sociedade que a cerca. Utilizados a vários anos, os regimes de *fair use* e *safe harbour* são alvos frequentes de críticas por acadêmicos e juristas, muito embora sejam de extrema importância para garantir a continuidade da inovação tecnológica atual. Ademais, o artigo procura analisar quais são as expectativas para o Brasil e a aplicabilidade desses regimes em âmbito nacional.

Palavras-chave: Responsabilidade Civil; Pirataria; Streaming; *Fair use*; *Safe harbour*.

Abstract

This paper aims to analyze the civil liability regimes applicable to *copyright* infringements in the audiovisual industry, with a focus on piracy in the streaming industry. Moreover, it presents a critical idea of how the piracy exception regimes are developed and viewed by most of the industry, which often focuses its attention on a punitivist discourse, oblivious to the reality of the society that surrounds it. Used for several years, the *fair use* and safe harbor regimes are frequent targets of criticism by academics and jurists, even though they are extremely important to ensure the continuity of the current technological innovation. Furthermore, the article seeks to analyze what the expectations are for Brazil and the applicability of these regimes on a national level.

Keywords: Civil Liability; Piracy; Streaming; *Fair use*; *Safe harbour*.

Sumário: 1. Introdução. 2. Pirataria e pirataria no audiovisual; 2.1. O streaming; 2.2. Dados mundiais sobre pirataria audiovisual; 2.3. Dados nacionais sobre pirataria audiovisual; 3. Responsabilidade civil por violação de direito autoral; 3.1. Responsabilidade civil e pirataria no mundo; 3.2. Histórico: *copyright* e direito autoral; 3.2.1. A morte dos direitos autorais; 3.2.2. Renascimento? Contexto atual; 4. *Fair use* – a (ir)responsabilidade civil da pessoa física; 4.1. O que é o *fair use*; 4.2. As teorias de Lessig, Murray e Karaganis; 5. *Safe harbour* – a (ir)responsabilidade civil dos provedores; 5.1. O que é o *safe harbour*; 5.2. É a melhor resposta para o Brasil?. 6. Conclusão. Referências.

1 INTRODUÇÃO

No começo dos anos 2000 para se ter acesso a um filme que acabou de estreiar no cinema era necessário esperar meses após o seu lançamento para que ele fosse, então, convertido em DVD e mais alguns até que ele pudesse parar na sua televisão por assinatura. Caso você não pagasse por esse tipo de serviço e quisesse assistir ao filme de forma legal, teria que esperar mais alguns anos até que ele fosse lançado na televisão aberta. Por conta desse trâmite demorado, somado aos custos de um ingresso no cinema ou compra de um DVD ou mesmo o valor de um serviço de televisão por assinatura, uma grande parte da população se via compelida a adquirir filmes piratas. Eles eram gravações mal feitas da tela de cinema, com imagens borradas, áudios distorcidos e risadas ao fundo, resultado de uma câmera escondida e podiam ser achados nas ruas e feiras do país alguns dias após a estreia.

Com o passar dos anos e o advento da tecnologia, a indústria audiovisual viu uma forma de tentar combater a pirataria em massa que assolava esse ramo do entretenimento: o streaming. Lançada em 2007, a plataforma digital da Netflix – que antes funcionava como uma espécie de locadora de DVD – foi o ponto de partida para esse tipo de serviço. Agora você podia assistir quantos filmes quisesse por um valor fixo ao mês, sem precisar se preocupar com filmagens ruins e áudios abafados, além de não baixar arquivos corrompidos ou cheios de vírus no seu computador. O streaming audiovisual foi capaz de unir aquilo que os consumidores mais desejavam: seus filmes e séries favoritos de forma lícita e em boa qualidade, por um preço justo.

O streaming no campo do audiovisual parecia seguir o mesmo caminho que da área musical. Até 2012, tanto a Netflix, quanto o Spotify, os dois gigantes no seguimento na atualidade, tinham como objetivo ter uma biblioteca o mais vasta possível, de forma a atrair o maior número de assinantes. A situação mudou quando a Netflix começou a investir em produções exclusivas da plataforma, sendo a mais notória da época a série *House of Cards*. Estrelando o ator Kevin Spacey (*Beleza Americana*, 1999), a série foi a primeira grande aposta para lançar a marca própria da Netflix enquanto produtora, vencendo 3 Emmys logo em sua estreia e colecionando prêmios nos anos que se seguiram.

A vitória em uma premiação tão importante quanto o Emmy, de uma série disponível apenas no ambiente virtual, porém que o consumo derivava de uma

forma lícita, foi o que fez os grandes estúdios voltarem seus olhos para o verdadeiro potencial do streaming. Estava lançada a nova estratégia de negócio da Netflix e de outros serviços que a seguiram: possuírem séries e filmes exclusivos, mas que também fossem aclamados. Agora ter uma vasta biblioteca de títulos não seria suficiente.

Essa virada de chave foi um ponto crucial não só para os estúdios, mas também para os consumidores. Enquanto para as produtoras é mais vantajoso possuírem uma plataforma própria sem precisar repassar lucros a terceiros, para os consumidores, o que antes era uma vantagem, acabou se tornando um problema. Se antes eles possuíam somente uma conta para pagar com streaming, agora serão diversas. Por exemplo, para se ter acesso apenas aos cinco maiores streamings audiovisuais disponíveis em território brasileiro é necessário abrir mão de R\$103,50 (cento e três reais e cinquenta centavos) ao mês para pagar os serviços da Netflix, Disney+, HBOMax, PrimeVideo e GloboPlay em seus planos mais baratos¹. Esse valor corresponde a quase 10% do salário-mínimo mensal brasileiro em 2022. Isso sem contar as outras 57 plataformas disponíveis no Brasil (FLESCH, 2022) e mais de 200 no mundo. (PATTINSON, 2022)

Em um mundo que ainda está tentando se recuperar financeiramente da crise econômica causada pela pandemia de COVID-19, dispor desse valor mensal apenas para lazer, se tornou um luxo que poucos podem pagar. Não é à toa que durante a pandemia, os índices de pirataria no ramo audiovisual dispararam a crescer em caráter global.

Entretanto, é difícil a tarefa dos investigadores e das companhias para evitar que seus produtos virtuais não acabem em sites piratas, mais difícil ainda é a responsabilização civil daqueles responsáveis por alimentarem ou consumirem esse tipo de conteúdo. Estimasse que a pirataria seja responsável pela perda de aproximadamente 29 bilhões de dólares por ano somente nos Estados Unidos. (AKAMAI, MUSO, 2022)

Diante da problemática, fica uma questão: quem poderia ser responsabilizado por essa conduta e como o Direito pode agir de modo a coibir sua continuidade?

O presente trabalho se dispõe, dessa forma, a analisar os sistemas existentes de responsabilidade civil na atualidade disponíveis no Brasil e nos Estados Unidos,

¹ Considerando os planos de R\$25,90 da Netflix, R\$27,90 do Disney+, R\$19,90 do HBOMax, R\$14,90 do PrimeVideo e R\$ 14,90 do GloboPlay em outubro de 2022.

procurando traçar um paralelo do que pode ser feito pelas autoridades e companhias para frear o mercado em ascensão da pirataria digital audiovisual, além de analisar criticamente como são apresentados os dados e questões relacionadas a pirataria.

2 PIRATARIA E PIRATARIA NO AUDIOVISUAL

A definição palavra “pirataria” é interessante. Alguns autores optam por uma definição mais direta, como é o caso de ROVAI, em um dos livros mais recentes sobre o tema em circulação no Brasil, para o professor a pirataria pode ser definida como “[...] a prática de vender ou distribuir produtos, sem a expressa autorização dos detentores de direitos autorais ou de propriedade intelectual” (ROVAI, 2021) , o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) segue a mesma linha e define a prática como “atividade de copiar, reproduzir ou utilizar indevidamente, isto é, sem expressa autorização dos respectivos titulares, uma obra intelectual legalmente protegida”.

Outros autores, como KARAGANIS, preferem compreender a pirataria como uma definição nebulosa *per se*, que nunca teve, de fato, uma definição legal estável e que é “[...] quase certamente, melhor compreendida como um produto de debates sobre fiscalização do que como uma descrição de comportamento específico” (KARAGANIS; , 2011, p. 16). Para ele, essa definição nebulosa do que seria pirataria, mesmo após a celebração do Acordo Sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio (TRIPS), é usada com a intenção de obscurecer a obstaculizar seus usos, servindo desde ao claro comércio ilegal e com proveito econômico, até os casos de *fair use*, que serão melhor estudados neste trabalho. Isso seria refletido, inclusive, na incerteza e variação das legislações nacionais ao defini-lo, optando, muitas vezes por utilizarem variações, como é o caso do Brasil que utilizou “violação de direito autoral” no Código Penal². O problema reside, então, no fato de o TRIPS ter marcado a fronteira entre a responsabilidade civil e a responsabilidade criminal por pirataria³.

A pirataria no ramo audiovisual, por sua vez, pode ser resumida, para alguns, como “um flagelo global”, “uma praga internacional” e “o paraíso dos criminosos”

² Art. 184. Violar direitos de autor e os que lhe são conexos: Pena – detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, ou multa. [...]

³ Artigo 61. Os Membros proverão a aplicação de procedimentos penais e penalidades pelo menos nos casos de contrafação voluntária de marcas e pirataria em escala comercial.

(VALENTI; GLICKMAN). Entretanto, para outros, ela pode ser compreendida além da esfera criminal e pode ser interpretada como um problema global relacionado ao preço (KARAGANIS, 2011, p. 16). KARAGANIS diz que a pirataria mundial está associada a uma série de fatores, são eles: altos preços sob bens de mídia, baixa renda, tecnologias digitais acessíveis/baratas e rápidas mudanças nos hábitos culturais e de consumo; essa ideia aparece, também, nas obras de Lawrence Lessig, em especial em REMIX e Free Culture. Para KARAGANIS, se a pirataria é onipresente, é porque essas características se fazem onipresentes (KARAGANIS, 2011, p. 15). O autor pontua, inclusive, que adquirir um CD, DVD ou um pacote do programa de computador Microsoft Office é de cinco a dez vezes mais caro em países como o Brasil, Rússia e África do Sul do que nos Estados Unidos ou Europa. Bens de mídia lícitos são itens de luxo na maior parte do mundo, e os mercados de mídia lícitos são correspondentemente pequenos.

Compreender essa correlação entre preço e pirataria permite visualizar o lado do consumidor e não só o do empresário. Em que se pese a pirataria impor custos aos produtores e distribuidores, ela também é o maior meio de acesso à cultura em países emergentes, isso porque a globalização extremamente bem-sucedida de mídia, não foi acompanhada por uma democratização do acesso a esse mercado, pelo menos não de forma legal. Segundo KARAGANIS, a enxurrada de bens de mídia disponíveis legalmente em países desenvolvidos nas últimas duas décadas representa apenas uma gota na maior parte do mundo

2.1. O STREAMING

Antes de mais nada é preciso entender o que é o streaming e as diferenças entre os modelos. Diferente do que acontecia há alguns anos quando a pessoa precisa baixar um arquivo de mídia em seu computador para então poder acessá-lo, o chamado de compartilhamento ponto a ponto (*peer to peer* ou P2P), o streaming é uma forma de consumo de multimídia entregue e consumida de forma contínua, sendo derivado de uma fonte central, de forma que é necessário pouco ou nenhum armazenamento de arquivos no computador do usuário. Ou seja, o streaming se refere ao modo como o conteúdo multimídia foi transmitido, não ao conteúdo em si.

É um conceito ligado, em especial, ao meio de telecomunicações digitais. Assim, poderíamos dizer que estações de rádio e televisão configuram meios de

streaming (em geral, o chamado *live streaming* ou streaming em tempo real), enquanto outros meios como CDs, DVDs e livros não podem ser abarcados por essa definição.

É preciso compreender, portanto, que o streaming, como qualquer outro meio de consumo de mídia, está sujeito à ilegalidade. Existem plataformas de streamings legais, como Netflix e Amazon Prime, para o audiovisual, Spotify e Deezer, para o consumo de músicas, e existem plataformas de streaming ilegais que não tem permissão para transmissão da obra e não recolhem os devidos impostos.

A plataforma de streaming ilegal mais proeminente no Brasil por anos foi o site “MegaFilmes HD”, até ele ser tirado do ar em 2015 pela Operação Barba Negra em uma ação coordenada pela Polícia Federal de São Paulo⁴. Estima-se que o site gerava em torno de 70 mil reais por mês para os administradores através de anúncios publicitários disponíveis na plataforma.

Essa distinção é necessária porque, como se demonstrará a seguir, grande parte da violação de propriedade intelectual audiovisual ocorre através dos serviços de streamings ilegais

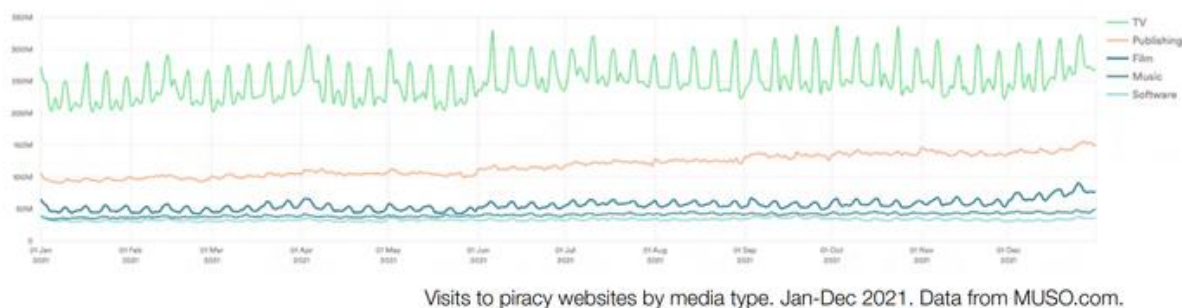
2.2. DADOS MUNDIAIS SOBRE PIRATARIA AUDIOVISUAL

Quando analisamos os dados internacionais relacionados à pirataria audiovisual, pode-se ter um certo choque. A agência de pesquisa MUSO, criada com o propósito de monitorar atividades ilícitas envolvendo direito autoral e propriedade intelectual⁵, analisou 182 bilhões de visitas a sites piratas só em 2021, um aumento de 15,2% quando comparado com 2020. (CHATTERLEY, 2022)

⁴ G1. Casal que administrava Mega Filmes HD lucrava R\$ 70 mil por mês, diz PF. 18/11/2015. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/sorocaba-jundiai/noticia/2015/11/casal-que-administrava-mega-filmes-hd-lucrava-r-70-mil-por-mes-diz-pf.html>. Acesso em 03/11/2022.

⁵ MUSO. About MUSO. Disponível em: <https://www.muso.com/about-us/background>. Acesso em 29/09/2022.

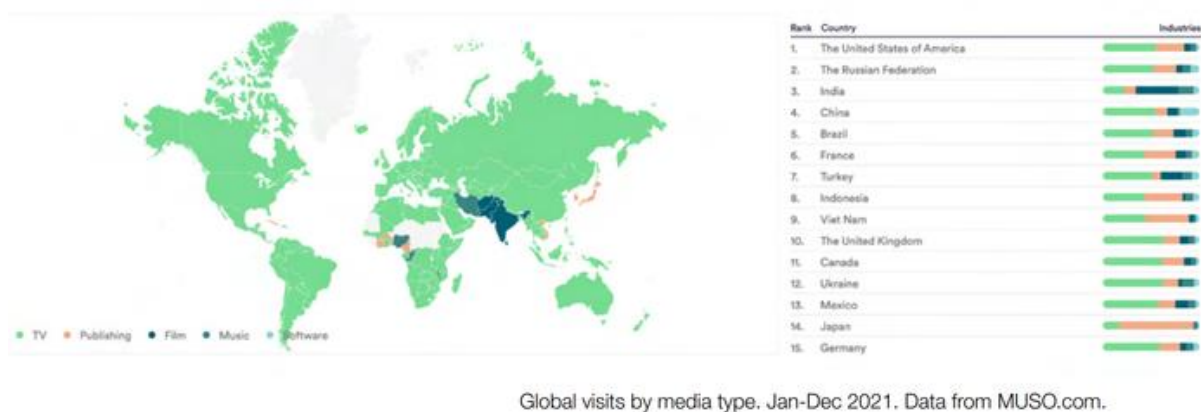
Gráfico 1 — Média de visitas a sites de pirataria de janeiro a dezembro de 2021



Fonte: MUSO.

Se pudéssemos culpar apenas um país pelas altas taxas de pirataria globais, esse país seria os Estados Unidos, responsável por aproximadamente 10,6% de toda a pirataria consumida no mundo em 2021. Os Estados Unidos tiveram, segundo a MUSO, 88% mais pirataria que a Rússia, um país historicamente associado à pirataria, tendo integrado diversas vezes as “listas negras” de organizações norte americanas sobre o tema.

Gráfico 2

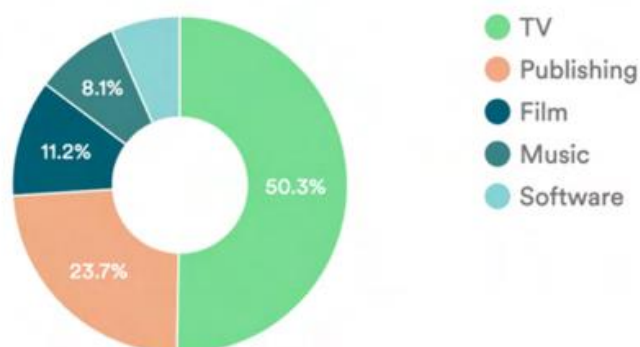


Fonte: MUSO.

O maior consumo de pirataria reside, em especial, nas indústrias de TV, publicações e filmes, respectivamente, sendo a indústria televisiva a que mais sofre com esse tipo de conduta. Sozinha, a indústria de TV – que nesta pesquisa inclui séries, animes e esportes ao vivo – corresponde a 50.3% das infrações de direito

autoral. Em segundo lugar aparece a indústria de publicações, com 23.7%, em terceiro a indústria de filmes, com 11.2%, depois música, com 8.1% e os softwares em último com 7%.

Gráfico 3

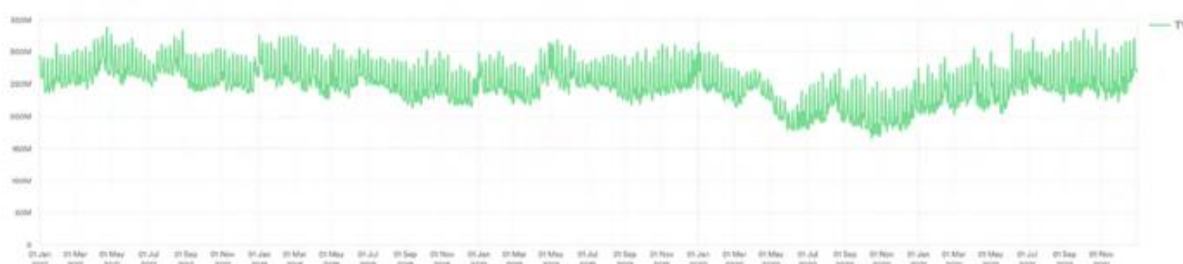


Piracy by media industry, market share by demand. Jan-Dec 2021. Data from MUSO.com.

Fonte: MUSO.

Quando olhamos para os últimos anos, porém, podemos perceber que a pandemia de COVID-19, pelos dados da MUSO, somente teve um impacto realmente negativo na quantidade de conteúdo pirateado derivado da indústria televisiva a partir do quarto trimestre de 2021, onde os números voltaram a alcançar marcas obtidas apenas em 2017, constatando 24.2 bilhões de visitas.

Gráfico 4



Visits to TV piracy websites. Jan 2017-Dec 2022. Includes TV seasons, Anime and live sports. Data from MUSO.com.

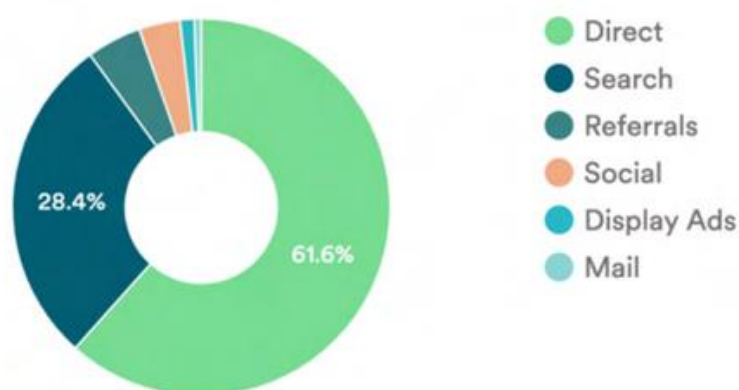
Fonte: MUSO.

Dessas visitas, 95.5% seriam de serviços de streaming ilegais. Isso é uma informação interessante e que tem aparecido cada vez mais não só nas pesquisas realizadas pela MUSO, como também por outras organizações de pesquisa.

Segundo a NAGRA KUDELSKI, o streaming é agora o modelo dominante de distribuição de conteúdo pirateado, tanto por websites, quanto por IPTV e ainda em 2015 ele foi responsável por 73.7% das 78.5 bilhões de acessos a conteúdo não autorizado (GUITARD; SCHOUTEN; PLANTEVIN, 2017). Ademais, o Centro de Políticas de Inovação Global da Câmara de Comércio dos EUA (GIPC), estima que o streaming ilegal representa 80% de todo consumo de pirataria (BLACKBURN; EISENACH; HARRISON JR., 2019).

Um dos dados da pesquisa da MUSO que se mostram essenciais para o presente trabalho é relacionado aos mecanismos de pesquisa (como Google, Bing, etc.), ou, como iremos chamá-los mais a frente, provedores e intermediários. Eles representaram 28.4% do modo como os usuários chegaram até os websites de streaming ilegal, sendo a segunda forma mais recorrente de acesso a esses sites, estando atrás apenas do acesso direto.

Gráfico 5



Piracy visits by traffic source. Jan-Dec 2021. Data from MUSO.com.

Fonte: MUSO.

Visitas de pirataria por mecanismos de pesquisa de janeiro a dezembro de 2021. MUSO.

Esse dado acaba por fazer emergir a pergunta que tentaremos responder futuramente: existe responsabilidade de terceiro por infração de propriedade intelectuais.

2.3. DADOS NACIONAIS SOBRE PIRATARIA AUDIOVISUAL

O Brasil tem uma longa história com o consumo de produtos derivados da violação de direitos autorais e essa relação sempre foi acompanhada de perto pelos Estados Unidos.

O relatório 'Special 301', emitido anualmente pela United States Trade Representative (USTR) desde 1989, tem por objetivo analisar todos os países do mundo acerca de seus comprometimentos com a proteção e cumprimento dos direitos de propriedade intelectual⁶. A intenção do relatório é orientar as relações que os Estados Unidos estabelecerão com os países em matéria de propriedade intelectual. O Brasil é mencionado em todos os relatórios Special 301, na verdade, ao longo de seus trinta e três anos, o relatório deixou de incluir o Brasil apenas uma vez. O Brasil apareceu nas seguintes categorias ao longo dos anos: Watch List (Lista de Atenção) por 21 vezes, Priority Watch List (Lista de Atenção Prioritária) por 9 vezes, Priority Foreign Country (País Estrangeiro Prioritário), o nível mais alto e que pode gerar sanções comerciais, uma vez. Também apareceu uma vez como 'Special Mention' (Menção Especial).

Quadro 1

1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999
PWL	PWL	PWL	PWL	PFC	SM	PWL	WL	WL	-	WL

2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010
WL	WL	PWL	PWL	PWL	PWL	PWL	WL	WL	WL	WL

2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022
WL	WL	WL	WL	WL	WL	WL	WL	WL	WL	WL	WL

Fonte: O autor (2022)

Isso nos ajuda a compreender que o Brasil não apenas não é visto internacionalmente com bons olhos sobre proteção de direitos autorais e propriedade intelectual, mas também que, desde 1989 o país tem mostrado dados

⁶ USTR. About Special 301. Disponível em: <https://ustr.gov/about-us>. Acesso em 04/11/2022.

significativos o suficiente nesse campo para ser, ao menos, mencionado em todos os relatórios.

Quando analisamos dados de pesquisa sobre o consumo de pirataria no ramo audiovisual no Brasil, o país é sempre um dos primeiros colocados. Segundo os dados da MUSO, o Brasil é o 5º país que mais consome pirataria no mundo, o 4º que mais faz uso de conteúdo televisivo derivado da pirataria e o também o 4º que mais baixou filmes ilegais, isso apenas no ano de 2021. Ainda em 2016 a NAGRA KUDESKI avaliou que 50% dos usuários de Internet na América Latina tinham acesso a sites piratas e, no Brasil, o número de pirataria de conteúdo pago de serviços de televisão por assinatura teria crescido para aproximadamente 4.2 milhões de lares brasileiros. Esse número é representa quase ¼ de todo consumo legal no país. (APOSTOLESCU *et al.*)

Não somos o único país com altas taxas de consumo de conteúdo ilegal, mesmo na Europa, onde as leis costumam ser mais severas para esse tipo de crime, os números ainda são altos. A Espanha já chegou ter apenas 36%, de todo o seu conteúdo audiovisual, consumido de forma legal. (APOSTOLESCU *et al.*, p. 4)

Com relação à prejuízos econômicos derivados da prática ilegal em todas as áreas, não só audiovisual, teriam sido de aproximadamente R\$287 bilhões em 2020, saltando para R\$336 bilhões em 2021.⁷ Com valores tão altos, é possível dizer que o governo brasileiro deixou de arrecadar em torno de R\$ 95 bilhões de reais em tributos.⁸

Isso faz com que questionemos até que ponto é válido não só para as empresas, mas também para o governo não ingressarem com ações judiciais contra os usuários. Até onde é possível acreditar na boa-fé dos internautas sobre não saberem que estavam consumindo conteúdo ilegal e isentá-los da responsabilidade civil derivada dessa prática?

3 RESPONSABILIDADE CIVIL POR VIOLAÇÃO DE DIREITO AUTURAL

3.1. RESPONSABILIDADE CIVIL E PIRATARIA NO MUNDO

⁷ MENDES, Diego; CHAVES, Karla; SANTORO, Tiê. Pirataria: prejuízo do Brasil com comércio ilegal ultrapassa R\$ 280 bilhões. **CNN Brasil**. São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/business/pirataria-prejuizo-do-brasil-com-comercio-ilegal-ultrapassa-r-280-bilhoes/>. Acesso em: 3 nov. 2022.

⁸ TV Brasil. **Brasil tem prejuízo de R\$336 bi em 2021 com pirataria e fraudes**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bV7u1Vswu8o>. Acesso em 20/10/2022.

Uma das primeiras formas de combate à pirataria no cenário digital foi através da celebração de tratados de propriedade intelectual. Os primeiros e mais importantes nesse sentido foram o WCT (*WIPO Copyright Treaty*⁹) e o WPPT (*WIPO Performances and Phonograms Treaty*¹⁰) assinados em 1996.

A fim de evitar prisões em massa e garantir que fosse possível utilizar a propriedade intelectual de outras pessoas para atividades específicas, os governos adotaram o regime do *fair use* ou uso justo/adequado.

Outra forma que o mercado encontrou de proteger a propriedade intelectual foi pela limitação da responsabilidade civil dos provedores de aplicações na Internet que atuassem apenas como intermediários em infrações que houvessem sido cometidas por terceiros. Esse regime ficou conhecido como *safe harbour*, um porto seguro para os provedores.

Previsto originalmente no DMCA (*Digital Millenium Copyright Act*¹¹) em 1998 nos Estados Unidos, esse regime tinha um objetivo claro: combater à pirataria, mas sem impedir o desenvolvimento da Internet. (IRAMINA, 2019, p. 2)

A mudança no padrão de consumo nas últimas duas décadas é latente e a pandemia de COVID-19 tornou o que já era tendência, em norma. Em um mundo que parte da vida das pessoas acontece *online*, como podemos seguir utilizando métodos desenhados para o século passado?

3.2. HISTÓRICO: *COPYRIGHT* E DIREITO AUTORAL

Muitos autores consideram a prensa de Gutenberg a motivação do surgimento do direito autoral (PINHEIRO, 2016). Capaz de copiar textos de maneira rápida e eficaz, o dispositivo criado há 978 anos causou uma revolução à época, sendo responsável por facilitar e até mesmo democratizar o acesso a conhecimento. Não é por acaso, portanto, que as normas de Direito Autoral costumam estar associadas à criação de novas tecnologias (TRIDENTE, 2009), onde surge algo inovador, surge com ele a necessidade de proteção.

⁹ Tratado da Organização Mundial de Propriedade Intelectual sobre Direitos Autorais, em tradução livre.

¹⁰ Tratado da Organização Mundial de Propriedade Intelectual sobre Execução e Fonogramas, em tradução livre.

¹¹ Lei de Direitos Autorais do Milênio Digital, em tradução livre.

A figura da imprensa como a conhecemos hoje só foi possível por conta de invenção de Gutenberg e foi a partir dela que o *copyright* surgiu pela primeira vez. Originário do Reino Unido, o *copyright* (“direito de cópia” ou “direito de reprodução”) era uma espécie de concessão dada diretamente pela rainha para a exploração da imprensa. Se tratava, portanto, não só de um monopólio econômico, mas também uma de uma forma de controle pela censura, uma vez que quem decidia quais informações os cidadãos britânicos teriam acesso era essa imprensa (PINHEIRO, 2016, p. 2).

Seu marco legal reside na Lei da Rainha Ana (*Act of Anne*, de 1709), sendo derivado de práticas costumeiras dos tribunais ingleses. A norma foi responsável por possibilitar a aquisição do *copyright* pelos autores, permitindo que eles reproduzissem suas próprias obras, mas sem deixar de lado os interesses editoriais da imprensa: minar a concorrência a aumentar o tempo de exclusividade da obra.

Percebe-se, portanto, que o objetivo primordial do instituto era comercial, qual seja, mercantil. Segundo Alexandre Libório Dias Pereira, o *copyright* é a representação do puro direito de propriedade (*property right*), sendo sua função principal a de servir apenas aos direitos patrimoniais, desconsiderando interesses pessoais, desse modo, para esse instituto, a proteção do autor deve ser matéria reservada à *Common Law* (PEREIRA, 2007, p. 208).

O cerne da discussão sobre direito autoral deriva, portanto, da indústria, que pressionou os Estados nas últimas décadas para elaborarem e colocarem em prática novos tratados e leis internas para manutenção e defesa dos direitos do autor. O primeiro tratado internacional sobre esse assunto foi a Convenção de Berna, firmado em 1886, sendo considerado, inclusive, o mais velho e extenso tratado multilateral e internacional responsável por tratar direitos autorais (PINHEIRO, 2016, p. 3).

Posteriormente, os Estados Unidos, que assinaram a Convenção de Berna só mais de 100 anos depois de sua disponibilização, promulgaram o *International Copyright Act*¹² em 1891, propiciando a celebração de contratos de Direito Autoral com outros países. Depois disso, os Estados Unidos se tornaram o palco principal para discussões relacionadas aos direitos do autor. Pode-se compreender, então, que não só as discussões, mas também as leis que defendem a propriedade

¹² Lei Internacional de Direitos do Autor, tradução livre.

intelectual e, por conseguinte combatem a pirataria, estão na própria origem das normas que regulam a propriedade criativa (LESSIG, 2004, p. 10). Isso ficaria ainda mais evidente durante o século XX.

Após o fim da Segunda Guerra Mundial e ascensão da Guerra Fria, o planeta teve um grande avanço tecnológico na área de informática e telecomunicações derivada da Terceira Revolução Industrial. Foi durante esse período que a Convenção Universal do *Copyright* (*Universal Copyright Convention*) foi celebrada e foi nessa época, também, que Jack Valenti, presidente da *Motion Pictures Association of America* (MPAA) descreveu as TVs à cabo como “grandes parasitas’ que estavam se alimentando e engordando das TVs locais e de titulares de direitos autorais” (GOLDSMITH; WU, 2006, p. 114). O presidente da MPAA também iria se referir, mais tarde, a uma guerra contra as novas tecnologias derivadas da popularização da Internet como “a nossa própria guerra contra o terrorismo” (LESSIG, 2004, p. 10).

Dessa forma, com a chegada do software e conseqüente propagação da Internet, foi aberta uma nova via de mão dupla: novas leis e tratados e novas formas de pirataria e violação de direito autorais.

3.2.1. A morte dos direitos autorais

Segundo Aline Iramina, a Internet pode ser considerada “um novo capítulo conta a pirataria” (IRAMINA, 2019, p. 3). O compartilhamento ponto a ponto desenvolvido por softwares como o Napster¹³ permitiram, durante os anos 80 e 90, que as pessoas compartilhassem conteúdo pela Internet. O Napster, por exemplo, era dedicado ao compartilhamento de músicas sem a necessidade de pagar por elas, esse novo modo de consumir música foi responsável, inclusive, por mudanças no mercado musical e no comportamento dos consumidores (GOLDSMITH; WU, 2006, p. 105). Cabe ressaltar, porém, que esse tipo de prática configurava (e configura) download ilegal de conteúdo protegido por direito autoral (MUSIANI, 2005, p. 82)..

¹³ O Napster era um programa de compartilhamento de arquivos online lançado em 1999. Ganhou rápida notoriedade devido à possibilidade de compartilhar músicas facilmente. Por infringir diversas obras protegidas por direito autoral, ele foi desabilitado em 2001. ROVAI, Armando Luis *et al.* Atualidades na proteção de marcas e propriedade intelectual: combate à pirataria. 1 ed. P. 2106. Belo Horizonte, São Paulo: D’Plácido, 2021.

Diante desse cenário, as empresas se viram compelidas a revidar como podiam e associações como a MPAA de Jack Valenti e a RIAA (*Recording Industry Association of America*) voltaram suas insatisfações não só para a própria tecnologia que se desenvolvia, mas também ao Judiciário e Legislativo dos Estados Unidos como uma forma de proteger seus ativos (LESSIG, 2008, p. 18), tal qual os editores de imprensa durante os anos 1700 na Inglaterra. Foi na Inglaterra, inclusive, que em 1983 foi criada a FACT, agência dedicada ao combate à pirataria no seguimento de filmes e televisão,¹⁴ resultado desse movimento de resposta. Outro exemplo da reação global foi a criação da IIPA (*International Intellectual Property Alliance*), criada em 1984 nos EUA, com a intenção de melhorar a proteção internacional e aplicação de materiais protegidos por direitos autorais, além de abrir mercados estrangeiros antes fechados pela pirataria e outras barreiras de acesso ao mercado.¹⁵

3.2.2. Renascimento? Contexto atual

A partir da pressão da indústria, o mundo do Direito começou a se mover para combater os problemas que emergiam em decorrência da pirataria: em 1994, foi assinado o Acordo TRIPS (*Trade Related Intellectual Property Rights*) resultado da Rodada Uruguai de Negociações Comerciais Multilaterais do GATT, considerado por muitos o “mais importante instrumento multilateral para globalização das leis de propriedade intelectual” (PINHEIRO, 2016, p. 4). Entretanto, eram necessárias maiores especificações do que seria feito no ambiente digital, por isso em 20 de dezembro de 1996 a OMPI (Organização Mundial de Propriedade Intelectual ou WIPO) adotou dois novos tratados: o WCT e o WPPT, que seriam incorporados nas legislações mundiais, em especial pelo DMCA nos Estados Unidos.

O DMCA (*Digital Millennium Copyright Act*), promulgado em outubro de 1998, foi responsável por introduzir o conceito do regime de *safe harbour* e reafirmar a doutrina do *fair use* no contexto de direitos autorais.

No *safe harbour*, os provedores de aplicação na Internet possuem sua responsabilidade civil limitada, desde que atuem apenas como meros intermediários das infrações de direito autoral cometidas por terceiros. A adoção desse tipo de

¹⁴ FACT. About FACT. Disponível em: <https://www.fact-uk.org.uk/about-fact/>. Acesso em: 01/11/2022.

¹⁵ IIPA. About. Disponível em: <https://www.iipa.org/about/>. Acesso em: 04/11/2022.

regime foi uma jogada estratégica do governo dos Estados Unidos – e depois copiado globalmente – de combater a pirataria, sem prejudicar ou obstaculizar o desenvolvimento da Internet (IRAMINA, 2019, p. 2).

O *fair use*, por sua vez, é um instituto do direito estadunidense de caráter de exceção em matéria de direito autoral, dessa forma, caso o uso do material protegido ocorra, porém cumpra com as exigências do *fair use*, não há que se falar em infração. Sua criação deriva de uma justificativa intrínseca às raízes do direito dos Estados Unidos, de que o propósito do direito autoral era promover o Progresso, a Ciência e as Artes, mas que tal propósito não poderia ser alcançado sem que o próprio direito autoral possuísse exceções¹⁶.

4 FAIR USE – A (IR)RESPONSABILIDADE CIVIL DA PESSOA FÍSICA

4.1. O QUE É O FAIR USE

A doutrina do *fair use* originou-se inicialmente de uma exceção criada judicialmente aos direitos de *copyright* (SAG, 2012, p. 53). Ele permaneceu como um dos aspectos chave relacionados a direitos autorais até sua regulação expressa pelo Congresso Americano através do *Copyright Act* em 1976. Segundo Matthew Sag, descrever o instituto do *fair use* como tendo sido “codificado” em 1976 – como a maioria das pessoas faz – é um exagero. Isso porque o *Copyright Act* não define o *fair use*, na verdade, ele nem mesmo contém exemplos claros do uso desse instituto. Tudo que essa lei nos oferece é uma espécie de guia, sendo somente: (1) uma lista aberta de exemplos “como crítica, comentário, [e] notícias de reportagem” que podem ou fazer uso do *fair use*; (2) quatro fatores genéricos a serem considerados quando a doutrina for aplicada; e (3) desde 1992, uma classificação menor acerca de trabalhos ainda não publicados (SAG, 2012, p. 49).

O *fair use*, em resumo, tolera o uso de material protegido por direitos autorais sem permissão, mas ao fazê-lo estabelece limites aos amplos direitos dos autores

¹⁶ “As mentioned in the beginning of this chapter, the framers of the U.S. Constitution established *copyright* with a purpose in mind: ‘... to promote the Progress and Science and useful Arts...’ This purpose was also met by permitting some exceptions to *copyright*. Over the years, there have been revisions to the law, but as of 2005, the exceptions, are: • *Fair use* • Reproduction by libraries and archives • Effect of transfer of particular copy or phonorecord • Limitation on exclusive rights: Exemption of certain performances and displays • Secondary transmissions and ephemeral recordings”. TASSEL, Joan Van. Digital rights management protecting and monetizing content. Focal Press, Elsevier, Massachusetts, 2006, p. 29-30.

de controlar a reprodução, distribuição, performance e apresentação de seus trabalhos. SAG nos mostra que a importância da discussão acerca da doutrina do *fair use* nos dias de hoje reside nos casos que as cortes estaduais dos EUA estão enfrentando, desde determinar a legalidade de novas tecnologias de consumo, conteúdo gerado por usuários, os limites das fanfictions e reinterpretações críticas da literatura. A doutrina do *fair use* afeta produções de filmes, notícias de reportagem, comunicação política, ensino e pesquisa (SAG, 2012, p. 49-50).

As exceções geradas pelo *fair use* manteriam o *copyright* mais próximo às expectativas razoáveis da maioria das pessoas e, dessa forma, ajudariam as leis acerca do próprio *copyright* terem sentido. Isso porque o *fair use* se apresenta como um papel importante no mundo moderno, permitindo o progresso tecnológico, já que sem ele haveria uma aplicação excessiva da rigidez que existe na lei de *copyright* e isso permitiria que os detentores de direitos autorais barrassem inovações tecnológicas importantes. De fato, a confiança no *fair use* está incorporada no núcleo da Internet, pois é um componente vital do modelo de negócios dos mecanismos de busca, empresas da Web 2.0 e mídia social.

Percebe-se, portanto, que o *fair use* é um instituto intimamente ligado aos direitos autorais. Para TRIDENTE, podemos compreender essa relação, já que onde há inovação, há a proteção dos direitos autorais, assim, pode-se argumentar que tal relação é cíclica: à medida que temos mais inovação, maior será a demanda por direitos autorais e, por consequência, maior será a necessidade de permitir o uso dessa inovação a luz de uma das hipóteses de exceção do *fair use*, porque ele é diretamente responsável para que novas inovações surjam.

A questão que emerge dessa discussão sobre *fair use* é se ele pode ser utilizado para casos de pirataria e, em especial, pirataria em serviços de streaming e a resposta mais simples é “sim”.

Embora diversos juízes, acadêmicos e advogados discordem veementemente das diferentes concepções do *fair use* e como ele deve ser aplicado, a pesquisa de SAG, que analisou casos de janeiro de 1978 a maio de 2011, notou que em 39.92% das causas os réus saíram vitoriosos com a justificativa do *fair use*. Inclusive, para o intelectual, ainda que algumas autoridades sugiram que fatores como “se o uso foi de forma criativa e não informacional” ou “se o réu estava engajado em uso comercial” serem importantes para determinar a validade do instituto, essa não é a verdadeira imagem que se forma nos tribunais.

O estudo de SAG nos mostra que esses fatores não tiveram qualquer significado mínimo no resultado dos casos. Desse modo, como esses fatores não possuem importância mínima, poderia se concluir que eles são, na verdade, insignificantes. Portanto, ainda que uma pessoa física faça uso de material violador de *copyright* de algum serviço de streaming legal, como a Netflix, existe uma probabilidade consideravelmente alta de ele poder alegar a utilização do *fair use* e sair vitorioso de um julgamento.

4.2. AS TEORIAS DE LESSIG, MURRAY E KARAGANIS

Lawrence Lessig é professor de Direito e Liderança na faculdade de Direito de Harvard, membro emérito da Creative Commons e da Academia de Artes e Ciências Americana, além de ganhador de diversos prêmios. Lessig foi um dos mais importantes e influentes nomes no que diz respeito a leis sobre a Internet e, em especial, sobre o impacto que as regulações têm sobre ela.

Em uma das suas obras mais importantes, *Free Culture*, ele nos apresenta a história do que seria a pirataria moderna que cercou todos os ramos de entretenimento, desde os produtores de filmes em Hollywood que fugiram para a Califórnia para evitarem ações judiciais movidas por Thomas Edison, até a indústria musical, radialista e de TV a cabo.

“Se ‘pirataria’ significa usar o valor da propriedade criativa de outra pessoa sem a permissão desse criador – como é cada vez mais descrita hoje em dia – então todo setor afetado por direitos autorais hoje é produto e beneficiário de um certo tipo de pirataria. Cinema, discos, rádio, TV a cabo... A lista é longa e pode muito bem ampliada. Cada geração dá as boas-vindas aos piratas da última. Todas as gerações – até agora.”¹⁷ (LESSIG, 2004, p. 61) (tradução livre)

O autor segue sua exposição informando, porém, que não acredita que todo tipo de pirataria deve ser permitida ou incentivada. A pirataria que causa danos e que tem como objetivo o lucro daquele que a coloca em prática é errada e deve ser combativa. Porém, conforme analisado em outro livro, *CODE* e posteriormente em *CODE 2.0*, Lessig defende que o comportamento de um indivíduo (chamado por ele

¹⁷ “If ‘piracy’ means using value from someone else’s creative property without permission from that creator—as it is increasingly described today— then every industry affected by *copyright* today is the product and beneficiary of a certain kind of piracy. Film, records, radio, cable TV.... The list is long and could well be expanded. Every generation welcomes the pirates from the last. Every generation—until now.” LESSIG, Lawrence. *Free culture: how big media uses technology and the law to lock down culture and control creativity*. New York, The Penguin Press, 2004. P. 61.

de “patético ponto”) deriva de quatro diferentes mecanismos: (i) a lei produzida pelo Estado, (ii) as normas que a sociedade acredita serem corretas, (iii) as forças do mercado, que se formam a partir da lei da oferta e da procura e, por fim (iv) da arquitetura, ou no ambiente digital, o código. Assim, muito embora o Estado possa assumir o papel mais cômodo, que seria a utilização de seu poder de polícia, ele também pode agir de forma indireta, ao regular a edição de leis que afetam o mercado, a sociedade e a arquitetura.

“No caso dos direitos autorais, desde o início da popularização da Internet, ficou claro que buscar controlar o uso de obras intelectuais, por meio da regulação direta pelo Estado das atividades desempenhadas pelos usuários finais, não só era difícil e demorado, como também pouco efetivo (FILIPPI; WRIGHT, 2018, p. 173)

[...]

O uso de medidas tecnológicas de proteção pelos titulares de direitos autorais, em conjunto com a proteção contra a neutralização dessas medidas editada em lei, foi uma das formas encontradas por esses titulares e pelo Estado, no final da década de 1990 e início dos anos 2000, de utilizar a arquitetura (o código) e a lei para regular o comportamento dos indivíduos.” (IRAMINA, 2019, p. 10)

Outra forma de combater a pirataria online emergiu nos últimos anos com o advento e ascensão dos serviços de streamings como Netflix e Spotify, onde o mercado, afetado pela sociedade e arquitetura que se encontrava, decidiu mudar.

Para Andrew D. Murray, professor de Direito na Escola de Economia e Ciência Política de Londres, essa postura das companhias havia se mostrado muito mais efetiva, visto que o indivíduo (ou o patético ponto) é um ser social, que baseia suas ações de acordo com a comunidade que o cerca (matriz de pontos), sendo essa sociedade a responsável por garantir ou não a obediência a determinada lei. Uma vez que a sociedade não acredita que determinada normativa é justa, seus pares tratarão de não seguir tal normativa (MURRAY, 2011).

Conforme vimos anteriormente com Joe Karaganis, advogado, diretor do *The American Assembly* e pesquisador do MIT, se a pirataria é onipresente, é porque a sociedade possui características que permitem sua onipresença. Os serviços de streaming audiovisual que antes se apresentavam como uma forma de combater a pirataria, agora que se espalharam e aumentaram seus custos, acabam por perpetuar o que Karaganis disse em 2011:

“As empresas de mídia, em nossa opinião, irão ou aprender a competir no mercado de baixo custo ou continuarão a se contentar com as divisões muito desiguais entre produtos piratas de baixo preço e vendas legais de alto preço.” (KARAGANIS, 2011, p. 11) (tradução livre)

É notável para o pesquisador que medidas de conscientização através da educação não são capazes de produzirem reais impactos no consumo de pirataria por pessoas físicas (KARAGANIS, 2011, p. 46-47). Ações como o “Projeto Escola Legal: combater a pirataria se aprende na escola” encabeçadas pelo Conselho Nacional de Combate à Pirataria (CNPC) e pela Câmara Americana de Comércio no Brasil (AMCHAM Brasil), voltadas a estudantes entre 7 e 14 anos nas escolas e iniciado em 2007, definem em seu manual, ABC do PEL, a pirataria não só como violação de direitos autorais, mas também com contrafação e contrabando. Ademais, não apresentam a seu público-alvo, crianças, que existem outras formas de consumo que são exceções à legislação e não se enquadram como crimes.

Qual é o papel das tão faladas medidas educacionais se elas, quando colocadas em prática, obscurecem o raciocínio daqueles que procuram ensinar?

Conforme disposto no ABC do PEL, uma vez que a pirataria “prejudica a saúde”, “causa desemprego”, “provoca sonegação de impostos”, “viola a propriedade intelectual”, “prejudica a economia”, “danifica equipamentos”, “produz lixo clandestino”, garante a “prática de concorrência desleal” e “financia o crime organizado”, é óbvio para o manual que ela prejudica as pessoas como um todo, de tal forma que “não é exagero afirmar que ao comprar um produto pirata, um indivíduo está dificultando suas próprias chances de conseguir emprego, ou mesmo provocando o desemprego de um de seus parentes ou amigos” (AMCHAM BRASIL, 2010, p. 10).

Não fosse suficiente, o material também apresenta uma postura arisca para as perguntas de crianças de 7 a 14 anos, como, caso digam que compram produtos piratas porque os impostos dos originais são muito altos, os professores devem responder algo como:

“Antes de tudo, dizer isso é afirmar **que você prefere dar seu dinheiro ao bandido, do que ao governo**. Você prefere ver seu dinheiro ser transformado em armas e drogas para o crime organizado, do que em mais escola, hospital e segurança para a população. É essa a opção que você faz ao consumir pirataria. [...]” (AMCHAM BRASIL, 2010, p. 15) (grifos nossos)

Ou caso as crianças digam que a pirataria é a única forma de que pessoas das camadas mais baixas da população tenham acesso à cultura, os professores devem responder:

“A produção de filmes, músicas, livros, etc. é bastante vasta e, por isso, **se não conseguimos comprar o ingresso para assistir a algum filme, não podemos dizer que não temos acesso à cultura, mas apenas àquele**

determinado filme, naquele local e momento específico. Como alternativas, podemos procurar um cinema cujo preço do ingresso seja mais barato ou alugar o filme em DVD. [...]” (AMCHAM BRASIL, 2010, p. 16) (grifos nosso)

Não está aqui, se negando os malefícios causados pela pirataria, muito pelo contrário, eles devem sim serem combatidos, mas de forma justa e informada, ensinando nossas crianças não só de suas punições, mas também de seus direitos. Esse tipo de ensino somente ajudaria a criar uma sociedade injusta, que repele as leis antipirataria, porque elas não são seriam capazes de enxergar aqueles nas partes mais baixas da população.

5 *SAFE HARBOUR* – A (IR)RESPONSABILIDADE CIVIL DOS PROVEDORES

Embora tenhamos analisado a aplicabilidade de responsabilizar civilmente a pessoa física que tenha praticado infração de direito autoral, é necessário compreender a onerosidade que o detentor de direitos autorais seria exposto caso precisasse ingressar com ações judiciais para reaver seus direitos violados por cada pessoa. Revisitando os dados do primeiro tópico, só em 2021, foram 182 bilhões de visitas a sites piratas, seria impraticável e, em alguns casos, até mesmo inviável economicamente para os titulares garantirem o cumprimento de seus direitos contra cada um desses bilhões de infratores primários.

É muito mais fácil e econômico ao titular ingressar no judiciário contra o provedor de aplicação ou um número pequeno de intermediários que teriam supostamente facilitado a infração de seus direitos pelos terceiros (RIORDAN, 2013, p. 58). A judicialização contra os provedores se mostra uma saída ainda melhor para os titulares se considerarmos os dados da MUSO de que 28.4% das 182 bilhões de visitas ocorreram primeiro através de um buscador, ou seja, aproximadamente 51 milhões de visitas aconteceram porque o terceiro vai ao Google, Bing, etc., procura pelo conteúdo que quer consumir e só depois ingressa no streaming ilegal ou faz o download.

Para RIORDAN, os motivos para a escolha dos terceiros para uma judicialização ou mesmo compensação podem ser resumidos em quatro:

“[...] em primeiro lugar, a incapacidade dos culpados iniciais de compensarem o dano; segundo, a visibilidade e a presença local de muitos intermediários, que apresentam gargalos regulatórios atraentes quando comparados a delitos primários anônimos ou à prova de julgamento; terceiro, os efeitos colaterais dos remédios nas políticas e serviços das

plataformas; e quarto, custos de execução mais baixos.”¹⁸ (RIORDAN, J. 2013, p. 58) (tradução livre)

Dessa forma, surge a questão se os provedores realmente teriam alguma proteção contra atos praticados por terceiros a partir do uso de suas plataformas, evitando que a responsabilidade civil recaia sobre eles.

5.1. O QUE É O *SAFE HARBOUR*

A resposta mais óbvia para essa questão é ‘sim’, existe uma forma de o provedor evitar as sanções derivadas da responsabilidade civil e o direito americano cuidou de chamá-la de *safe harbour*. A tradução do instituto nos ajuda a compreender seu funcionamento uma vez que significa “porto seguro”, ou seja, ele funciona como uma espécie de refúgio para provedores e intermediários de infrações que os piratas tenham perpetrado, permitindo que a Internet continue a se desenvolver.

“Nesse contexto, a justificativa para a adoção de um regime de *safe harbour*, de acordo com Jaani Riordan, são basicamente quatro: 1) evitar uma obrigação de monitoramento, que seria injusta e requereria um investimento extremamente alto por parte dos provedores; 2) desencorajar o controle excessivo da rede e a remoção demasiadamente zelosa de conteúdo potencialmente infringente; que poderia ter impactos negativos na liberdade de expressão e na privacidade; 3) garantir a manutenção da condição técnica de mero condutor neutro dos provedores; e 4) encorajar a inovação e o desenvolvimento econômico da Internet (RIORDAN, 2016, p. 7).” (IRAMINA, 2019, p. 4)

Assim, foi instituído nos Estados Unidos, União Europeia e outras partes do mundo, diferentes regimes de *safe harbour*, tendo a maioria optado por um sistema de *notice-and-takedown* (notificação e retirada do conteúdo), onde não há monitoramento. A ausência de monitoramento nesse tipo de sistema ocorre, segundo seus apoiadores, para que os intermediários “permaneçam neutros, apesar das informações que armazenam ou transmitem” (RIORDAN, 2013, p. 126).

Assim, a Europa e os Estados Unidos optaram por um regime de *safe harbour* que prioriza a liberdade de seus provedores, isentando-os civilmente de atividades que atuem apenas como: “meros condutores”; armazenadores de cache (*caching*); armazenamento e pesquisas realizadas na Internet e através de links. Cabe

¹⁸ “[...] first, the inability of primary tortfeasors to compensate harm; second, the visibility and local presence of many intermediaries, who present attractive regulatory bottlenecks when compared to anonymous or judgment-proof primary tortfeasors; third, the collateral effects of remedies upon the policies and services of platforms; and fourth, lower enforcement costs.”

ressaltar que no caso dos EUA, o provedor ou intermediários precisa comprovar que (i) não tinha real conhecimento que o material ou atividade que utilizava o sistema ou rede infringia direitos autorais; (ii) na ausência de tal conhecimento, não estava ciente dos fatos ou circunstâncias nas quais as atividades infratoras eram aparentes; ou (iii) ao obter conhecimento ou ciência, agiu de forma imediata para remover ou desabilitar o acesso ao material.¹⁹ Trata-se de um exemplo claro da adoção do sistema *notice-and-takedown*.

Uma das críticas a esse sistema é que a ausência de monitoramento associado a ele permite que conteúdos pirateados sejam adicionados aos buscadores na mesma velocidade em que são derrubados. Segundo os últimos dados do Relatório de Transparência do Google, foram mais de 6 bilhões de solicitações em 2021 (GOOGLE, 2021).

Quadro 4

URLs com solicitações de remoção 6.091.183.785		
Domínios específicos 4.074.753	Detentores de direitos autorais reivindicaram o uso exclusivo do conteúdo 334.982	Organizações denunciantes 341.718

Fonte: GOOGLE.

Por conta desses problemas, os titulares argumentam que o sistema de *notice-and-takedown* precisa ser substituído, uma vez que é por demais oneroso, além de ineficaz contra a propagação de conteúdo pirateado na Internet. Para eles, a melhor opção seria obrigar os provedores e intermediários a monitorar o conteúdo de suas plataformas, garantindo que o conteúdo já notificado permaneça fora delas, é o sistema denominado *notice-and-stay-down*.

O contra-argumento dos provedores nesse caso é que esse tipo de sistema exigiria a adoção de tecnologias inovadoras e muita automação para funcionar. Seria necessário que cada arquivo subido nas plataformas fosse avaliado, considerando a quantidade de conteúdo de algumas plataformas, isso somente poderia ser feito utilizando inteligência artificial, que não ainda não são capazes de identificar todos os casos em que ocorreria violação do direito do autor. Além disso, a adoção desse tipo de tecnologia e filtragem de tudo (*filter-everything approach*)

¹⁹ EUA. Digital Millennium Copyright Act (DMCA). Seção 512 (c)(1)(A).

seria excessivamente onerosa a novos provedores como *startups* e pequenas plataformas, impedindo que o objetivo inicial do *safe harbour*, de incentivar a tecnologia e inovação não fosse alcançado, já que existiriam barreiras de entrada no mercado digital que seriam intranspassáveis a pequenas empresas.

Os provedores argumentam que medidas legais, quando relacionadas a tecnologia devem ser tomadas com cautela, seja para regulação ou para garantir sua adoção por terceiros, uma vez que a lei não responde apenas às tecnologias existentes, como também influencia como elas serão moldadas no futuro, afetando seu formato e a experiência do usuário com a aplicação (IRAMINA, 2019, p. 5).. Outros pontuam, ainda, que a existência desse filtro acarretaria impactos negativos no respeito aos direitos fundamentais dos usuários, uma vez que tal filtro poderia desequilibrar os objetivos de interesse público como acesso a conhecimento, incentivo à educação e cultura, além da habilidade de discordar (DENARDIS, 2019, p. 17).. Tal posicionamento é reforçado, ainda, pela Corte de Justiça da União Europeia, que ao analisar o caso SABAM, entendeu que obrigar o monitoramento e bloqueio de conteúdo atenta não só contra o direito de proteção de dados pessoais, mas também contra a liberdade de expressão (IRAMINA, 2019, p. 7).

Existem, é claro, outros sistemas dentro do *safe harbour*, como o *notice-and-judicial-takedown* (adotado no Chile), *notice-and-disconnection* (anteriormente adotado na França) e *notice-and-notice* (adotado no Canadá). O sistema chileno apresenta o maior grau de segurança quanto ao respeito do direito de ambas as partes, porém acaba lesando o titular na medida que medidas judiciais podem demorarem a serem adotadas. O antigo sistema francês, adota uma abordagem mais incisiva, já que após ser notificado três vezes por infrações de direito autoral, o usuário tem sua conexão à *web* interrompida, podendo violar os direitos do titular de liberdade de expressão e devido processo legal, além de ser considerado uma medida desproporcional, por esse motivo deixou de ser aplicado na França.

O modelo canadense, por sua vez, aparenta um melhor equilíbrio entre os direitos dos titulares e dos usuários. A diferença do *notice-and-takedown* para o *notice-and-notice* é que o último demanda que o usuário responsável pelo *upload* que infringe *copyright* seja notificado, para que em determinado prazo possa apresentar uma contranotificação antes que o conteúdo seja, porventura, removido. Dois problemas surgem desse sistema: (i) os titulares de direitos ainda precisariam monitorar constantemente a violação de seus direitos, com o agravante de que

agora a retirada do conteúdo demoraria ainda mais, uma vez que seria necessário respeitar o prazo para contranotificação e (ii) os Estados Unidos e a União Europeia não fazem uso desse tipo de sistema, fazendo com que os provedores já estejam acostumados com o *notice-and-takedown* ou o *notice-and-stay-down*, em alguns casos, inclusive, optam pelo último para garantirem seus direitos junto ao regime do *safe harbour*.

Cabe ressaltar, porém, que a responsabilização dos provedores de aplicação e intermediários constitui apenas um meio alternativo para resolução de conflitos relacionados a direito autoral, constituindo apenas uma forma de os titulares garantirem que ao menos uma parte de seus direitos será respeitada. Desse modo, caso acreditem ser a melhor opção, os titulares podem optar por não utilizarem o *safe harbour* e ingressarem com ações civis e criminais em seus respectivos sistemas judiciários, a fim de controlar o uso de suas obras na internet.

5.2. É A MELHOR RESPOSTA PARA O BRASIL?

O Brasil passou regular a responsabilidade civil de provedores e intermediários a partir da promulgação do Marco Civil da Internet (Lei nº 12.965/2014). Dispõe o artigo 19 da referida lei o seguinte:

“Art. 19. Com o intuito de assegurar a liberdade de expressão e impedir a censura, o provedor de aplicações de internet **somente poderá ser responsabilizado civilmente por danos decorrentes de conteúdo gerado por terceiros se, após ordem judicial específica, não tomar as providências para, no âmbito e nos limites técnicos do seu serviço e dentro do prazo assinalado, tornar indisponível o conteúdo apontado como infringente, ressalvadas as disposições legais em contrário.**

[...]

§ 2º **A aplicação do disposto neste artigo para infrações a direitos de autor ou a direitos conexos depende de previsão legal específica, que deverá respeitar a liberdade de expressão e demais garantias previstas no art. 5º da Constituição Federal.**

[...]”²⁰ (grifos nossos)

Há que se compreender em primeiro plano que o disposto no referido artigo não obriga os titulares a ingressarem com uma ordem judicial para terem o conteúdo removido, assim como não exige que os provedores somente retirem o conteúdo a partir de uma decisão togada. Uma vez que se trata de um regime de responsabilidade, o artigo acaba por condicionar a responsabilidade civil dos

²⁰ BRASIL. Lei nº 12.965, de 24 de abril de 2014. Disponível em: . Acesso em 25/10/2022.

provedores (por conteúdo de terceiro que infrinja direitos autorais) com uma ordem judicial, ou seja, nada impede que os titulares solicitem a remoção sem que sequer exista um processo em curso ou mesmo de os próprios provedores de adotarem políticas internas mais rígidas advindas de outras legislações (SOUZA; TEFFÉ, 2017).. É o caso, por exemplo, do Google, que opta por seguir as determinações do DMCA a fim de se beneficiar do *safe harbour* tanto nos Estados Unidos como no Brasil.

Importante atentar, ainda, para a limitação da atividade dos provedores quanto à remoção de conteúdo. O parágrafo segundo é explícito: há que se respeitar a liberdade de expressão e demais garantias presentes na Constituição Federal em seu artigo 5º. Assim, não cabe aos provedores abusarem de suas posições ao filtrarem ou bloquearem conteúdo, devendo ter um motivo plausível para tal, sob o risco de atingirem a liberdade de expressão dos terceiros que utilizam seus serviços ou incorrem em censura (SOUZA; TEFFÉ, 2017). Devendo esses direitos fundamentais serem respeitados mesmo em casos de violação de direitos autorais.

Não existe, entretanto, uma diretiva nacional sobre a responsabilidade dos provedores acerca de violação de direito autoral. Conforme pontua o parágrafo segundo, tal discussão é reservada a lei especial que deveria ser promulgada após o Marco Civil, lei esta que ainda não existe. Assim, resta aos titulares de direitos, por analogia permitida pelo art. 31 do Marco Civil²¹, socorrerem-se no artigo 105 da Lei de Direitos Autorais (Lei nº 9.610/88).

“Art. 105. **A transmissão e a retransmissão**, por qualquer meio ou processo, e a comunicação ao público de obras artísticas, literárias e científicas, de interpretações e **de fonogramas, realizadas mediante violação aos direitos de seus titulares, deverão ser imediatamente suspensas ou interrompidas pela autoridade judicial competente, sem prejuízo da multa diária pelo descumprimento e das demais indenizações cabíveis, independentemente das sanções penais aplicáveis**; caso se comprove que o infrator é reincidente na violação aos direitos dos titulares de direitos de autor e conexos, o valor da multa poderá ser aumentado até o dobro.” (grifos nossos)

A luz do acima exposto, é possível compreender que em casos de pirataria de streaming (que integram a classificação dos fonogramas), é possível a responsabilização civil dos provedores de Internet, devendo estes suspenderem ou

²¹ Art. 31. Até a entrada em vigor da lei específica prevista no § 2º do art. 19, a responsabilidade do provedor de aplicações de internet por danos decorrentes de conteúdo gerado por terceiros, quando se tratar de infração a direitos de autor ou a direitos conexos, continuará a ser disciplinada pela legislação autoral vigente aplicável na data da entrada em vigor desta Lei.

interromperem a transmissão a partir de uma ordem judicial. Ademais, caso não cumpram com tal determinação, poderão sofrer sanções civis (como multa diária) e penais.

As cortes nacionais poderiam, inclusive, utilizarem precedentes internacionais para a aplicação de sanções, como o caso *Ziggo*, julgado pela Corte de Justiça da União Europeia (CJUE). No caso em questão, a plataforma de compartilhamento ponto a ponto, *Pirate Bay*, transmitia obras que não eram de sua autoria a milhares de usuários. A Corte Europeia entendeu que, embora a plataforma não atuasse como intermediário, uma vez que no compartilhamento ponto a ponto não há o armazenamento de conteúdo dentro do sistema do *Pirate Bay*, eles possuem conhecimento dessas transmissões e permitiram que elas ocorressem de modo a violar direitos autorais. Desse modo, a CJUE decidiu que a plataforma respondia por infração de direitos autorais de forma primária, não secundária, vez que o fazia de forma ativa e consciente das infrações cometidas dentro de seu sistema (ANGELOPOLOUS, 2017).

Permanece a questão, porém, seria o sistema de *notice-and-takedown* a melhor solução para o Brasil?

A verdade é que ainda não é possível determinar com firmeza qual será o regime adotado nacionalmente, existem várias iniciativas parlamentares que procuram sanar esse impasse, mas nenhuma que tenha sido aprovada até o momento. A mais proeminente e complexa até o momento é a PL 2370/2019 da deputada Jandira Feghali do PCdoB²². A PL sugere o acréscimo de um novo capítulo inteiro destinado a utilização de obras na internet (Capítulo IX).

“CAPÍTULO IX

DA UTILIZAÇÃO DA OBRA NA INTERNET

Art. 88-A. O titular de direitos da obra, **fonograma**, interpretação, execução ou emissão colocado à disposição do público **poderá notificar o provedor de aplicações de Internet requerendo:**

I - a **indisponibilização** da obra, **fonograma**, interpretação, execução ou emissão colocado à disposição do público, **ainda que por terceiros**, sem sua autorização, nos termos do art. 88-B; ou

II - **remuneração em decorrência da colocação à disposição do público de sua obra, fonograma, interpretação, execução ou emissão, ainda que tenha sido feita por terceiros, quando o provedor de aplicações de**

²² BRASIL. Câmara dos Deputados. Projeto de Lei nº 2370, de 16 de abril de 2019. Altera e acrescenta artigos na Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, que altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais. Brasília: Câmara dos Deputados, 2019. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2198534>. Acesso em: 25 out. 2019.

Internet exercer essa atividade de forma organizada, profissionalmente e com fins econômicos em território nacional, conforme o art. 88-C." (NR)

Art. 88-B. **Na hipótese prevista no inciso I do art. 88-A, o provedor de aplicações de Internet poderá ser responsabilizado solidariamente,** nos termos do art. 105, por danos decorrentes da referida colocação à disposição do público caso não adote as providências previstas neste artigo. § 1º Os provedores de aplicações de Internet devem oferecer de forma ostensiva ao menos um canal eletrônico dedicado ao recebimento de notificações e contranotificações, sendo facultada a criação de mecanismo automatizado para atender aos procedimentos previstos neste Capítulo, conforme o disposto em regulamento.

[...]

§ 3º Ao receber a notificação, caberá ao provedor de aplicações de Internet informar imediatamente o fato ao responsável pela colocação à disposição do público, comunicando-lhe o teor da notificação de indisponibilização e fixando-lhe prazo máximo de quarenta e oito horas para tornar indisponível a obra, fonograma, interpretação, execução ou emissão objeto da notificação, conforme regulamento.

[...]

§ 6º O responsável pela colocação à disposição do público poderá, assumindo a responsabilidade exclusiva pelos eventuais danos causados a terceiros, **contranotificar o provedor de aplicações de Internet para requerer,** se dentro do prazo previsto no § 3º, **a manutenção ou, se após o decurso desse prazo, o restabelecimento do material questionado,** hipótese em que o provedor de aplicações de Internet deverá informar ao notificante sobre a continuidade da colocação da obra, fonograma, interpretação, execução ou emissão à disposição do público.

[...]

Art. 88-C. **O titular de direitos autorais poderá notificar o provedor** de aplicações de Internet que exerce essa atividade de forma organizada, profissionalmente e com fins econômicos na jurisdição nacional, nos termos do inciso II do caput do art. 88-A, **para requerer remuneração em decorrência da colocação da obra, fonograma, interpretação, execução ou emissão à disposição do público, ainda que tenha sido feita por terceiros."** (PROJETO DE LEI, 2019) (grifos nossos)

O projeto de lei prevê, portanto, a necessidade de monitoramento por parte dos titulares de direito autoral e consequente notificação aos provedores e intermediários de conteúdo que viole seus direitos (art. 88-A). Os provedores, por sua vez, poderiam responder solidariamente por esse conteúdo violador (art. 88-B, *caput*), assim, de modo a evitar sua responsabilização por dano de terceiro, deveriam notificar os diretamente responsáveis pela violação para que em até quarenta e oito horas contranotificassem o provedor sobre a manutenção do conteúdo supostamente infrator ou, em maior período, requeressem o retorno do material à plataforma (art. 88-B, §3º e §6º).

O projeto de lei 2370/2019 prevê, portanto, a aplicação do sistema canadense de *notice-and-notice*, mas inova ao propor a compensação monetária por parte dos provedores aos titulares que tiveram seus direitos violados. O artigo 88-C prevê que os titulares poderiam notificar os provedores para requerer uma remuneração, uma vez que suas obras, ou no caso em discussão desse artigo, seus fonogramas, foram disponibilizados em suas plataformas.

Essa parte do projeto é alvo de muita crítica e tem encontrado resistência, em especial dos provedores e intermediários, ao longo dos anos de tramitação do projeto, em especial porque o Marco Civil da Internet já regula que a responsabilidade civil deles é, na verdade, limitada, na qual não estariam sujeitos a compensações de caráter monetário. Assim, realizar essa cobrança poderia acarretar sérias mudanças no mercado digital como o conhecemos hoje. Essa pauta tem sido debatida em outras partes do mundo, como na União Europeia, onde foi severamente criticada não só pela indústria, mas também pela sociedade civil.

6 CONCLUSÃO

Considerando todo o exposto, é possível dizer que existem formas de responsabilizar civilmente tanto as pessoas físicas, quanto os provedores. Os direitos do autor no Brasil são protegidos não só por lei especial, mas também por cláusula pétrea da Constituição Federal de 1988 (art. 5, inciso XXVII) e caracterizam, portanto, direitos fundamentais. Entretanto, há que se considerar que, assim como qualquer outro direito fundamental, ele deve ser equilibrado com outros direitos, como a liberdade de expressão e impossibilidade de censura, o direito de acesso a cultura, entre outros. Assim, eventuais tentativas de cerceamento desses direitos também devem ser combatidas.

Compreendemos que existem diversas formas de responsabilizar a pessoa física, ainda que ela faça uso do *fair use*, bem como os provedores na forma de pessoas jurídicas e o uso do *safe harbour*. Ainda que a legislação nacional não tenha sido capaz de abarcar todas as possibilidades derivadas dessa discussão, é sempre possível olhar para fora e ver como outros países estão lidando com o tema.

O mais importante, porém, é compreender o exposto por Lessig, Murray e Karaganis. Entender que o ambiente da Internet é um local propício para a pirataria e que ela merece regulação, mas que os direitos dos terceiros, dos provedores e intermediários devem ser respeitados. Somente assim a sociedade poderá evoluir.

Cabe aos serviços de streaming que se alastraram pela Internet tão rápido quanto a pandemia de COVID-19 vislumbrarem que papel querem seguir daqui em diante, uma vez que caso não sejam capazes de se adaptar, os indicies de pirataria em seu ramo de negócio somente continuará crescendo.

REFERÊNCIAS

AKAMAI, MUSO. **Pirates in the Outfield: Volume 8, Issue 1.** . AKAMAI. 2022. 5 p. Disponível em: <https://www.akamai.com/resources/state-of-the-internet/soti-security-pirates-in-the-outfield>. Acesso em: 12 out. 2022.

AMCHAM BRASIL. **ABC do PEL:** Projeto Escola Legal: combater a pirataria se aprende na escola. MEC. 2010. Disponível em: <http://portaldoprofessor.mec.gov.br/storage/materiais/0000014649.pdf>. Acesso em: 23 out. 2022.

ANGELOPOLOUS, Christina. **CJEU decision on Ziggo:** The pirate bay communicates works to the public. Kluwer *Copyright* Blog. 2017. Disponível em: <http://copyrightblog.kluweriplaw.com/2017/06/30/cjeu-decision-ziggo-pirate-bay-communicates-works-public>. Acesso em: 17 out. 2022.

APOSTOLESCU, Laurentiu *et al.* **The New Face of Pay-Tv Piracy and How to Fight It.** NAGRA KUDELSKI. Disponível em: <https://resources.nagra.com/the-new-face-of-pay-tv-piracy-and-how-to-fight-it>. Acesso em: 23 out. 2022.

BLACKBURN, David; EISENACH, Jeffrey A.; HARRISON JR., David. **Impacts of Digital Video Piracy on The U.S. Economy.** Global Innovation Policy Center. 2019. Disponível em: <https://www.theglobalipcenter.com/report/digital-video-piracy/>. Acesso em: 5 nov. 2022.

BRASIL. Congresso Nacional. Lei n. 12.965, de 23 de abril de 2014. **Diário Oficial da União**, Brasília, 24 de abril de 2014, ano 2014. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l12965.htm. Acesso em: 25 out. 2022.

BRASIL. Câmara dos Deputados. Projeto de Lei nº 2370, de 16 de abril de 2019. **Altera e acrescenta artigos na Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, que altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais.** Brasília: Câmara dos Deputados, 2019. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2198534>. Acesso em: 25 out. 2019.

Brasil tem prejuízo de R\$336 bi em 2021 com pirataria e fraudes. TV Brasil, 2021. Notícia (2.15min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bV7u1Vswu8o>. Acesso em: 20 out. 2022.

CHATTERLEY, Andy. **2021 MUSO discover piracy by industry data review**. MUSO. 2022. Disponível em: <https://www.muso.com/wp6-2021-muso-discover-piracy-by-industry-data-review>. Acesso em: 29 set. 2022.

DENARDIS, Laura. **Protocols politics**: the globalization of internet governance. MIT Press, 2019. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/57e9/bcbf5cc926927527e7ab204dc4aff1b4629d.pdf>. Acesso em: 29 out. 2022.

ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA. Congresso. Digital Millennium *Copyright Act* n. 105–304, de 27 de outubro de 1998. Disponível em: <https://www.congress.gov/105/plaws/publ304/PLAW-105publ304.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2022.

FACT. **About FACT**. FACT. Disponível em: <https://www.fact-uk.org.uk/about-fact/>. Acesso em: 1 nov. 2022.

FLESCH, João Norberto. **Há 62 plataformas de streaming em operação no Brasil**. Tele.síntese. 2022. Disponível em: <https://www.telesintese.com.br/ha-62-plataformas-de-streaming-em-operacao-no-brasil/#:~:text=Brasil%20tem%2062%20plataformas%20de%20streaming%20e%20parcerias%20marcam%20a%20concorr%C3%Aancia>. Acesso em: 10 out. 2022.

G1. **Casal que administrava Mega Filmes HD lucrava R\$ 70 mil por mês, diz PF**. G1. São Paulo, 2015. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/sorocaba-jundiai/noticia/2015/11/casal-que-administrava-mega-filmes-hd-lucrava-r-70-mil-por-mes-diz-pf.html>. Acesso em: 3 nov. 2022.

GOLDSMITH, Jack L.; WU, Tim. **Who Controls the Internet?: Illusions of a Borderless World**. Oxford: Oxford University Press, 2006.

GOOGLE. **Relatório de Transparência. Remoções de conteúdo por direitos autorais**. Google. 2021. Disponível em: https://transparencyreport.google.com/copyright/overview?hl=pt_BR. Acesso em: 24 out. 2022.

GUITARD, Frédéric; SCHOUTEN, Christopher; PLANTEVIN, Jean-Philippe. **Protecting Premium Sports Rights in an Era of Rampant Video Piracy. Part One - Risks to Sports Stakeholders Grow as Piracy Enters New Phase**. NAGRA KUDELSKI. 2017. Disponível em:

<https://resources.nagra.com/risks-to-sports-stakeholders-grow-as-piracy-enters-new-phase>. Acesso em: 23 out. 2022.

GUITARD, Frédéric; SCHOUTEN, Christopher; PLANTEVIN, Jean-Philippe. **Protecting Premium Sports Rights in an Era of Rampant Video Piracy: Part One - Risks to Sports Stakeholders Grow as Piracy Enters New Phase**. NAGRA KUDELSKI. 2017. Disponível em: <https://resources.nagra.com/risks-to-sports-stakeholders-grow-as-piracy-enters-new-phase>. Acesso em: 23 out. 2022.

IIPA. **About**. IIPA. Disponível em: <https://www.iipa.org/about/>. Acesso em: 4 nov. 2022.

IRAMINA, Aline. . Responsabilidade civil dos provedores de aplicações de internet por infrações a direitos autorais no Brasil: desafios e perspectivas. **Revista de Direito e as Novas Tecnologias**, v. 4, 2019.

KARAGANIS, Joe (Coord.). **Media Piracy in Emerging Economies**. Social Science Research Council. 2011. Disponível em: <https://www.ssrc.org/publications/media-piracy-in-emerging-economies/>. Acesso em: 29 out. 2022.

LESSIG, Lawrence. **Code: And Other Laws of Cyberspace, Version 2.0**. New York: Basic Books, v. 2, 2008.

LESSIG, Lawrence. **Free Culture: How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity**. New York: The Penguin Press, 2004.

LESSIG, Lawrence. **Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy**. New York: The Penguin Press, 2008.

MENDES, Diego; CHAVES, Karla; SANTORO, Tiê. **Pirataria: prejuízo do Brasil com comércio ilegal ultrapassa R\$ 280 bilhões**. CNN Brasil. São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/business/pirataria-prejuizo-do-brasil-com-comercio-ilegal-ultrapassa-r-280-bilhoes/>. Acesso em: 3 nov. 2022.

MURRAY, Andrew. Nodes and gravity in virtual space: Legisprudence: International Journal for the Study of Legislation. **Hart Pub**, v. 5, n. 2, outubro 2011. Disponível em: <http://eprints.lse.ac.uk/id/eprint/39269>. Acesso em: 9 nov. 2022.

MUSIANI, Francesca. Giants, dwarfs and decentralized alternatives to internet-based services: an issue of internet governance. **Westminster Papers in Culture and Communication**, v. 10, n. 1, 2005.

PATTINSON, Sandra. **35 Streaming Services Statistics for 2022:: Deep Dive Into Video & Music Streaming**. CloudWards. 2022. Disponível em: <https://www.cloudwards.net/streaming-services-statistics/>. Acesso em: 10 out. 2022.

PEREIRA, Alexandre Libório Dias. **Direitos de autor e liberdade de informação**. Editora Almedina, 2007.

PINHEIRO, Patrícia Peck. Na Era Digital qual o melhor sistema: : *Copyright* ou Direitos Autorais?. **Revista de Direito Privado**, v. 69, 2016.

RIORDAN, J. The liability of internet intermediaries. **Oxford University Press**, Oxford, 2013. Disponível em: <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:a593f15c-583f-4acf-a743-62ff0eca7bfe>. Acesso em: 24 out. 2022.

ROVAI, Armando Luiz *et al.* **Atualidades na proteção das marcas e propriedade intelectual**: combate à pirataria. Belo Horizonte, São Paulo: D'Plácido, 2021.

SAG, Matthew. Predicting *Fair use*. **Ohio State Law Journal**, v. 73, n. 1, p. 49-91, 25 fevereiro 2012. Disponível em: <https://ssrn.com/abstract=1769130>. Acesso em: 15 out. 2022.

SOUZA, Carlos Affonson; TEFFÉ, Chiara Spadacchini. **Responsabilidade dos provedores por conteúdos de terceiros na Internet**. *Conjur*. 2017. Disponível em: www.conjur.com.br/2017-jan-23/responsabilidade-provedor-conteudo-terceiro-internet. Acesso em: 23 out. 2022.

TRIDENTE, Alessandra. **Direito autoral**: paradoxos e contribuições para a revisão da tecnologia jurídica no século XXI. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009.

USTR. **About Us**. United States Trade Representative. Disponível em: <https://ustr.gov/about-us>. Acesso em: 11 nov. 2022.

USTR. **Special 301**. United States Trade Representative. Disponível em: <https://ustr.gov/issue-areas/intellectual-property/special-301>. Acesso em: 4 nov. 2022.

VALENTI, Jack; GLICKMAN, Dan. *In*: 108TH CONGRESSO. 2004. Disponível em: <http://foreign.senate.gov/hearings/hearing/?id=f3231d45-0eea-030c-e369-aa64c16e8b87>. Acesso em: 3 nov. 2022.

TERMO DE AUTENTICIDADE DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Eu, Giulia Rodrigues Viana

discente regularmente matriculado(a) na disciplina TCC II, da 10ª etapa do curso de Direito, matrícula nº (inserir TIA), período (inserir período), turma (inserir turma), tendo realizado o TCC com o título: Responsabilidade Civil no Ambiente Digital Audiovisual: a pirataria no streaming.

sob a orientação do(a) Professor(a) Ruth Carolina

declaro para os devidos fins que tenho pleno conhecimento das regras metodológicas para confecção do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), informando que o realizei sem plágio de obras literárias ou a utilização de qualquer meio irregular.

Declaro ainda que, estou ciente que caso sejam detectadas irregularidades referentes às citações das fontes e/ou desrespeito às normas técnicas próprias relativas aos direitos autorais de obras utilizadas na confecção do trabalho, serão aplicáveis as sanções legais de natureza civil, penal e administrativa, além da reprovação automática, impedindo a conclusão do curso.

São Paulo, 11 de novembro de 2022 .

Giulia Viana

Assinatura do discente