



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB  
CENTRO DE CIÊNCIAS JURÍDICAS – CCJ  
COORDENAÇÃO DO CURSO DE DIREITO – CAMPUS JOÃO PESSOA  
COORDENAÇÃO DE MONOGRAFIA**

**OSCAR CLEI LEITÃO DE ANDRADE**

**O LUGAR DO *SAMPLE* NA HISTORICIDADE DAS (RE)CONSTRUÇÕES  
RÍTMICAS, MELÓDICAS E LETRISTAS: O PAPEL DO *CRATE DIGGING* E DOS  
*SAMPLE HUNTERS* NA PRESERVAÇÃO E RESGATE CULTURAL À LUZ DA LEI  
9.610/1998 E DO DOMÍNIO PÚBLICO AUTORAL**

**JOÃO PESSOA  
2023**

**OSCAR CLEI LEITÃO DE ANDRADE**

**O LUGAR DO *SAMPLE* NA HISTORICIDADE DAS (RE)CONSTRUÇÕES  
RÍTIMICAS, MELÓDICAS E LETRISTAS: O PAPEL DO *CRATE DIGGING* E DOS  
*SAMPLE HUNTERS* NA PRESERVAÇÃO E RESGATE CULTURAL À LUZ DA LEI  
9.610/1998 E DO DOMÍNIO PÚBLICO AUTORAL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Direito de João Pessoa do Centro de Ciências Jurídicas da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial da obtenção do grau de Bacharel em Direito.

Orientador: Prof. Me. Matheus Victor Sousa Soares

**JOÃO PESSOA  
2023**

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

A5531 Andrade, Oscar Clei Leitao de.

O lugar do Sample na historicidade das (re)construções rítmicas, melódicas e letristas: o papel do Crate Digging e dos Sample Hunters na preservação e resgate cultural à luz da Lei 9.610/1998 e do domínio público autoral / Oscar Clei Leitao de Andrade. - João Pessoa, 2023.

54 f. : il.

Orientação: Matheus Victor Sousa Soares.  
TCC (Graduação) - UFPB/CCJ.

1. Direito autoral. 2. Função social. 3. Domínio público. 4. Crate Digging. 5. Sample Hunters. I. Soares, Matheus Victor Sousa. II. Título.

UFPB/CCJ

CDU 34

**OSCAR CLEI LEITÃO DE ANDRADE**

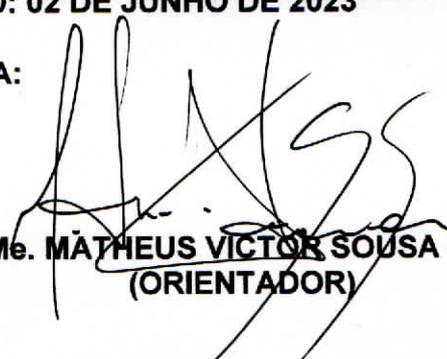
**O LUGAR DO SAMPLE NA HISTORICIDADE DAS (RE)CONSTRUÇÕES  
RÍTIMICAS, MELÓDICAS E LETRISTAS: O PAPEL DO CRATE DIGGING E DOS  
SAMPLE HUNTERS NA PRESERVAÇÃO E RESGATE CULTURAL À LUZ DA LEI  
9.610/1998 E DO DOMÍNIO PÚBLICO AUTORAL**

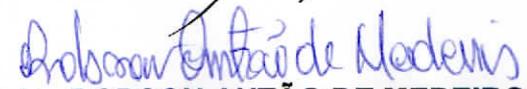
Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Curso de Graduação em  
Direito de João Pessoa do Centro de  
Ciências Jurídicas da Universidade  
Federal da Paraíba como requisito parcial  
da obtenção do grau de Bacharel em  
Direito.

Orientador: Prof. Me. Matheus Victor  
Sousa Soares

**DATA DA APROVAÇÃO: 02 DE JUNHO DE 2023**

**BANCA EXAMINADORA:**

  
**Prof. Me. MATEUS VÍCTOR SOUSA SOARES  
(ORIENTADOR)**

  
**Prof. Dr. ROBSON ANTÃO DE MEDEIROS  
(AVALIADOR INTERNO - UFPB)**

  
**Prof.ª Ma. VALÉRIA FERNANDES MEDEIROS  
(AVALIADORA EXTERNA - FICV)**

*Para o meu avô.*

## AGRADECIMENTOS

Foram várias as colaborações e fatores que fizeram parte dessa caminhada, o que torna uma tarefa extremamente difícil agradecer de forma integral a todos que me ajudaram, e por isso já sou grato.

Agradeço a Deus por tudo que conquistei até hoje, e por sempre colocar as melhores pessoas na minha vida, isso facilitou muito a caminhada.

Agradeço a minha família, em especial a minha Mãe, Edina, por sempre fazer o melhor que podia, eu sei o quão complicado foi. Esse também é o resultado do seu esforço. Agradeço também, a minha irmã, Yasmim, pela parceria durante todos os anos da minha vida, e por compartilhar os momentos dessa aventura longe de casa.

Aos meus avós, Josefa, por sempre me acolher e vibrar minhas conquistas, e Enock (*in memoriam*), que sempre acreditou em mim e sempre me incentivou em qualquer decisão que eu tomasse. Obrigado por moldar meu caráter.

Ao meu orientador, Professor Matheus, por todas as recomendações de leitura e apontamentos que ajudaram a lapidar esse trabalho, pelo incentivo e por toda confiança depositada no processo.

À minha chefe de estágio, Rayana, por todo aprendizado, por me despertar o interesse na advocacia, e principalmente, por acreditar no meu potencial.

Agradeço também aos amigos, Felipe, Keven, Laura e Shirley, pela companhia das tardes e por todo o aprendizado compartilhado.

Aos meus amigos Filipe, Rodrigo e Tákeo, pelos anos de parceria, pelo apoio e por vibrar cada pequena vitória.

Aos amigos da graduação Carlos Eduardo, Cheísa, Eduardo, Guilherme, Laís, Lucas, Patrick e Vitória, obrigado pelos momentos compartilhados, vocês são incríveis.

Agradeço a todos que, de alguma forma, me ajudaram a ser a pessoa que sou hoje, obrigado.

*Every lesson learned.*

## RESUMO

Os avanços da tecnologia, a partir dos anos 1980, trouxeram diversas melhorias, e, como consequência dessas melhorias tecnológicas, tornou-se possível a democratização das ferramentas de criação musical. De maneira simultânea, observa-se também o surgimento de novas formas de produção musical, bem como a tendência de compartilhamento de obras que se utilizam, no seu processo de criação, de pequenas amostras de obras musicais pré-existentes. Com isso, levantou-se a hipótese, considerando o uso de obras musicais em domínio público, como uma possível ferramenta de resgate cultural. Por essa razão, o presente trabalho busca entender, por meio de a pesquisa descritiva, feita a partir de revisão bibliográfica, a cultura que envolve todo esse processo criativo, bem como analisar as potencialidades e riscos jurídicos. Para isso, fez-se uma análise da técnica de *sampleamento* sob o véu da Lei de Direitos Autorais, bem como da possibilidade do uso do instituto do domínio público autoral como ferramenta de resgate cultural. Desse modo, fez-se necessário delimitar o conceito do domínio público autoral bem como o cumprimento da função social na Lei de Direitos Autorais. Diante da análise do que foi exposto, foram identificados empecilhos gerados pela legislação, que travam, de certa forma, o atingimento de tal objetivo.

**Palavras-chave:** direito autoral; função social; domínio público

## **ABSTRACT**

Advances in technology from the 1980s onwards have enabled the democratization of music creation tools, as a consequence of these technological advances, it was possible to observe the emergence of new forms of music production, as well as the tendency to share works that use, in its creation process, small samples of pre-existing musical works. With this, a hypothesis was raised, considering the use of musical works in the public domain, as a possible cultural rescue tool. For this reason, the present work seeks to understand the culture that involves this entire creative process, as well as to analyze the legal potentialities and risks. For this, an analysis of the sampling technique under the veil of the Copyright Law was carried out, as well as the possibility of using the authorial public domain institute as a cultural rescue tool. For this, it was necessary to delimit the concept of the copyright public domain as well as the fulfillment of the social function in the Copyright Law. In view of the analysis of what was exposed, obstacles generated by the legislation were identified, which hinder, in a way, the achievement of such objective.

**Keywords:** copyright; social role; public domain.

## LISTA DE TABELAS

<b>Tabela 1</b> – <i>Samples</i> utilizados na música “Sticker do Haunter” do artista Yung Buda.....	22
<b>Tabela 2</b> – Músicas estrangeiras que utilizam <i>samples</i> brasileiros na sua composição.....	24
<b>Tabela 3</b> – Repercussão de obras musicais sampleadas em relação à obra que utilizou o sample...	46

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

**ABNT** – Associação Brasileira de Normas Técnicas

**ADPIC** – Acordo Sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionado ao Comércio

**Art.** – a Artigo

**CCB** – Código Civil Brasileiro

**CF/88** – Constituição Federal de 1988

**CPCB** – Código de Processo Civil Brasileiro

**CUB** – Convenção Universal de Berna

**LDA** – Lei de Direitos Autorais

**LDS** – Lei do Software

**OMPI** – Organização Mundial de Propriedade Intelectual

**ONU** – Organização das Nações Unidas

**TRIPS** – v. ADPIC

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>A CULTURA DO <i>CRATE DIGGING</i>: O PROTAGONISMO DO SAMPLAMENTO NA COMPOSIÇÃO DE UMA ESTRATÉGIA ALTERNATIVA/POPULAR DE PRESERVAÇÃO E RESGATE CULTURAL E EMPECILHOS JURÍDICOS</b> .....	<b>15</b>
2.1	OS MEANDROS DO SAMPLE: DA ORIGEM DO TERMO, À NECESSIDADE DE CONTROLE DO USO POR MEIO DE UMA LEGISLAÇÃO ESPECÍFICA .....	15
2.2	O LUGAR DO <i>SAMPLE</i> NA HISTORICIDADE DAS (RE)CONSTRUÇÕES RÍTMICAS, MELÓDICAS E LETRISTAS: O PAPEL DO <i>CRATE DIGGING</i> E DOS <i>SAMPLE HUNTERS</i> NA PRESERVAÇÃO E RESGATE CULTURAL .....	20
2.3	OS DESAFIOS DO <i>CRATE DIGGING</i> COMO PRÁTICA ALTERNATIVA E MARGINALIZADA: VIOLAÇÕES, QUESTÕES TÉCNICAS E OS PORMENORES DO <i>SAMPLE</i> COMO FERRAMENTA DE CRIAÇÃO .....	25
<b>3</b>	<b>A REDESCOBERTA E REVITALIZAÇÃO DO DOMÍNIO PÚBLICO AUTORAL BRASILEIRO ATRAVÉS DO DESARQUIVAMENTO E READAPTAÇÃO DE OBRAS MUSICAIS: A LEI 9610/1998 SOB O ENFOQUE DA FUNÇÃO SOCIAL</b> .....	<b>30</b>
3.1	A ORIGEM DA FUNÇÃO SOCIAL COMO CONSEQUÊNCIA DOS AVANÇOS NOS DIREITOS SOCIAIS.....	30
3.2	A FUNÇÃO SOCIAL NA LEI DOS DIREITOS AUTORAIS.....	33
3.3	O DOMÍNIO PÚBLICO COMO FERRAMENTA DE CUMPRIMENTO DA FUNÇÃO SOCIAL DA LEI DOS DIREITOS AUTORAIS .....	37
<b>4</b>	<b>OS RISCOS PERSISTENTES E AS POTENCIALIDADES JURÍDICAS DO USO DO <i>CRATE DIGGING</i> EM OBRAS DE DOMÍNIO PÚBLICO</b> .....	<b>41</b>
4.1	A GARANTIA CONSTITUCIONAL DO ACESSO À CULTURA E SUA LIGAÇÃO COM O DOMÍNIO PÚBLICO AUTORAL .....	41
4.2	AS CONSEQUÊNCIAS DA READAPTAÇÃO DE OBRAS CAÍDAS EM DOMÍNIO PÚBLICO .....	43
4.3	A TEMPORALIDADE DO INGRESSO EM DOMÍNIO PÚBLICO COMO LIMITADOR PARA A CONCRETIZAÇÃO DE SUA FUNÇÃO SOCIAL.....	44

<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>48</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>51</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Com o avanço da tecnologia, principalmente na última década, pode-se detectar um movimento de transformação nas formas de acessar e de se consumir as diversas obras intelectuais, e, inseridas nesse contexto, estão as obras musicais. No entanto, não somente a forma de consumir foi modificada, percebe-se também o mesmo movimento na forma de produzir tais obras, principalmente com a democratização do acesso aos meios de produção musical, antes exclusivamente nas mãos de conglomerados do entretenimento.

A partir desse novo cenário, percebe-se o nascimento de uma cultura musical que utiliza de *samples* – amostragem e inserção de pequenos trechos de uma obra musical anterior em uma posterior, funcionando como componente de criação de uma nova obra, tida como derivada, à luz da doutrina autoral – como forma de externalizar e exaltar as referências utilizadas na criação em si, enquanto processo complexo.

Com isso, pode-se enxergar, de modo simplificado, a questão sob dois pontos de vista que, em um primeiro momento, são antagônicos: o uso de *samples* na criação de novas obras representaria uma afronta à legislação autoral, uma vez que traria perturbações à originalidade necessária em qualquer obra intelectual; ou o *sample* – de modo mais específico, o *sampleamento* – possibilitaria um novo modelo criativo com base em técnicas colaborativas que seriam salutares a indústria do entretenimento, pois a renovaria, trazendo consigo a possibilidade de aliar benefícios econômicos e resgates à memória cultural.

O fato é que ambas as questões se encontram interligadas no contexto do Direito Autoral, regulado no Brasil pela Lei 9.610/1998 e alinhado às diretrizes constitucionais; as normas possuem, além disso, respaldo internacional em Convenções que datam do século XIX. Assim, é sob o véu do Direito Autoral, e mais especificamente, a partir do instituto do Domínio Público, que se pretende analisar o *sampleamento*.

Busca-se averiguar se, através desta técnica de criação, se conseguiria realizar a contento a função social deste repositório de obras, devolvendo e até aumentando, dessa maneira, a importância de personalidades musicais brasileiras, mantendo viva memória e tradição ao aliá-las à produção musical contemporânea no que concerne à novos ritmos, gêneros e performances artísticas. Ao observar que todas as obras integradas ao regime do Domínio Público não mais possuem reservas de direitos

patrimoniais, este espaço torna-se um importante fomentador dessa nova cultura, sem ofender qualquer direito alheio.

Somando-se a isso, ao incorporar as obras em Domínio Público na criação de novas obras musicais por meio da utilização de samples, abre-se espaço para que artistas que possuem grande importância cultural e social, e que por falta de incentivo em vários aspectos, tenham caído em esquecimento, voltem a receber um importante papel social, e econômico.

Para realizar essa verificação, em termos metodológicos, será realizado uma pesquisa descritiva, a partir de revisão bibliográfica, utilizando-se do método dedutivo, em que primeiro será delimitado o conceito de *sample*, bem como será feito o contexto histórico demonstrando seu surgimento e sua ligação com a cultura do *hip-hop* dos anos 1980. A partir desse contexto histórico, será verificado de que modo a técnica é usada, principalmente no que se refere à duas vertentes culturais que se complementam: o *crate digging* e o *sample hunter*.

Buscar-se-á conceituar o *crate digging*, bem como definir seu papel como instrumento capaz de gerar descobertas musicais e fomento cultural, observando que o *crate digging* como o processo de busca, por parte dos artistas entusiastas, por obras musicais exóticas e esquecidas para que estas façam parte do processo de criação de uma nova obra, por meio da técnica de *sampleamento*.

Em sentido oposto, ver-se-á o *sample hunter*, como complemento ao *crate digging*, observando que tal processo busca, por parte dos ouvintes entusiastas, identificar todos os samples utilizados no processo de criação de uma obra musical.

Todo esse processo será analisado à luz da lei de direitos autorais, bem como do domínio público autoral, com a finalidade de verificar o potencial do processo, observando a função social dos direitos autorais, e levando em consideração as obras caídas em domínio público, de cumprimento dessa função social.

Para que essa análise seja possível, serão levantados dados de músicas que passaram por esse processo, a fim de verificar os impactos gerados, tanto no que se refere à cultura, quanto aos empecilhos jurídicos.

Portanto, o objetivo desse estudo é o de verificar o cumprimento da função social da lei de direitos autorais, sob a ótica do domínio público autoral como ferramenta de resgate cultural. Para que tal verificação seja feita, será observado os impactos sociais e jurídicos gerados por adaptações de obras musicais, observando também seu distanciamento temporal. Deve-se destacar que, em respeito ao recorte

temático, serão analisadas as obras que utilizaram da técnica de *sampleamento*, observando os requisitos definidos pela legislação pátria e seus impactos sobre o instituto do domínio público autoral.

## 2 A CULTURA DO *CRATE DIGGING*: O PROTAGONISMO DO SAMPLEAMENTO NA COMPOSIÇÃO DE UMA ESTRATÉGIA ALTERNATIVA/POPULAR DE PRESERVAÇÃO E RESGATE CULTURAL E EMPECILHOS JURÍDICOS

Para o início de um estudo que visa entender como se iniciou as técnicas de *sampleamento*, torna-se necessário pormenorizar as particularidades da cultura musical dos anos 1980. Apresentar-se-ão estes elementos constitutivos, então, como se monta os elos de uma corrente que vão se fechando conforme se obtém os resultados de cada seção analisada.

No presente capítulo, serão definidas as delimitações superficiais – diante da impossibilidade de um maior aprofundamento - do que seria a música, bem como do contexto histórico envolvido no surgimento do uso da técnica de *sampleamento*. A partir disso, ter-se-á duas subculturas conectadas: o *crate digging* e o *sample hunter*, como formas possíveis de aplicação da técnica do *sampleamento*.

O *crate digging* será verificado da perspectiva cultural, sendo um método pelo qual artistas selecionam obras exóticas para serem usadas nas suas próprias obras, e no caminho inverso, o *sample hunter*, que será verificado da perspectiva dos ouvintes que diante de uma obra que utiliza da técnica de *sampleamento* fazem minuciosa análise a fim de identificar a origem desses *samples*.

### 2.1 OS MEANDROS DO SAMPLE: DA ORIGEM DO TERMO, À NECESSIDADE DE CONTROLE DO USO POR MEIO DE UMA LEGISLAÇÃO ESPECÍFICA

Seria de uma ambição extrema tentar conceituar o que é a música - e nem é esse o objetivo deste trabalho, certifique-se, de partida -, quando até os estudiosos e entusiastas desta forma de manifestação artística que se debruçam sobre o tema encontram dificuldades em delimitá-la (MORAES, 1983). Porém, é suficiente para o presente trabalho enxergar – e se aproximar de conceituar – a música como uma organização sonora que ocorre em um limitado espaço de tempo e que está, quase sempre, intimamente ligada com outras formas de cultura expressiva.

Como assevera Pinto (2001), como “organização sonora”, evidencia-se que a música é composta por diversos elementos que podem ser encadeados de modo racional ou intuitivo, mas sempre de forma a invocar sensações e estimular, portanto,

reações. A música é fragmentária e decorre de um processo fragmentado similar à montagem de um quebra-cabeças que exige lógica e coerência na formação de conexões.

Anote-se que adotar esta perspectiva – que se admite, de acordo com certos parâmetros analíticos mais sensíveis, como os da Teoria Musical, ser superficial – é de extrema importância. Isso porque é necessário tomar algum conceito como um referencial para entender com quais lentes se deve enxergar a música neste trabalho monográfico, bem como para apresentar os elementos que integrarão os próximos tópicos que formam o conteúdo da pesquisa aqui desenvolvida com foco no *sample* e nos processos de *sampleamento*.

Diante disso, o primeiro elemento que deve ser apresentado para começar a montagem do quebra-cabeças – que envolve tanto a música (como anotado acima) quanto o Direito, que por natureza é um quebra-cabeças composto por regras e princípios concatenados – é, notoriamente, o *sample*, e, conseqüentemente, a técnica de *sampling*. Os diversos estudos prévios sobre o *sample* destrincharam suas nuances e perseguiram um caminho com o objetivo de definir o que de fato seria essa técnica (COSTA, 2011), como resultado, tem-se algumas vertentes ou “espécies” perfeitamente definidas. Nesse sentido, Kvifte (2007), conceitua quatro espécies de *sample*; para a melhor compreensão analisar-se-á primeiramente três das quatro espécies, para o autor:

Há uma série de maneiras diferentes e distintas que o conceito de *sampling* é usado na literatura. Mesmo que os significados sejam bastante diferentes, não é incomum encontrá-los sendo usados quase de forma intercambiável. (...) Em primeiro lugar, o conceito de *sampling* é usado para descrever a principal tecnologia da produção sonora contemporânea, ou seja, como o som é convertido do domínio analógico para o digital. (...) Um segundo significado de *sampling* (*sampling*<sub>2</sub>) é usado em conexão com instrumentos chamados *samplers* que usam sons gravados para emular ou imitar os sons de outros instrumentos. (...) O processo de copiar uma parte da melodia e emendá-la de volta em outro local foi uma das várias técnicas de edição comuns usadas durante a era do gravador de som analógico de fitas. Mesmo que não seja geralmente descrito na literatura como tal, certamente representa uma espécie de *sampling* (...). Chamemos essa técnica de *sampling*<sub>4</sub>. (KVIFTE, 2007, p. 106-108).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> No original: There are a number of different and distinct ways that the concept of sampling is used in the literature. Even if the meanings are quite different, it is not unusual to find them used almost interchangeably. (...) First of all, the concept of sampling is used to describe the core technology of contemporary sound production, that is, how sound is converted from the analogue to the digital domain. (...) A second meaning of sampling (*sampling*<sub>2</sub>) is used in connection with instruments called samplers that use recorded sounds to emulate or mimic the sounds of other instruments. (...) The process of copying one part of the tune and splicing it back in at another spot was one of several common editing techniques used during the analogue tape recorder era of sound recording. Even if it is not usually

Neste contexto, entende-se como *sample* a conversão de uma produção sonora do domínio analógico para o domínio digital, sendo este o conceito mais amplo uma vez que, se observado por esse espectro, pode-se considerar todas as obras que passaram por essa conversão como *samples*.

A segunda abordagem para o termo, se refere à utilização de ferramentas como reprodutor de sons de instrumentos, isto é, uma espécie de teclado que consegue reproduzir sons de vários instrumentos distintos, por exemplo. Esses sons reproduzidos pela ferramenta, de igual modo à primeira espécie, também seriam considerados como *samples*.

Uma terceira linha de conceituação, um pouco menos popular, e mais técnica, seria a utilização de recorte de seções como forma de correção no processo de gravação musical com a finalidade de corrigir imperfeições. Contudo, para alcançar os objetivos pretendidos pelo presente trabalho não se usará nenhuma dessas definições, embora sejam todas elas úteis e necessária à compreensão do material, especialmente como forma de anotar que a variabilidade semântica de um termo pode acarretar equívocos quanto à ferramenta no contexto do direito autoral (LUCAS; SILVA, 2017).

Esclarece-se que o conceito de *sample* utilizado como objeto desta pesquisa refere-se à utilização de trechos de gravações pré-existentes adicionadas a uma nova gravação, de modo que a primeira sirva como componente da segunda, fala-se em termos de *sample* indicando um processo de recriação musical denominado de *sampling* ou de *samplement*. Para Tellef Kvifte:

Uma terceira forma de usar o conceito de *sampling* – *sampling<sub>3</sub>* – é descrever o processo pelo qual um músico/compositor inclui parte de uma gravação anterior em sua própria música, como uma citação mais ou menos reconhecível. Aqui, um “sample” é uma parte contínua de uma gravação anterior e pode ser muito curta (como um “som” usado em um *sampler*), ter vários segundos ou até mesmo minutos de duração. (KVIFTE, 2007, p.107).<sup>2</sup>

Evidenciados os elementos conceituais nos quais se alicerça esta pesquisa, pode-se passar à análise contextual. Assim, na década de 1970, nos Estados Unidos,

---

described in the literature as such, it definitely represents a kind of sampling (...). Let us call this technique *sampling*.

<sup>2</sup> No original: A third way to use the concept of *sampling* – *sampling<sub>3</sub>* – is to describe the process whereby a musician/ composer includes part of an earlier recording in his/ her own music, as a more or less recognisable citation. Here, “a sample” is a continuous part of an earlier recording, and may be very short (like a “sound” used in a sampler instrument), several seconds, or even minutes long

mais especificamente em Nova Iorque, no *Bronx*, começava a surgir como um movimento cultural, artístico e musical organizado o que viria a se tornar o *RAP*, inserido numa cultura que mais tarde seria conhecida como a cultura do *Hip Hop* e que se valeu consideravelmente da técnica de *sample*. (RIGHI, 2011).

Por volta do ano de 1968, os jovens negros do *Bronx* começavam a desenvolver suas próprias formas de manifestações artísticas de rua, como o *break dance* e o grafite (RIGHI, 2011). Nesse contexto, destacavam-se como grandes influências do movimento, artistas como Afrika Bambaataa e DJ Kool Herc, que foram revolucionários ao manipular o som de maneira inédita com os *scratches*, técnica usada para extrair novas sonoridades ao gerar atrito entre as agulhas dos toca discos e os vinis (RIGHI, 2011).

A este estudo interessa que, no entorno deste movimento, uma outra forma considerada revolucionária surgiu a partir de experimentações de contracultura: a utilização de “amostras” de obras musicais pré-existentes na criação de músicas inéditas. Essa particularidade se encaixa perfeitamente com o conceito de *sample* tratado acima e pode ser considerado um marco histórico para o uso e aprimoramento do *sampleamento* – e também um marco do imbróglio jurídico no qual está inserido este uso e reuso de obras musicais.

Percebe-se que a origem do *sample* está intimamente ligada com a origem da cultura *hip hop*, que tem como pilares o *break dance*, os grafites, o *RAP* e, como demonstrado, o *sampling* (FERREIRA, 2020). O lançamento da música “*Good Times*” de 1979, do grupo musical *Chic*, demonstra muito bem essa ligação, por ter sido a obra que primeiro impulsionou o movimento, e como resultado, foi usada, ela própria, como fonte de inspiração sendo ‘*sampleada*’ na música que foi considerada uma das primeiras do gênero *RAP*: “*Rapper’s Delight*” do grupo *Sugarhill Gang* (NAVAS, 2007). Anote-se que a menção ao “reuso do reuso” apontado acima – isto é uma música *sampleada* ser também *sampleada* por outra – é importante, pois demonstra que o *sampleamento* pode ser utilizado não apenas como ferramenta de criação, mas também como forma de resgate cultural no sentido de que através de “*Rappers Delight*” o grupo *Sugarhill Gang* manteve viva a contribuição musical do grupo *Chic* consubstanciada na música “*Good Times*”, levando sua sonoridade a outros contextos e épocas, permitindo, portanto, que o alcance social da canção fosse ampliado.

Dessa forma, ver-se que o *sample* como técnica musical – *sampling* ou *sampleamento* – não atingiu apenas um gênero, uma vez que após a sua

popularização conjuntamente com o surgimento da cultura *Hip Hop*, a técnica se difundiu ao ponto de ser usada em diversos gêneros e de forma recorrente, como sublinha Navas (2007). Nesse sentido, afirma Bernardo Pereira (2020) em artigo para a revista *Shifter*:

Hoje em dia, a tecnologia da amostragem digital está presente no trabalho por detrás dos hits de muitos dos nossos artistas favoritos e embora seja relativamente nova, noções artísticas de apropriação como criatividade certamente não são. De referências musicais a alusões literárias, passando por trocadilhos visuais, a humanidade traz inúmeros exemplos de autores baseados nos fundamentos dos seus antecessores. A utilização de uma *sample* popular de *riddim* ou “*em loop*” significa reconhecer o trabalho e legado do músico que é “*samplado*”. A verdade é que o *sample* vai do artista mais conhecido ao menos conhecido, e tanto pode ser feito com poucos ou vários recursos. (PEREIRA, 2020, n.p.).

A novidade não demorou a ultrapassar as barreiras geográficas e linguísticas, no Brasil, um dos principais trabalhos musicais com forte influência do *sampling*, e que demonstra esse movimento, é o álbum “Sobrevivendo no Inferno” do grupo Racionais MC’s, lançado em 1997 com a técnica sendo usada em toda sua composição (FERREIRA, 2020).

Entretanto, diante da popularização, o movimento trouxe também impasses quanto aos seus limites de uso e a proteção dos direitos autorais, que se tornaram um entrave à utilização mais ativa desta técnica de uso e reuso. A primeira grande questão tratada nesse aspecto se refere aos limites de seu uso, questão gerou forte debate para definir até que ponto o trecho de uma música pré-existente pode ser utilizado no processo de criação de uma nova obra musical de modo a de fato gerar uma criação original e inédita e não uma cópia, deflagrando, com isso, uma ofensa à titularidade de direitos autorais. (FREITAS, 2017).

Como esperado, já que o Direito se faz a partir do atrito entre elementos ideais e a realidade, o embate legal da discussão trouxe avanços nas leis de direitos autorais pelo mundo, tanto no Brasil e quanto no *copyright*, isto é, no sistema protecionista autoral vigente nos Estados Unidos. Definiu-se – e tem-se ainda melhorado esta definição progressivamente – uma base legal para o *sampleamento*: seria lícito unicamente o uso de “pequenos trechos”. Essa locução, que parte de um conceito jurídico indeterminado, algo bastante comum em microssistemas ligados ao Direito Civil, foi inclusive utilizada pela lei de direitos autorais brasileira como forma de balizar a técnica do *sampleamento*. Nos Estados Unidos, berço da técnica a opção foi por desenvolver a camada doutrina do *fair use* no *copyright* estadunidense, que demarca

situações genéricas nas quais o uso de uma outra obra não implica na necessidade de permissões, pois seria um “uso justo” diante do apelo cultural, a ser avaliado caso a caso, como convém a tradição jurídica do *Common Law*. Ateste-se que existe divergência se o Brasil teria ou não adotado o *fair use* estadunidense de modo implícito em alguns dispositivos da Lei 9.610/1998.

A partir desta tensão, conceitual – no campo da Teoria Musical – a e técnica – no campo do Direito – outras discussões acabam surgindo com o intuito de entender e adequar a técnica do *sampling* de modo que não ultrapasse os limites, nem dos razoáveis patrimoniais do autor – conectados do potencial lucrativo de obras postas em circulação – e muito menos de seus direitos morais – prerrogativas de matriz ética ligadas à personalidade do autor e seus respectivos direitos subjetivos de criar e ver sua criação respeitada. A intenção destas adequações é permitir que o *sampleamento* se desenvolva, trazendo inovações artísticas e benefícios para a sociedade de uma forma geral.

É nesse sentido que o próximo item evidencia o chamado *crate digging* processo no qual o *sampleamento* se torna uma ferramenta cultural que propicia, ao mesmo tempo, a licitude do uso do *sample* – oportunizando um melhoramento da legislação autoral – como também permite que se empreendam esforços para o efetivo resgate cultural de obras musicais, especialmente àquelas que jazem abandonadas em domínio público, como é corrente.

## 2.2 O LUGAR DO SAMPLE NA HISTORICIDADE DAS (RE)CONSTRUÇÕES RÍTMICAS, MELÓDICAS E LETRISTAS: O PAPEL DO CRATE DIGGING E DOS SAMPLE HUNTERS NA PRESERVAÇÃO E RESGATE CULTURAL

Para uma melhor compreensão do que vem a ser a cultura do “*crate digging*” é necessário passar antes por um conceito chamado “cleptofonia”, termo traduzido do inglês “*plunderphonia*”. A “cleptofonia” é um termo que foi cunhado pelo compositor canadense John Oswald na década de 1980, para descrever uma técnica musical que consiste em criar novas obras a partir de gravações pré-existentes – portanto, em tudo o conceito é similar ao de *sampleamento*. Os autores Conter e Lucas (2020), na obra “A dimensão comunicacional do *sampleamento*”, relatam o uso da técnica:

*Os plunderphonics* perduraram como prática artística obscura e pouco relevante para o grande público até que a tecnologia de edição digital de áudio e todas suas

possibilidades se popularizassem junto do computador pessoal. E em uma reviravolta ainda mais inesperada, essa prática seria largamente empregada por artistas amadores que publicam seu material na web, profanando e remodelando os registros fonográficos sem piedade. O termo *to plunder* remete à pilhagem e ao furto: uma tradução possível para o gênero inaugurado por Oswald seria, portanto, 'cleptofonia'. Entramos na era dos ladrões de cadáveres da música pop. Os túmulos (registros fonográficos) são profanados e colocados em mesas de autópsia (os softwares de edição não-linear de áudio). O procedimento que fundamenta todos estes fenômenos é o *sampleamento* de materiais sonoros. (CONTER; LUCAS, 2020, p. 85).

Observa-se que o conceito pode ser facilmente confundido com o próprio conceito da técnica de *sampling*, no entanto, vale contextualizar que o termo surgiu numa época em que o uso de *samples* ainda estava em um estágio embrionário, e com o passar dos anos, a cleptofonia adquiriu características próprias ao ponto de ligar-se intimamente com a cultura do *crate digging* (LUCAS, 2017), conforme adiante se demonstrará.

A técnica nomeada como "cleptofonia" envolve a utilização de amostras sonoras de outras músicas, para compor novas obras musicais, essa prática pode ser vista como uma forma de arte baseada na colagem sonora, em que o compositor seleciona e combina fragmentos de outras músicas para criar algo novo e único criando novos significados e contextos para as gravações originais (CONTER; LUCAS, 2020).

Nesse íterim, é preciso destacar o grupo musical "The Avalanches", criado em 1994, se tornando um expoente do movimento, tendo utilizado, na criação de seu primeiro álbum, um repertório de mais de mil samples (REYNOLDS, 2011), sendo possível afirmar também, que a partir desse ponto ocorreu a popularização do termo "*crate digging*" para se referir a essa "escavação", verdadeira busca no inventário de canções antigas, esquecidas do grande público, por mais que meras inspirações para novas composições: o *crate digging* envolve o rearranjo de composições antigas, ditas clássicas, a partir de sua recomposição integral.

No Brasil, é possível citar como expoente do movimento o artista "Yung Buda", que, assim como o grupo musical australiano "The Avalanches", foi fortemente influenciado pela cultura do "*crate digging*". É possível fazer tal afirmação, a partir da análise direta de suas obras, como exemplo, na música "*Sticker do Haunter*" em que foram identificados o uso de cinco diferentes *samples*, sendo essa uma característica de todo seu repertório musical.

Os dados obtidos pelo canal "Tavares", a partir dos quadros dedicados e disponibilizados na internet pelo referido canal, demonstram tais características; o

quadro possui com o objetivo destrinchar os *samples* utilizados pelo artista, o que possibilitou a elaboração da tabela abaixo que ilustra o caso.

**Tabela 1 – Samples utilizados na música “Sticker do Haunter” do artista Yung Buda**

Música Sampleada	Aparição na Música Resultante
Gang Gang G, Jackboys & Sheck Wes	A partir de 00:24
Down Under, Men at Work	A partir de 01:25
Six Day War, Colonel Bagshot	A partir de 01:31
Thank You, Dido	A partir de 02:00
Oitavo Anjo, 509-E	A partir de 03:19

(Fonte: o autor)

A cultura do "*crate digging*" tornou-se prática muito comum entre *DJs*, colecionadores de vinis e entusiastas da música em geral. Precisamente, o termo se refere ao movimento de procurar por discos raros ou desconhecidos em lojas de discos, sebos, feiras de vinil e outros lugares que possam ter uma seleção única de discos, Simon Reynolds conceitua da seguinte forma:

A partir do final dos anos 80, uma cultura de *crate-diggers* emergiu gradualmente: garimpeiros de ritmos em busca de matéria-prima obscura que vasculhavam brechós, vendas de garagem e porões abarrotados de vinis de segunda mão de lojas familiares de discos, que se tornaram virtualmente sem valor agora que o público em geral tinha mudado para CDs. A habilidade do *crate-digger* - figuras como Prince Paul, Premier, RZA e DJ Shadow - não era apenas localizar esses locais secretos de discos e, em seguida, passar horas inalando poeira vasculhando caixas de vinil usado e quase inútil, era a sensibilidade aguda que lhes permitiu identificar um potencial *sample* que outros não perceberiam: o mais breve fragmento de orquestração ou uma minúscula parte de guitarra rítmica que poderia funcionar como um *loop*, aquele momento incidental em uma faixa de jazz-funk em que a instrumentação diminuiu e uma dispersão de notas ficou isolada, e que poderia ser reaproveitada como o *riff* melódico central de uma nova faixa. O paralelo para esta nova forma de arte fonográfica era a fotografia, especificamente as técnicas de corte e ampliação. Com o *sampling*, o detalhe que é ampliado e “inflado” não é espacial, mas temporal. Um momento que de outra forma seria perdido no fluxo contínuo da música é capturado e estendido por uma repetição, permitindo que o ouvido se detenha amorosamente em cima dele. Nele. (REYNOLDS, 2011, p. 321-322)<sup>3</sup>

<sup>3</sup> No original: “From the late eighties onwards, a *crate-digger* culture gradually emerged: beat prospectors in search of obscure raw material who scavenged thrift stores, yard sales and the basements of mom-and-pop record stores choked with second-hand vinyl that had become virtually valueless now that the general public had shifted to CDs. The skill of the *auteur crate-digger* - figures like Prince Paul, Premier, the RZA, DJ Shadow - was not just locating those secret record spots and then putting in the hours of dust-inhaling graft sifting through boxes of used and mostly useless vinyl. It was the acute sensibility that enabled them to spot a potential *sample* that others wouldn't notice: the briefest wisp of orchestration or miniscule rhythm guitar part that could work as a *loop*, that incidental moment in a jazz-funk track where the instrumentation dropped away and a scatter of notes became

Os "*crate diggers*" geralmente procuram por discos de gêneros musicais menos populares ou subestimados, como *funk*, *soul*, *jazz*, *hip hop*, música brasileira, *afrobeat*, entre outros. Eles estão à procura de sons únicos, *samples* interessantes e batidas raras que possam ser usadas em suas produções musicais. O objetivo é recompor.

Essa cultura surgiu nas décadas de 70 e 80, quando o vinil era o principal meio de distribuição de música e os *DJs* precisavam de uma grande coleção de discos para tocar em suas apresentações. Desde então, a prática do "*crate digging*" tornou-se cada vez mais popular entre os entusiastas da música, especialmente aqueles que buscam preservar e difundir sons menos conhecidos e culturas musicais menos divulgadas, nesse sentido, o objetivo dos "*crate diggers*", se resume na tentativa de redescobrir alternativas musicais, como diz Reynolds:

Tentando descobrir passados alternativos escondidos dentro da narrativa oficial, remapeando a história para encontrar caminhos não percorridos e águas paradas peculiares, mas férteis, adjacentes à narrativa oficial do pop, eles transformam o passado em um país estrangeiro. A outra estratégia é honrar e ressuscitar "o futuro dentro do passado". (REYNOLDS, 2011, p. 361)<sup>4</sup>

A partir disso, percebe-se uma forte ligação entre a cultura recém criada e seu potencial como ferramenta de resgate cultural, ao observar que algumas das obras utilizadas para esse fim não tiveram grande repercussão na sua época de lançamento - ou foram até esquecidas -, desse modo, cria-se uma nova oportunidade de apreciação por parte dos novos ouvintes em um novo contexto, permitindo assim a criação de um elo entre gerações distantes, porém que podem ser culturalmente reconectadas pela música, o que abre espaço também para outras formas de conexão.

Um marcante exemplo que precisa ser citado neste trabalho é o uso de samples de músicas brasileiras na criação de obras da cultura do hip-hop dos Estados Unidos, nesse sentido é possível citar a música "*New God Flow*" do rapper norte-americano Kanye West, que usa trechos de "*Bodas de Sangue*" do artista brasileiro Marcos Valle.

---

*isolated that could be repurposed as the central melodic riff of a new track. The parallel for this new form of phonographic artistry was photography, specifically the techniques of cropping and enlargement. With sampling, the detail that's zoomed in on and 'blown up' is not spatial but temporal. A moment that would otherwise just be lost in the forward flow of music is arrested and stretched by looping, allowing the ear to linger lovingly on it, in it."*

<sup>4</sup> No original: "*Trying to uncover alternate pasts secreted inside the official narrative, remapping history to find paths-not-taken and peculiar but fertile backwaters adjacent to pop's official narrative, they turn the past into a foreign country. The other strategy is to honour and resurrect 'the future inside the past'.*

O exemplo trazido não se trata de um caso isolado, o canal do Youtube “RAP TV”, especializado na cultura de *hip-hop* brasileira possui quadros dedicados na análise das músicas que utilizam *samples* brasileiros na sua criação, a tabela abaixo demonstra alguns casos:

**Tabela 2:** Músicas estrangeiras que utilizam *samples* brasileiros na sua composição

<b>Música Sampleada</b>	<b>Música Resultante</b>
Zum-Zum, Edu Lobo (1970)	Tribe, Bas feat. J. Cole (2018)
Jornada, Wilson das Neves (1969)	Lone, Tyler, The Creator (2013)
Saudade vem correndo, Luiz Bonfá (1963)	Make Believe, Juice WRLD (2019)
Francisco, Milton Nascimento (1976)	God’s Gift, J. Cole (2011)
Pontos de Luz, Gal Costa (1973)	Lite Spots, Kaytranada (2016)
Molambo, Maria Bethânia (1968)	Rhinestone Cowboy, Madvillain (2004)
Ondas, Cassiano (1976)	Link Up, NXWORRIES (2016)
Alfômega, Caetano Veloso (1969)	Charlie Brown, Ghostface Killah (2008)

(Fonte: o autor)

Da tabela, depreende-se o que se falou acima em relação ao lapso temporal que “separa” a música sampleada e a música resultante. A canção “Saudade vem correndo” de Luiz Bonfá, que data de 1963 foi utilizada em “Make Believe”, que data de 2019: mais de 50 anos se interpõem entre as duas composições. Pode-se dizer que o artista *Juice WRDL* possibilitou que uma nova geração pudesse se interessar por conhecer o contexto de um artista brasileiro da década de 1960, gerando com isso não apenas a preservação da memória, mas sua revitalização. Do ponto de vista da canção enquanto ativo cultural, há méritos; do ponto de vista da canção como desdobramento da personalidade vívida do artista Luiz Bonfá, há ainda mais benefícios, uma vez que todo o acervo do compositor vem à tona e pode garantir-lhe uma sobrevida.

Em suma, é a partir disso, que se cria a oportunidade de que grandes obras da cultura brasileira possam ser redescobertas por novas gerações, mas vai além: faz com que essas obras musicais alcancem um novo público que talvez não fosse possível de outro modo.

É essa ideia de redescoberta iniciada pelo movimento do “*crate digging*” por parte dos artistas e criadores das obras, que faz surgir, em sentido oposto, o

movimento de “*sample hunters*”. Na percepção do autor Cássio de Borba Lucas (2017), se os artistas vasculham as lojas, sebos, entre outros, na busca de músicas para fazer parte de suas obras, os ouvintes podem também empreenderem de forma semelhante buscando e identificar os *samples* utilizados e até mesmo categorizá-los a partir de sua qualidade.

O movimento de “*sample hunters*” é de extrema relevância para a construção dos limites éticos e jurídicos para o uso de obras alheias, por permite que se demarque com maior precisão o que é o justo uso e aquilo que não encaixa nesse conceito ou, no contexto da lei brasileira, o que se encaixa no conceito jurídico indeterminado “pequenos trechos” e aquilo que extrapola a semântica desta locução.

Percebe-se, então, o fechamento do ciclo, que se inicia com a busca de novas referências para a criação de novas obras e se encerra com o (re)descobrimto de obras existentes - mas talvez esquecidas -, pelos ouvintes, de modo que se identifica um movimento de resgate cultural.

### 2.3 OS DESAFIOS DO *CRATE DIGGING* COMO PRÁTICA ALTERNATIVA E MARGINALIZADA: VIOLAÇÕES, QUESTÕES TÉCNICAS E OS PORMENORES DO *SAMPLE* COMO FERRAMENTA DE CRIAÇÃO

A cultura do *crate digging* é frequentemente vista como uma prática alternativa e marginalizada, que envolve uma série de desafios e questões técnicas de matriz jurídica. Alguns dos principais desafios enfrentados pelos praticantes dessa cultura é demonstrar que não cometem violações de direitos autorais, uma vez que muitas dessas gravações que os entusiastas procuram utilizar em suas produções estão protegidas, o que pode resultar em disputas legais que podem render anos de discussão e, por isso, entraves ao mercado – e à lógica de produção musical de uma indústria da arte – e também à própria criação artística – que fica privada de seu público.

Nesse contexto, torna-se de extrema importância a análise da Lei de Direitos Autorais Brasileira, a Lei nº 9.610/98, no que se refere às especificidades do tema abordado - incluindo as exceções que traz à concessão de proteção. A referida análise será objeto do segundo capítulo do presente trabalho. No entanto, cabe destacar antecipadamente que toda obra musical é protegida por direitos, que tem como objetivo proteger o autor da obra, tanto na esfera moral, quanto na esfera patrimonial;

nesta última, adota-se, em função de pactos internacionais, um limite temporal após o qual a obra passa a integrar o Domínio Público.

Observando as garantias que possui o autor de uma obra musical, dispostas pela Lei de Direitos Autorais, no tocante ao uso de *samples*, é importante observar, no referido diploma legal, os requisitos necessários para sua utilização de modo a não ultrapassar nenhum limite do direito protegido. Na legislação aludida ficou estabelecido que se faz necessário, para fins de utilização de amostras da obra musical, a prévia autorização do autor, bem como a necessidade de creditá-lo na obra resultante, nesse sentido destaca Lessig (2005, p.120):

Nós vivemos em uma cultura de “cortar e colar” proporcionada pela tecnologia. Qualquer um desenvolvendo uma apresentação sabe a extraordinária liberdade que a arquitetura do cortar e colar da Internet criou – você pode encontrar a imagem que está procurando em um segundo; em outro segundo, pode tê-la em sua apresentação. Mas as apresentações são só um pequeno começo. Usando a Internet e seus arquivos, músicos são capazes de agrupar misturas de som nunca antes imaginadas; cineastas são capazes de fazer filmes usando trechos de computadores ao redor do mundo. Um extraordinário site sueco pega imagens de políticos e as mistura com música para produzir comentários políticos mordazes. Outro site, chamado Camp Chaos, produziu algumas das mais pesadas críticas contra a indústria fonográfica, misturando música com Flash! **Todas essas criações são tecnicamente ilegais. Mesmo que os criadores quisessem “agir legalmente”, o custo de estar de acordo com a lei é praticamente impraticável. Logo, no intuito de se obedecer a lei, uma grande quantidade de cultura deixa de ser produzida. E, para a parte que é produzida, não estar de acordo com as leis de liberação significa não ser lançado (grifo nosso).**

Para além do que já foi exposto, o papel do *sample* também é frequentemente abordado em discussões sobre ética na produção musical. Destaca-se que o uso de samples é uma forma legítima de criar novas obras, no entanto, o uso não autorizado de amostras, ou ainda, o uso que extrapola os limites do razoável pode ser considerado uma forma de plágio e violação de direitos autorais.

Para solucionar essas questões, produtores musicais e os próprios artistas adotam abordagens mais transparentes e colaborativas, como trabalhar com os detentores dos direitos autorais para obter permissão para o seu uso, o que acaba se tornando um obstáculo para o processo criativo, indo frontalmente contra a dinâmica das novas formas alternativas de criação possibilitadas pela democratização do acesso às ferramentas necessárias para a criação de obras musicais, resultado dos avanços tecnológicos observados nas últimas décadas.

Extraí-se do impasse acima demonstrado que os entraves quanto a utilização das amostras musicais acaba formando um verdadeiro tipo de barreira ao acesso

cultural. É nesse sentido que, após uma série de entrevistas com produtores musicais portugueses, que utilizam da técnica do “*crate digging*” que a autora Beatriz Leocádio Veiga de Freitas afirma as dificuldades de acesso à cultura, como também as dificuldades que os artistas acabam encontrando ao perceber a impossibilidade de demonstrar suas referências e como tudo isso corrobora para um cerceamento à própria conexão com suas raízes e identidade:

Pode verificar-se que existe uma preocupação gerada pelo interesse não só em inovar, mas em se conectar mais às suas raízes culturais, de onde nasce um desejo de incorporar detalhes oriundos daí de uma forma identitária; uma nova escola preocupada em entender a cultura fora do espectro exclusivamente musical, mas incluindo-o também. São assim reconhecidos, também pelo próprio artista, identidades que o estão a fazer atualmente como é o caso da Enchufada, que assumem uma fusão africana e portuguesa com ritmos eletrônicos que chegam a tocar no hip hop, numa tentativa de “retratar Lisboa enquanto uma cidade com bastante multiculturalidade”, o que mostra que, em muitos âmbitos, e cada vez num contexto musical mais abrangente, os músicos estão cada vez mais em contacto com a cultura da sua própria identidade, e raízes que se alastram mais do que se poderia pensar inicialmente. (FREITAS, 2021, p. 40).

E é nesse contexto que, além de tudo que envolve a função social na Lei dos Direitos Autorais, que será tratada nos próximos tópicos, que se deve também destacar as garantias constitucionais quanto ao acesso e promoção da cultura. A Constituição Federal de 1988, dispôs em seu artigo 215 a garantia do pleno exercício dos direitos culturais, e, mesmo não constando no rol do artigo 6, como um direito social expreso, em nada diminui a sua relevância, estando garantidos o direito de criação cultural, de acesso às fontes de cultura nacional e a liberdade de formas de expressão culturais (SILVA, 1992). Nesse sentido, afirma Sérgio Branco (2011, p. 72):

[...] a LDA impõe diversos limites no uso, por parte da sociedade, de obras protegidas por direitos autorais – ainda que o uso tenha fins não comerciais e didáticos. Entendemos que o uso com fins educacionais – em qualquer nível, quer seja a instituição de ensino pública ou privada – caracterizará uma das hipóteses de funcionalização dos direitos autorais. (BRANCO, 2011, p. 72).

E ainda afirma, conectando os direitos culturais ao direito à educação, que:

[...]. Há que igualmente se permitir a manipulação das obras, o uso criativo destas e a divulgação das obras derivadas, ainda que o fim não lucrativo seja uma condição a ser observada. **Criar também é elemento indispensável à formação do estudante e o direito autoral deve servir como estímulo, não como obstáculo (grifo nosso).** (BRANCO, 2011, p. 72-73).

Neste íterim, diante de toda a trajetória do surgimento à popularização do *sampleamento* dentro da cultura do *crate digging* conclui-se que, para o fomento da

criação de novas obras intelectuais é necessário o arcabouço de várias influências de outras obras, ou seja, é necessário o acesso às obras para o fomento, que geram, por consequência da formação cultural do indivíduo, outras novas obras.

Tem-se que existe a necessidade de limitações, pelo menos no tocante aos direitos patrimoniais do autor, como forma de possibilitar o acesso efetivo à cultura constitucionalmente previsto.

Como forma de superar esses desafios, muitos colecionadores de discos e produtores musicais utilizam a adoção de abordagens criativas e inovadoras, em que são exploradas formas alternativas de obter autorização para o uso de gravações protegidas por direitos autorais, como buscar contato com os detentores dos direitos a fim de seguir o trâmite convencional para conseguir a liberação do seu uso, ou ainda, usar plataformas de licenciamento de amostras, como as ofertadas pelo *Creative Commons* e iniciativas similares, que intermediam essas tratativas e criam um acervo acessível de obras que podem ser reutilizadas sem a necessidade de autorizações pontuais em função de inaugurarem a existência de uma rede de colaboração: o próprio artista licencia previamente o uso geral, isto é, sem precisar ser interpelado para tanto disponibiliza o que pode vir a se tornar um *sample* de modo voluntário.

Além disso, também com o intuito de evitar violações de direitos autorais, muitos produtores musicais e colecionadores de discos buscam utilizar samples que estejam em domínio público. O domínio público é o estado de uma obra que não está mais protegida por direitos autorais, geralmente porque o período de proteção expirou.

De acordo com a Lei nº 9.610/98, que regula os direitos autorais no Brasil, uma obra intelectual entra em domínio público quando expira o prazo de proteção previsto em lei. Esse prazo varia de acordo com o tipo de obra e com a legislação vigente no momento em que a obra foi criada ou publicada.

As obras literárias, artísticas e científicas são protegidas por direitos autorais durante toda a vida do autor e mais 70 anos após a sua morte. Ou seja, quando um autor falece, os direitos autorais sobre suas obras ainda permanecem protegidos por 70 anos. Após esse prazo, as obras entram em domínio público.

Já no caso de obras anônimas ou pseudônimas, o prazo de proteção é de 70 anos contados a partir do primeiro dia do ano seguinte ao da publicação da obra. Quando se trata de obras coletivas, o prazo é de 70 anos contados a partir do primeiro dia do ano seguinte ao da primeira publicação.

Além disso, há algumas exceções em que obras podem ser consideradas em domínio público antes do prazo estabelecido pela lei, como no caso de obras criadas por órgãos públicos ou em colaboração com entidades governamentais. Nesses casos, as obras são consideradas de domínio público desde sua criação ou publicação.

Quando uma obra entra em domínio público, ela pode ser reproduzida, distribuída, traduzida e adaptada livremente, sem a necessidade de autorização ou pagamento de *royalties* ao autor ou seus herdeiros. No entanto, é importante lembrar que o domínio público não significa que a obra perdeu todos os seus direitos, como o direito moral do autor, que é inalienável e irrenunciável. São esses aspectos que serão tratados no capítulo seguinte deste trabalho monográfico.

### 3 A REDESCOBERTA E REVITALIZAÇÃO DO DOMÍNIO PÚBLICO AUTORAL BRASILEIRO ATRAVÉS DO DESARQUIVAMENTO E READAPTAÇÃO DE OBRAS MUSICAIS: A LEI 9610/1998 SOB O ENFOQUE DA FUNÇÃO SOCIAL

Como segundo elo da corrente que se pretende apresentar, tem-se o domínio público autoral como ferramenta que visa garantir o cumprimento da função social da lei dos direitos autorais. Diante disso, o presente capítulo busca investigar os limites do domínio público, visando entender de que forma se dá esse cumprimento da função social estabelecido.

Primeiramente, ver-se-á o contexto histórico que possibilitou o nascimento dos direitos sociais constitucionalmente previsto, e como consequência, o surgimento da função social como contrapartida ao direito de propriedade. Estabelecido esses conceitos, e a partir da implementação da função social no Brasil com a Constituição Federal de 1988, passar-se-á a verificar como está previsto o instituto da função social na lei de direitos autorais.

Como consequência, tem-se por necessário estabelecer as delimitações que formam o domínio público autoral, tendo em vista que, mesmo expressamente previsto na lei 9.610/98, não se encontra bem delimitado, o que, como será visto no decorrer deste trabalho monográfico, acaba dificultando o cumprimento do objetivo imaginado pelo legislador.

#### 3.1 A ORIGEM DA FUNÇÃO SOCIAL COMO CONSEQUÊNCIA DOS AVANÇOS NOS DIREITOS SOCIAIS

Na esteira das discussões travadas no capítulo anterior, é válido consignar que a licitude das técnicas de *sampleamento* utilizadas em prol do *crate digging* e identificadas pelos *sample hunters* – mencionados previamente como a comunidade de ouvintes que identifica e categoriza obras musicais criadas a partir de *samples* – depende de reforços a construção de um conceito jurídico de grande relevância contemporaneamente: a função social. Por este motivo, neste capítulo, pretende-se afirmar e demarcar a existência de uma função social específica relacionada à criação e circulação de obras musicais, o que equivale a dizer que existe uma função social dos direitos autorais prevista de modo explícito – porém pouco eloquente – pela própria

legislação específica, a Lei 9.610/1998, para o reuso de obras – ou parte de obras – musicais, que estejam ou não em fase de Domínio Público.

Quando se fala em função social, deve-se entender como, exatamente, nasceu tal conceito e ideário. Para Pires (2006) a função social nasce dos embates de lutas de classes que eclodiram no século XIX, como forma de flexibilização do direito à propriedade, que até então era tido como um direito subjetivo do indivíduo.

Nessa época, havia grande discussão sobre como o Estado deveria lidar com as desigualdades sociais, e, ligado a isso, havia também uma outra situação: os partidos políticos europeus, que tinham como pilares as ideias socialistas, encontravam dificuldades em implementá-las, nesse sentido afirma Przeworski (1988):

De fato, a dificuldade inicial que os socialistas enfrentaram reduzia-se a que os trabalhadores mostravam-se desconfiados de quaisquer influências oriundas fora de sua classe. O socialismo surgia para eles como uma ideologia abstrata e estranha em relação à experiência diária. Não estava claro para os trabalhadores *que* uma mudança para melhor de suas condições requeria que o próprio sistema de trabalho assalariado devia ser abolido. (PRZEWORSKI, 1988, p. 57).

Essa junção de fatores culminou no surgimento da social-democracia (PRZEWORSKI, 1988), como uma corrente política que adotava o sistema capitalista, juntamente com o uso da intervenção estatal como instrumento para atender as demandas sociais, sem abandonar os princípios democráticos.

Como resultado principal da junção dos fatores abordados, tem-se a constituição alemã de Weimar, promulgada em 1919, como sendo a primeira Carta Magna que previa a garantia dos direitos sociais, inaugurando a função estatal de proteção dos indivíduos. Nesse sentido, inaugura-se também o instituto da função social.

No Brasil, a Constituição Federal de 1934 é a primeira a estabelecer o instituto da função social (SILVA, 2018), acompanhando a tendência europeia -principalmente alemã - dispunha o artigo 113, inciso 17 da Constituição Federal de 1934 que:

Art. 113 A Constituição assegura a brasileiros e a estrangeiros residentes no País a inviolabilidade dos direitos concernentes à liberdade, à subsistência, à segurança individual e à propriedade, nos termos seguintes:

[...]

17) É garantido o direito de propriedade, que não poderá ser exercido contra o interesse social ou coletivo, na forma que a lei determinar. A desapropriação por necessidade ou utilidade pública far-se-á nos termos da lei, mediante previa e justa indenização. Em caso de perigo iminente, como guerra ou comoção interna, poderão as autoridades competentes usar da propriedade

particular até onde o bem público o exija, ressalvado o direito á indenização ulterior.

Posteriormente, as modificações avançaram lentamente ao ponto de elevar o status da função social, solidificando-a como garantia social. No entanto, o caminho para chegar ao status atual passou por várias etapas, incluindo alguns períodos que demarcaram o que se pode chamar de “retrocessos”. No ano de 1937, com a implementação do Estado Novo de Getúlio Vargas, a nova Constituição deixou de rever qualquer limitação à propriedade, que só retornou, de forma branda, na Carta Magna de 1946, que vinculava o direito à propriedade ao bem-estar social.

Foi apenas com a Constituição Federal de 1988 que o instituto da função social adquiriu status de garantia fundamental, e passou a ser previsto no artigo 5º, no inciso XXIII, elenco que torna explícita a necessidade da propriedade atender à função social. Nesse sentido afirma Ederson Pires (2006, p. 152) que:

Os contornos constitucionais do direito de propriedade, portanto, fazem da função social um componente essencial do conteúdo deste direito, ao mesmo tempo em que a caracteriza como vetor de políticas públicas. quanto ao primeiro aspecto, pode-se dizer que decorre da chamada flexibilização do direito de propriedade concebido como absoluto e o segundo aspecto, por outro lado, decorre da nova função atribuída ao estado do bem-estar social. (PIRES, 2006, p. 152).

Desta forma, a função social é vista atualmente como um dos principais mecanismos da chamada constitucionalização do direito, que inclui sua esfera privada, tendo como objetivo, como estabelece Perlingieri (1999), analisar a sociedade na sua historicidade, considerando suas dimensões local e universal, de modo a possibilitar a individualização do papel e do significado da juridicidade no entendimento do fenômeno social

Isto posto, considerando que os direitos autorais têm sua origem ligada ao direito de propriedade – sendo considerados para alguns pesquisadores como se fossem uma espécie de propriedade, a propriedade intelectual – é inevitável que se sujeitem à mesma flexibilização que a função social impôs aos direitos ligados às vantagens reais.

Assim sendo, no tópico a seguir, discute-se e se evidencia o transplante que foi feito conceito de função social da propriedade para o campo também dos direitos autorais, explicitando que se tratam de direitos que, de fato protegem o autor contra violações, mas que somente são aptos a gerar um tipo de proteção que não exceda os limites da realização do intento cultural, que está latente e se refere à necessidade

contínua de se expandir e possibilitar o acesso ao acervo de bens de cultura à toda coletividade, sem restrições arbitrárias ou risco de constrangimentos.

### 3.2 A FUNÇÃO SOCIAL NA LEI DOS DIREITOS AUTORAIS

Antes de tratar efetivamente sobre a função social dos direitos autorais, cabe, preliminarmente, explicar algumas particularidades da Lei de Direitos Autorais, iniciando pela natureza jurídica dos direitos que visa regulamentar. Os direitos autorais são, neste contexto, compostos por dois feixes de direitos distintos (CERQUEIRA, 2010), abarcando tanto a proteção aos direitos morais quanto aos direitos materiais. A proteção aos direitos morais do autor na Lei 9.610/98 está elencada nos seus artigos 24 ao 27, com destaque ao primeiro inciso do artigo 24, que trata da ligação entre autor e obra, denominada de direito de paternidade, como segue:

Art. 24. São direitos morais do autor:

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

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

III - o de conservar a obra inédita;

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

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

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

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

Cumpra aqui mencionar as discussões doutrinárias quanto à classificação dos direitos morais do autor – uma vez que elas repercutem na extensão da função social, como se verá, e conseqüentemente implicam na utilização do *sampleamento* como forma de proteção e não como violação–, destacando que há uma tentativa de rotulá-lo como direitos da personalidade; no entanto, deve-se observar que estes são tidos como inatos, ou seja, basta simplesmente existir para obtê-los, como o caso dos direitos à privacidade, honra e imagem (SANTOS; JACYNTHO; SILVA, 2013) o que não seria uma característica partilhada pelos direitos autorais.

Nos direitos morais do autor se faz necessário um ato externo - a criação de uma obra - para que se tenha o objeto que demanda proteção. Não obstante, destaca

Sérgio Branco (2011), que todos os direitos classificados como “da personalidade” se encontram presentes de maneira indissolúvel do titular, já no caso dos direitos morais do autor, existe a necessidade da exteriorização da obra.

Nesse sentido, para Adriano de Cupis (2004), apesar de todos os apontamentos que se possam fazer quanto às suas particularidades, tais direitos devem ser classificados como direitos de personalidade, já que embora não sejam inatos e dependam de um bem externo ao próprio titular para existirem, os direitos morais do autor possuem caráter de essencialidade, constituindo, dessa forma, um verdadeiro direito à personalidade.

A partir destas discussões, foi possível à doutrina estruturar que os direitos morais do autor possuem como principais características: seu caráter personalíssimo, suas indisponibilidades, sua irrenunciabilidade e inalienabilidade, aspectos que jamais deve ser afastado do autor da obra, como atesta Leite (2004).

Se são previstos e protegidos os direitos morais, sua contraparte, os direitos patrimoniais, também são explicitados nos artigos 28 ao 45 da Lei dos Direitos Autorais. Direitos Patrimoniais do autor – ou fração patrimonial dos direitos autorais – são aqueles direitos que garantem ao titular dos direitos autorais o aproveitamento econômico da obra protegida (COSTA; FERREIRA, 2018), cabendo o destaque para o artigo 29 que assim segue:

- Art. 29. Depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades, tais como:
- I - a reprodução parcial ou integral;
  - II - a edição;
  - III - a adaptação, o arranjo musical e quaisquer outras transformações;
  - IV - a tradução para qualquer idioma;
  - V - a inclusão em fonograma ou produção audiovisual;
  - VI - a distribuição, quando não intrínseca ao contrato firmado pelo autor com terceiros para uso ou exploração da obra;
  - VII - a distribuição para oferta de obras ou produções mediante cabo, fibra ótica, satélite, ondas ou qualquer outro sistema que permita ao usuário realizar a seleção da obra ou produção para percebê-la em um tempo e lugar previamente determinados por quem formula a demanda, e nos casos em que o acesso às obras ou produções se faça por qualquer sistema que importe em pagamento pelo usuário;
  - VIII - a utilização, direta ou indireta, da obra literária, artística ou científica, mediante:
    - a) representação, recitação ou declamação;
    - b) execução musical;
    - c) emprego de alto-falante ou de sistemas análogos;
    - d) radiodifusão sonora ou televisiva;
    - e) captação de transmissão de radiodifusão em locais de frequência coletiva;
    - f) sonorização ambiental;
    - g) a exibição audiovisual, cinematográfica ou por processo assemelhado;
    - h) emprego de satélites artificiais;

- i) emprego de sistemas óticos, fios telefônicos ou não, cabos de qualquer tipo e meios de comunicação similares que venham a ser adotados;
- j) exposição de obras de artes plásticas e figurativas;
- IX - a inclusão em base de dados, o armazenamento em computador, a microfilmagem e as demais formas de arquivamento do gênero;
- X - quaisquer outras modalidades de utilização existentes ou que venham a ser inventadas.

Tem-se aqui, assim como no âmbito dos direitos morais, outra disputa doutrinária que interessa ao objeto desta pesquisa, pois repercute na necessidade de que o *sampleamento* seja autorizada: busca-se responder se os direitos patrimoniais do autor seriam ou não uma espécie de direito de propriedade. Diante de tal questionamento, a construção da resposta inicia-se pela visão do autor José de Oliveira Ascensão (1997), que defende a tese de que os direitos autorais têm por natureza jurídica a categoria de “direito de exclusivo”.

Sergio Branco (2011), ao referir-se sobre tal tese, argumenta - mesmo sem concordar totalmente - que essa classificação abrangeria, de uma melhor forma, as nuances concernentes aos direitos autorais, ou seja, não seria necessário observar os direitos do autor como composto por dois feixes de direitos distintos, mas sim como uma unidade, um “direito de exclusivo”.

Ao analisar a tese de classificação dos direitos autorais proposta por Ascensão, alguns doutrinadores, em especial Sérgio Branco (2011), como citado anteriormente, tece algumas críticas bastante razoáveis e que merecem a exposição neste presente trabalho, principalmente no que se refere ao direito de exclusivo. Para o autor, classificar tanto os direitos morais quanto os patrimoniais em único rótulo seria viável até o momento em que esgotarem as proteções patrimoniais, visto que, os direitos morais não possuem limitações, sendo, do ponto de vista do autor, a separação da classificação um caminho mais seguro.

Deve-se também levar em consideração que, mesmo entendendo as críticas que fazem os doutrinadores quanto às classificações aqui demonstradas, não há dúvida quanto à classificação dada pela Lei 9.610/98, que distingue os direitos do autor nas suas formas morais e patrimoniais, conforme extrai-se do Capítulo II que faz referência aos direitos morais do autor, quanto do Capítulo III, que de mesmo modo, traz as proteções patrimoniais.

Também não há dúvida quanto à intenção do legislador, que, tratando dos direitos patrimoniais, demonstrou a intenção de classificá-los como direito de propriedade. Chega-se a essa conclusão observando os termos utilizados no artigo

28 da LDA, ao inserir expressões taxativas – como forte apelo à noções vinculadas à ideia de propriedade privada – como “utilizar”, “fruir” e “dispor” da obra literária, artística ou científica (BRASIL, 1998).

Pela breve exposição quanto à classificação e natureza dos direitos autorais, e estabelecendo para os fins da presente pesquisa os direitos patrimoniais como direitos de propriedade, torna-se também importante para a análise, observar os instrumentos inseridos no mesmo diploma legal que possuem a finalidade de garantir o cumprimento da função social do objeto que a LDA se propõe a proteger.

Desse modo, infraconstitucionalmente, tem-se o instituto da função social inserida na Lei 9.610/1998. Nesse sentido, os direitos autorais, tendo a obra artística exteriorizada como objeto de sua proteção, e, nesse aspecto assumindo sua natureza de propriedade, encontram-se balizados pelas mesmas proteções constitucionais à propriedade, ou seja, também deve observar os ônus que as incubem (COSTA; FERREIRA, 2018).

Nesse sentido, o referido diploma legal prevê uma série de dispositivos que permitem o cumprimento desse dever que estão estabelecidos nos artigos 46 ao 48 e tratam de limitações aos direitos autorais, isto é, situações nas quais embora exista proteção à obra, não há necessidade de autorizações específicas para o uso. Os direitos existem, protegem, mas não blindam a obra ou criam obstáculos à sua fruição. Veja-se o teor do dispositivo:

Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais:

I - a reprodução:

a) na imprensa diária ou periódica, de notícia ou de artigo informativo, publicado em diários ou periódicos, com a menção do nome do autor, se assinados, e da publicação de onde foram transcritos;

b) em diários ou periódicos, de discursos pronunciados em reuniões públicas de qualquer natureza;

c) de retratos, ou de outra forma de representação da imagem, feitos sob encomenda, quando realizada pelo proprietário do objeto encomendado, não havendo a oposição da pessoa neles representada ou de seus herdeiros;

d) de obras literárias, artísticas ou científicas, para uso exclusivo de deficientes visuais, sempre que a reprodução, sem fins comerciais, seja feita mediante o sistema Braille ou outro procedimento em qualquer suporte para esses destinatários;

II - a reprodução, em um só exemplar de pequenos trechos, para uso privado do copista, desde que feita por este, sem intuito de lucro;

III - a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra;

IV - o apanhado de lições em estabelecimentos de ensino por aqueles a quem elas se dirigem, vedada sua publicação, integral ou parcial, sem autorização prévia e expressa de quem as ministrou;

V - a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas, fonogramas e transmissão de rádio e televisão em estabelecimentos comerciais, exclusivamente

para demonstração à clientela, desde que esses estabelecimentos comercializem os suportes ou equipamentos que permitam a sua utilização;

VI - a representação teatral e a execução musical, quando realizadas no recesso familiar ou, para fins exclusivamente didáticos, nos estabelecimentos de ensino, não havendo em qualquer caso intuito de lucro;

VII - a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas para produzir prova judiciária ou administrativa;

VIII - a reprodução, em quaisquer obras, de pequenos trechos de obras preexistentes, de qualquer natureza, ou de obra integral, quando de artes plásticas, sempre que a reprodução em si não seja o objetivo principal da obra nova e que não prejudique a exploração normal da obra reproduzida nem cause um prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores.

Pelo exposto, é possível observar que, tendo os direitos patrimoniais do autor semelhanças com o direito à propriedade, deve aquele ser atingido pela flexibilização da função social, que, por estar constitucionalmente prevista, torna-se obrigatória (SOUZA, 2006), e conforme demonstrado pelos dispositivos da LDA, extrai-se que essa foi a intenção original do legislador.

Nesse sentido, levando em conta as particularidades dos direitos do autor, nota-se que a função social inserida aqui tem como objetivo, de acordo com Allan Rocha de Souza (2006), imitar a utilização social dos bens intelectuais pelo titular, em razão dos interesses da coletividade. Essa limitação decorrente da função social imposta ao titular de direitos autorais é enfatizada pela previsão normativa de um instituto específico: o Domínio Público. Passa-se a debater no item a seguir seu protagonismo no cumprimento da função social da Lei de Direitos Autorais.

### 3.3 O DOMÍNIO PÚBLICO COMO FERRAMENTA DE CUMPRIMENTO DA FUNÇÃO SOCIAL DA LEI DOS DIREITOS AUTORAIS

Na lei de direitos autorais brasileira, além de todos os limitadores dos direitos patrimoniais previsto no capítulo IV, há também o instituto do domínio público como facilitador da realização da função social. Sua previsão na legislação indica que a obra compulsoriamente será acessível após o decurso de certo lapso temporal considerado razoável à exploração econômica da obra. Todavia, esta previsão, embora existente, explícita, não se encontra bem delimitada, havendo apenas algumas menções de hipóteses em que uma obra recairia sob domínio público sem contudo sequer conceituar o que a lei toma por Domínio Público Autoral. No decorrer deste capítulo tentar-se-á definir as delimitações do domínio público autorial, bem como suas consequências jurídicas e formas de utilização.

Para Sérgio Branco (2006), o domínio público autoral é a mais perfeita forma de se devolver à sociedade a inspiração livre proporcionada por obras anteriores para as obras subsequentes. No entanto, há discussão quanto aos seus limites, suas funções e seu objetivo e até mesmo à denominação que recebe: “domínio público”.

Isso porque essa denominação transmite a ideia de que, passado certo lapso temporal, se tem o domínio do Estado exercido sobre as obras integrantes do Domínio Público, o que não é bem verdade, uma vez que o que se tem de fato é uma “liberdade coletiva” (GRAU-KUNTZ, 2009) que é balizada pelo Estado a quem cabe, portanto, exercer somente uma função zelante, isto é, de zelador, fiscalizador, para que as obras e as personalidades dos artistas que sobrevivem nelas, sejam vilipendiadas.

A expressão escolhida pelo legislador para dar nome ao instituto se justifica a partir do momento que se adentra no universo do que seriam os “bens públicos” e de como são regidos, por essa razão se faz novamente necessário dar alguns passos para trás para se ter uma melhor visão do todo.

O Código Civil brasileiro estabelece em seu artigo 98 o que são os “bens públicos”, e vai além: estabelece que todos aqueles bens que não são classificados como públicos serão, então, privados:

Art. 98. São públicos os bens do domínio nacional pertencentes às pessoas jurídicas de direito público interno; todos os outros são particulares, seja qual for a pessoa a que pertencerem.

Art. 99. São bens públicos:

I - os de uso comum do povo, tais como rios, mares, estradas, ruas e praças;

II - os de uso especial, tais como edifícios ou terrenos destinados a serviço ou estabelecimento da administração federal, estadual, territorial ou municipal, inclusive os de suas autarquias;

III - os dominicais, que constituem o patrimônio das pessoas jurídicas de direito público, como objeto de direito pessoal, ou real, de cada uma dessas entidades.

Parágrafo único. Não disposto a lei em contrário, consideram-se dominicais os bens pertencentes às pessoas jurídicas de direito público a que se tenha dado estrutura de direito privado.

Desse modo, entende-se a razão da escolha da denominação: uma obra autoral caída em domínio público, não poderia estar sob domínio particular. Ademais, é preciso identificar em qual das possibilidades acima demonstradas está classificado o domínio público autoral, nesse sentido, de acordo com Sérgio Branco:

É fácil perceber que as classificações de bens dominicais e de bens de uso especial devem ser excluídas na busca pela qualificação do domínio público em direito autoral. Os bens dominicais se caracterizam por serem alienáveis, “por se encontrarem na composição do patrimônio da pessoa jurídica, subordinada, porém, a sua disposição aos requisitos constantes das leis especiais”. Já os bens de uso especial são os que se destinam ao uso pela própria administração pública. Em

nenhum dos dois casos é possível enquadrarmos o domínio público no direito autoral. Por isso, a classificação mais adequada nos parece ser a de bem de uso comum do povo. (BRANCO, 2011, p. 160).

Superada essa questão inicial, passar-se-á agora sobre como exatamente está estabelecido o domínio público na lei dos direitos autorais. Como já mencionado, o instituto não está bem delimitado na Lei 9.610/98, é apenas citado nos artigos 14, 24, 33, 45 e 112, e cada um deles traz informações específicas, conforme adiante se demonstrará, sendo as informações trazidas no artigo 14 as mais importantes para o presente trabalho, por tratar com mais detalhes as consequências de adaptações de obras caídas em domínio público, tema que será tratado mais particularizadamente no próximo capítulo.

Extrai-se do diploma legal, portanto, que para uma obra cair em domínio público é necessário cumprir alguns requisitos, a começar pelo decurso do prazo de proteção, prazo este que está previsto no artigo 41 da lei de direitos autorais que define 70 anos como tempo limite em que uma obra estaria com seus direitos patrimoniais protegidos. Além do prazo definido há mais duas hipóteses para que uma obra caia em domínio público: a morte do autor que não deixa herdeiros e as obras de autor desconhecido, desde que ressalvados a previsão legal aos conhecimentos étnicos e tradicionais.

Percebe-se então que é inconteste a função social inerente ao domínio público e nesse sentido seguem as palavras de Sérgio Branco, que em sua obra “O Domínio Público no Direito Autoral Brasileiro” fez uma minuciosa análise de todos os aspectos desse instituto:

Se o domínio público serve para alguma coisa, é certamente para garantir acesso irrestrito a determinada categoria de obras intelectuais, de modo a ampliar as possibilidades de educação, de acesso à cultura, ao conhecimento, estimular a criação e a liberdade de expressão e movimentar a economia da cultura e do entretenimento. (BRANCO, 2011, p. 253).

Pelo exposto, torna-se perceptível a potencialidade da utilização do domínio público autoral como ferramenta para o cumprimento da função social da lei dos direitos autorais, e, para além disso: torna-se uma ferramenta capaz de, por meio da readaptação de obras no seu acervo, cumprir uma função de resgate e acesso cultural, principalmente ao levar-se em conta a livre utilização, independente de autorização, bem como sua adaptação, nos termos do artigo 14 da LDA, que atesta que as novas obras serão protegidas como novas obras que são, inéditas e originais,

mesmo compostas por *samples* oriundos de obras em Domínio Público, como convém à cultura do *crate digging*. A questão será aprofundada no próximo capítulo.

## **4 OS RISCOS PERSISTENTES E AS POTENCIALIDADES JURÍDICAS DO USO DO *CRATE DIGGING* EM OBRAS DE DOMÍNIO PÚBLICO**

Como última etapa para a conclusão deste trabalho monográfico, serão verificados os últimos elementos necessários para uma completa elucidação do problema proposto. De início será observada a configuração da garantia constitucional de acesso à cultura, seus objetivos e impactos efetivamente gerados.

A partir do estudo dessa garantia social, será verificado também, de que forma o direito à cultura está ligado aos direitos autorais na Lei 9.610/98, bem como sua ligação com o domínio público autoral. Definida essas questões iniciais, serão observadas as consequências jurídicas da criação de uma obra nova, adaptada a partir de uma obra em domínio público, bem como a possibilidade de tal situação gerar um resgate cultural a partir dessas adaptações.

Por fim será examinado de que forma os requisitos previstos na lei de direitos autorais para que uma obra “caia” em domínio público podem influenciar no interesse social de modo a dificultar o atingimento do seu objetivo de cumprimento da função social. A partir dessas verificações, espera-se demonstrar de que modo uma reforma na LDA, bem como no instituto do domínio público, poderia ser útil para que se torne possível o atingimento dos objetivos alicerçados na função social.

### **4.1 A GARANTIA CONSTITUCIONAL DO ACESSO À CULTURA E SUA LIGAÇÃO COM O DOMÍNIO PÚBLICO AUTORAL**

Este capítulo, que trata da garantia constitucional do acesso à cultura, inaugura o que pode ser visto como, no contexto deste trabalho, o fechamento dos elos da corrente de pensamentos apresentados nos capítulos antecedentes. Pretende-se enfatizar as conclusões obtidas pelo presente estudo, analisando essa garantia ao acesso à cultura impacta e é impactada na construção do domínio público autoral. Nesse sentido, extrai-se da Constituição Federal de 1988 vários dispositivos que tratam do tema, com destaque para os artigos 23, 215 e 216, reproduzidos a seguir:

Art. 23. É competência comum da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios:  
[...]

V - proporcionar os meios de acesso à cultura, à educação, à ciência, à tecnologia, à pesquisa e à inovação;

[...]

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.

[...]

Art. 216. Constituem 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, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

Compreende-se dos artigos destacados que o Estado brasileiro se preocupou em estabelecer diretrizes constitucionais que possuem a finalidade de fazer cumprir os direitos sociais relacionados ao acesso à cultura (OGAWA, 2007). José Afonso da Silva (2005), enumera os direitos culturais previstos constitucionalmente, sendo eles o da criação cultural, o de acesso às fontes, direito à difusão da cultura, a liberdade de formas de expressão culturais, liberdade de manifestações culturais, e por fim, o direito-dever do estado de formação do patrimônio cultural brasileiro.

Nesse sentido, afirma Talita Natarelli (2012) em complemento que:

O dever que possui o Poder Público (federal, estadual e municipal) de intervir no setor cultural mediante políticas públicas, voltadas à difusão dos bens da cultura, esbarra no fato de que, além de suscitar a produção cultural, o Estado deve olhar para o cidadão, foco principal de qualquer política pública voltada a garantir o direito de acesso aos bens culturais. (...) Sendo assim, não basta reconhecer que o povo faz cultura, é necessário, em um país democrático do século XXI, disponibilizar inteiramente cultura para todos, em todas as regiões do Brasil. Essa é uma responsabilidade inalienável do Estado para com o povo. (NATARELLI, 2012, p. 50-51).

Em razão disso, e como já destacado nos capítulos anteriores, é comum encontrar na legislação infraconstitucional a criação de ferramentas com a finalidade de concretizar essa garantia.

Na LDA, por exemplo, podemos verificar a implementação do domínio público autoral como uma dessas ferramentas garantidoras do acesso à cultura, e é aqui que se encaixa a cultura do “*crate digging*” como forma de manifestação e movimento cultural, em que artistas e entusiastas que buscam novas obras para lhes servir como

novas fontes de inspiração, podem usar do acervo de obras do domínio público autoral como um verdadeiro “baú do tesouro” (REYNOLDS, 2011), visto a disponibilidade das obras e a desnecessidade de autorização para uso, observando a cessação dos direitos patrimoniais.

No entanto, deve-se também observar as particularidades do atual modelo de domínio público autoral na LDA, que acaba gerando entraves e dificultando o alcance do objetivo pretendido pelo instituto (SOUZA, 2011), conforme será demonstrado no decorrer do presente capítulo.

## 4.2 AS CONSEQUÊNCIAS DA READAPTAÇÃO DE OBRAS CAÍDAS EM DOMÍNIO PÚBLICO

A partir do momento em que os direitos patrimoniais do autor em uma determinada obra cessam, esta torna-se disponível para livre utilização nos termos do artigo 45 da LDA, ou seja, as obras que decorreram o prazo estabelecido de 70 anos, ou, as obras em que o autor falecido não deixa sucessores, ou ainda, as obras de autor desconhecido, fica disponível para ser utilizada livremente (BRASIL, 1998).

Nesse sentido, afirma o autor Bruno Magrani (2008), usando o artista Noel Rosa como exemplo que:

Até o ano de 2007, mesmo após o falecimento do artista, seus herdeiros puderam colher os frutos econômicos das obras. Isso ocorre porque a lei de direitos autorais brasileira (LDA) concede aos autores um direito exclusivo de uso sobre suas obras pelo prazo de toda a sua vida e ainda estende tal proteção aos seus herdeiros por 70 anos. Na prática, isso significa que, ainda hoje, aquele que desejar remixar uma música de Noel, sincronizar em um filme, ou mesmo disponibilizá-la integralmente em seu blog na internet, não poderá fazê-lo a menos que consiga uma autorização da família do compositor. Em 2008, esgotado o prazo legal de proteção, as canções de Noel Rosa cairão em domínio público, o que significa que qualquer um que desejar interpretar, gravar, reproduzir ou mesmo remixar as obras do autor poderá fazê-lo sem ter que pedir autorização, ou mesmo pagar por tal utilização. (MAGRINI, 2008, p. 157).

Cumprido destacar que, a partir do momento em que a obra “cai<sup>5</sup>” em domínio público, o proveito econômico gerado por ela também acaba, de modo que não há incentivo para a sua utilização comercial, em decorrência disso a obra acaba ficando condenada ao esquecimento.

---

<sup>5</sup> Alerta-se que a expressão “cai” é comumente utilizada para indicar a integração da obra ao Domínio Público. Porém, ela afigura-se como pejorativa, trazendo consigo uma carga negativa para o momento em que a obra passa a ser acessível, gerando a ideia de desprezo ou desprestígio

Nesse sentido, afirma Maurício Cozer Dias (2006):

Uma das questões centrais é a caracterização das obras caídas em domínio público como integrantes do patrimônio artístico cultural e, conseqüentemente, merecedoras de um tratamento mais sério por parte tanto do Estado, quanto das entidades internacionais e das entidades associativas nacionais. (...) Na prática, essas obras estão no esquecimento público e não no domínio público e esse panorama, essa perda inestimável de transmissão cultural para as gerações futuras, deve ser alterado com uma política cultural que sistematize esse patrimônio musical e de outros tipos de obras também, tornando-as efetivamente acessíveis aos cidadãos como determina a Constituição Federal e exige a atual sociedade de informação. A temática das obras em domínio público assume relevância de questão de cidadania, uma vez que esse acervo pertence à memória nacional, pertence à coletividade. (DIAS, 2006, p. 90).

No entanto, diante dessa disponibilidade, observa-se que o artigo 14 do referido diploma legal estabelece que a titularidade dos direitos de autor pertença para aquele que adaptar, traduzir, arranjar ou orquestrar obra caída em domínio público (BRASIL, 1998), de modo que surge a possibilidade de reutilização, a partir de um novo processo criativo, de obras em que não havia mais interesses econômicos, tem-se então, a possibilidade de uma verdadeira reciclagem cultural.

De acordo com Mariana Uyeda Ogawa (2007):

[...] não somente por estar expressamente prevista nas Convenções e Declarações e legislações autorais internacionais, e no caso do Brasil, na Constituição Federal de 1988 (art. 5º, incisos XXVII e XXVIII) e na LDA, a temporalidade dos direitos patrimoniais do direito do autor serve como ponto de equilíbrio entre o direito de autor (de âmbito restrito e limitado - interesse privado do autor) e o direito à cultura (de âmbito universal e ilimitado - interesse geral da coletividade). Além do mais, deve-se destacar a sua importante função no fomento ao desenvolvimento cultural, tecnológico, social e econômico. (OGAWA, 2007, p. 76).

Ou seja, trazendo para a perspectiva do objetivo do presente trabalho, a partir do momento em que os “*crate diggers*” possam selecionar uma obra do domínio público para ser “*sampleada*” e usada como fonte de inspiração em uma nova obra criativa, é como se os direitos patrimoniais fossem renovados, e o interesse econômico que parecia ter sido esgotado se mostra ainda viável.

#### 4.3 A TEMPORALIDADE DO INGRESSO EM DOMÍNIO PÚBLICO COMO LIMITADOR PARA A CONCRETIZAÇÃO DE SUA FUNÇÃO SOCIAL

Ao observar a janela temporal em que a obra autoral fica protegida quanto aos seus direitos patrimoniais, percebe-se que, por ser um lapso temporal bastante longo, acaba gerando entraves para o cumprimento do objetivo pensado para o instituto do

domínio público autoral, qual seja: o cumprimento da sua função social, garantindo, assim, maior acesso à cultura.

Nesse sentido, afirma Carlos Affonso Pereira de Souza:

O domínio público é um elemento fundamental para a afirmação da função social dos direitos autorais, por garantir de forma mais ampla um conjunto de liberdades na utilização da obra autoral, ainda que, em regra, esse momento apenas seja possibilitado após a superação de um prazo que cada vez mais se alonga. O sucessivo prolongamento do direito de exclusividade tem o efeito nocivo de fazer com que as obras que ingressem no domínio público estejam muito afastadas em termos temporais, mas também de estilo, forma e qualidade de reprodução, relativamente à produção cultural contemporânea. Esse distanciamento crescente entre o que ingressa no domínio público e as novas audiências que poderiam dessas obras se beneficiar termina por gerar um desinteresse generalizado pelo conjunto de obras que finalmente tem esgotado o prazo de proteção dos direitos patrimoniais. (SOUZA, 2011, p. 676).

Cumprido destacar que o prazo vigente no Brasil para a cessação dos direitos patrimoniais do autor é longo o suficiente para gerar um desequilíbrio, de modo que, quando em domínio público, a obra já se afastou o suficiente da sociedade no que se refere a estilo, forma e qualidade de reprodução, o que acaba gerando um desinteresse generalizado pelo conjunto de obras que finalmente tiveram o prazo de proteção dos direitos patrimoniais esgotados (SOUZA, 2011).

No mesmo sentido entende o autor Sérgio Branco (2006):

A rigor, podemos dizer que o prazo hoje vigente no Brasil já é suficientemente longo para representar um desequilíbrio nas relações entre autor e sociedade. Parece claro que os frutos econômicos decorrentes da exploração da obra se esgotam, em regra, muito antes de expirado o prazo de proteção. Por outro lado, é praticamente impossível que qualquer pessoa venha a viver tanto tempo a ponto de usar livremente obra de um contemporâneo seu por esta ter ingressado no domínio público. Sob estas duas perspectivas, o prazo de proteção já parece ser demasiado longo. (BRANCO, 2011, p. 271).

Por todo exposto, chega-se à conclusão que, para que o domínio público autoral atinja os objetivos desejados, o tempo que dura a proteção aos direitos patrimoniais para que uma obra caia em domínio público deve ser revisitada, de modo a atingir um ponto de equilíbrio entre a proteção ao autor e os direitos sociais.

Uma das maneiras de superar o problema do atual modelo do domínio público autoral previsto na LDA, apontado por alguns estudiosos do tema - aqui cabendo citar José Affonso Pereira de Souza e Sérgio Branco - seria a possibilidade de escolha para o autor de determinada obra, de permitir, desde logo, que sua obra caia em domínio público de forma voluntária, dessa forma o autor estaria abrindo mão voluntariamente dos seus direitos patrimoniais.

Em uma primeira vista pode até parecer não fazer sentido a hipótese levantada, no entanto, se levarmos em consideração artistas com pouca visibilidade, estes podem utilizar-se da renúncia aos direitos patrimoniais de sua obra como forma de alcançar um maior público, visto que, sem o entrave da proteção dos direitos patrimoniais do autor, sua obra seria replicada com maior facilidade, o que tornaria mais vantajoso, levando em consideração as diversas obras que não alcançaram público suficiente para que fizesse sentido ser protegida, travadas pela proteção patrimonial.

Como consequência do atual modelo do domínio público autoral, torna-se muito raro encontrar obras em domínio público que foram utilizadas pelos “*crate diggers*”, de modo que se pode apenas observar as suas potencialidades, caso o instituto do domínio público autoral viesse a ser transformado num sistema viável, Anote-se que por sistema viável entende-se um sistema com lapso temporal de proteção harmônico e previsão de renúncia dos direitos patrimoniais bem definidos.

Para demonstrar essa potencialidade levantou-se dados sobre a repercussão de obras *sampleadas* que tiveram o alcance maior que a obra original, tal fato demonstrado a partir da tabela exposta abaixo, com dados obtidos da contagem de reproduções do *Spotify*, plataforma de *streaming* que, na data presente, possui o maior alcance de público, e, também, das principais plataformas de streaming disponíveis.

**Tabela 3:** Repercussão de obras musicais *sampleadas* em relação à obra que utilizou o *sample*

<b>Música Original</b>	<b>Nº de Reproduções</b>	<b>Música Resultante</b>	<b>Nº de Reproduções</b>
O Meu Guri, Chico Buarque (1981)	3.506.338 reproduções	Lifestyle Fake, Recayd Mob (2018)	9.713.306 reproduções
Só, Harelton Salvanini (1973)	583.549 reproduções	Melhor Forma, MC Igu (2018)	4.264.073 reproduções
Como Tudo Deve Ser, Charlie Brown Jr. (2001)	50.534.587 reproduções	Máquina do Tempo, Matuê (2020)	135.547.860 reproduções

(Fonte: o autor)

Conclui-se que, a técnica do *sampleamento*, bem como a cultura do *crate digging*, de buscar em obras alternativas e esquecidas como inspiração para a criação de novas obras, possui o potencial de "ressuscitar" essa obra e trazer novamente para o consumo de um novo público.

Observa-se isso através da cultura que está intimamente ligada ao *crate digging*, tal cultura denominada “*sample hunter*”, que busca reconhecer e compartilhar, por meio de comunidades virtuais, os samples utilizados pelas músicas estudadas, conforme demonstrado no primeiro capítulo do presente trabalho.

Pontua-se também que, no modelo atual, devido aos entraves destacados, o domínio público autoral não atende à cultura do *crate digging*, sendo o tempo de proteção o principal empecilho, observando que, a partir da análise da Lei de Direitos Autorais brasileira, esse tempo de proteção demonstrou ser demasiadamente longo.

Observando todo o exposto, e no que foi constatado pelos capítulos que formam o presente trabalho, resta evidenciado que o modelo de domínio público autoral da Lei 9.610/1998, no que se refere à escassez de previsões legais e no longo tempo de proteção aos direitos patrimoniais do autor, acabam fazendo com que não só o interesse econômico cesse, mas, faz também, com que cesse o interesse criativo, tornando-se necessário a reforma do instituto, para que, adequando-se às necessidades sociais, seja possível sua utilização como ferramenta de resgate cultural.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da breve delimitação de parâmetros estabelecidos, pelos quais foi possível enxergar a música para fins de base para o presente trabalho monográfico, foi possível conceituar alguns termos essenciais para que se fosse possível chegar à conclusão.

Para tanto, primeiramente foi exposto vários conceitos de *sample*, em que ficou estabelecido qual deles seria usado como componente da pesquisa realizada, limitando-se ao conceito de “amostras” retiradas de obras musicais pré-existentes para inserção no processo criativo de uma nova obra musical.

Explicou-se o contexto em que nasceu a técnica do *sample*, demonstrando a cultura dos anos 1980, com o surgimento dos primeiros *remix*, e da cultura *hip-hop*, que possibilitou toda a evolução das técnicas de *sampleamento* expostas.

Ficou estabelecido, também, a definição da técnica do *crate digging*, como o processo de busca, por parte dos produtores musicais, em todo tipo de repositório, com o intuito de encontrar obras exóticas ou pouco conhecidas, em que, após selecionadas passariam a fazer parte do processo criativo de uma nova música com a aplicação da técnica de *sampleamento*.

A partir disso, foi possível também, conceituar a cultura do *sample hunter*, como processo inverso do *crate digging*. Ou seja, enquanto o *crate digging* se preocupa com a busca de obras antigas, exóticas e pouco conhecidas para compor uma nova criação. O *sample hunter* funciona como um processo reverso, em que entusiastas ouvintes das músicas passa a examiná-las com o objetivo de identificar todos os *samples* utilizados no seu processo de criação, para assim, chegar nas músicas originais.

Pelo exposto, e percebendo o potencial desse movimento como uma forma de resgate cultural, em que obras esquecidas poderiam ganhar nova vida a partir das adaptações, fez-se uma análise da lei de direitos autorais, com o objetivo de confirmar – ou não – essa possibilidade.

Como forma de verificação, fez-se a análise das proteções que o autor recebe ao externalizar uma obra – quais sejam os direitos morais e os patrimoniais – tendo como foco os direitos patrimoniais, demonstrou-se que estes são tratados pela

legislação como direitos de propriedade, observando os termos usados pelo legislador: “utilizar”, “fruir” e dispor.

Tratando os direitos patrimoniais do autor como forma de proteção da propriedade, verificou-se a necessidade do atendimento da função social inerente ao instituto, e constitucionalmente prevista. Desse modo fez-se uma análise da função social na lei de direitos autorais.

Ficou demonstrado o papel do domínio público autoral como uma das formas estabelecidas pela legislação para o atingimento desse objetivo, o que se fez necessário realizar a devida delimitação desse instituto.

Verificou-se todos os requisitos necessários para que uma obra caia em domínio público, bem como todas as consequências jurídicas de utilização de uma obra nesse estado, destacando os direitos próprios adquiridos para aqueles que adaptam tais obras, previsão estabelecida pelo artigo 14 da LDA.

Ao verificar os requisitos dispostos pela Lei 9.610/1998, percebeu-se que existe um desequilíbrio no que se refere ao tempo necessário para que os direitos patrimoniais sobre determinada obra cessem.

Com isso, ficou demonstrado que os requisitos atuais para cessação dos direitos patrimoniais – fazendo com que caia em domínio público - de uma obra artística é um verdadeiro entrave para que o instituto cumpra seu objetivo previsto, qual seja o da função social.

Apontou-se também que a impossibilidade, com a não previsão expressa, de renúncia dos direitos patrimoniais com a finalidade de fazer, desde logo, que uma obra vá para domínio público, é mais um dos entraves que faz o domínio público autoral perder seu potencial de ferramenta de resgate cultural

É necessário, portanto, o fomento da discussão sobre a revisão dos requisitos para que os direitos patrimoniais do autor cessem, fazendo com que a obra possa ser utilizada sem impedimentos, principalmente no que se refere as adaptações.

O potencial do domínio público, para exercer esse papel de ferramenta de resgate cultural, ficou devidamente demonstrado ao observar que as adaptações das obras relativamente antigas acabaram gerando um impacto substancialmente maior do que a própria obra original.

A partir disso, conclui-se que, havendo uma harmonia nos requisitos para que os direitos patrimoniais cessem, antes que todo o potencial da obra seja desperdiçado, é capaz de fazer com que uma obra que não possuía mais interesse econômico tenha

seu “valor” renovado, o que implicaria em novas adaptações, essas adaptações levaria a obra original a atingir um novo público, principalmente observando o papel do *sample hunter*, que nesse sentido faria a ponte para o exercício da função social do domínio público autoral, a partir do resgate cultural demonstrado.

## REFERÊNCIAS

- ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito Autoral**. 2 ed. Rio de Janeiro: Renovar, 1997.
- AUAD, Denise. Os Direitos Sociais na Constituição de Weimar como Paradigma do Modelo de Proteção Social da atual Constituição Federal Brasileira. **Revista da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo**, São Paulo, 2008.
- BRANCO, Sérgio. **O domínio público no direito autoral brasileiro**. 2011. Tese (Doutorado em Direito Civil) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- BRASIL. **Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Brasília, 19 fev. 1998.
- BRITO, Lucas Alves de. **Sample Hunters: uma netnografia sobre as práticas comunicacionais da subcultura dos fãs da música sampleada nas comunidades virtuais WhoSampled e Sample Spotters**. 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.
- CONTER, Marcelo Bergamin; LUCAS, Cássio de Borba. A dimensão comunicacional do sampleamento: fantasmas fonográficos no caso “All star, but...”. **Revista Fronteiras**, Porto Alegre, 2020.
- COSTA, Lorrane Carvalho da; FERREIRA, Luisa Lemos. **A Função Social nos Direitos Autorais. XII Congresso De Direito De Autor E Interesse Público**, Curitiba, 2018.
- DIAS, Maurício Cozer. **A Proteção de Obras Musicais Caídas em Domínio Público**. Brasília: Ministério da Cultura. Coleção Cadernos de Políticas Culturais, 2006.
- DINELLI, Giovana Bovo; GARCIA JUNIOR, Sergio Luiz. A função social do contrato sob o prisma do Código Civil Brasileiro. **Revista Jurídica**, Rio Claro, 2017.
- FERREIRA, Rodrigo Souza. O uso de sampleamento no rap - Técnicas, leis e produção musical. **ANAIS do VI SIMPOM 2020**, Rio de Janeiro, 2020.
- FREITAS, Beatriz Leocádio Veiga de. **A utilização de sampling pelos novos produtores de hip hop português**. 2021. Dissertação (Mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação) - Instituto Universitário de Lisboa, [S. l.], 2021.
- GEIGER, Christophe. **Promovendo criatividade através das limitações de Direitos Autorais: reflexões acerca do conceito de exclusividade na lei de direitos autorais**. **Revista Eletrônica do IBPI**, [s. l.], 2013.
- JÚNIOR, Geraldo Afonso Veloso. Os Direitos Autorais sob a ótica da constitucionalização do Direito Civil. **Revista do CAAP**, Belo Horizonte, 2009.
- KATZ, Mark. **Groove Music: The Art and Culture of the Hip-Hop DJ**. Oxford: Oxford University Press, 2012. 350 p.

KVIFTE, Tellef. **Digital Sampling and Analogue Aesthetics**. ResearchGate, [s. l.], 2007.

LESSIG, Lawrence. **Cultura Livre: Como a Grande Mídia Usa a Tecnologia e a Lei Para Bloquear a Cultura e Controlar a Criatividade**. São Paulo: Trama, 2005.

LUCAS, Cássio de Borba. **Significâncias da música sampleada**. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, [S. l.], 2017.

MAGRANI, B. Ensaio: função social do direito de autor: análise crítica e alternativas conciliatórias. In PRETTO, NL., and SILVEIRA, SA., orgs. **Além das redes de colaboração: internet, diversidade cultural e tecnologias do poder**. Salvador: EDUFBA, 2008. pp. 155-170. ISBN 978-85-2320- 889-9.

MORAES, J. Jota de. **O Que é Música**. 2. ed. São Paulo: Editora brasiliense s.a., 1983.

NAVAS, Eduardo. **Remix Theory: The Aesthetics of Sampling**. Nova Iorque: SpringerWienNewYork, 2012.

OGAWA, Mariana Uyeda. **Da temporalidade dos direitos patrimoniais do autor**. 2007. Dissertação (Mestrado em Direito das Relações Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, [S. l.], 2007.

PEREIRA, Bernardo. **A arte do Sampling: o boom histórico dos anos 80 e o diggin' em Portugal com Madkutz**. Shifter, [S. l.], n. p., 2020. Disponível em: <<https://shifter.pt/2020/03/sampling-madkutz/>>. Acesso em: 6 fev. 2023.

PIRES, Éderson. A origem da função social da propriedade e sua aplicabilidade à propriedade pública. **Revista Eletrônica Direito e Política**, Itajaí, v. 1, n. 1, 3º quadrimestre de 2006. Disponível em: <[www.univali.br/direitoepolitica](http://www.univali.br/direitoepolitica)>.

PRZEWORSKI, Adam. **A Social-Democracia como fenômeno histórico**. In: PRZEWORSKI, Adam. **Capitalism and social democracy**. [S. l.: s. n.], 1985.

REYNOLDS, Simon. **Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past**. Nova Iorque: Faber and Faber, 2011. 500 p.

RIGHI, Volnei José. **Rap: Ritmo e Poesia: Construção identitária do negro no imaginário do RAP brasileiro**. 2011. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira e Português) - Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

SANTOS, Luciana Pereira dos; JACYNTHO, Patrícia Helena de Ávila; SILVA, Reginaldo da. Imprescritibilidade Dos Direitos Da Personalidade. **Revista Jurídica Cesumar**, Maringá, 2013.

SILVA, José Antônio Ribeiro de Oliveira. **A função social da propriedade e a proteção ao trabalhador**. **Revista TST**, São Paulo, 2018.

SOUZA, Allan Rocha de. Os Direitos Morais do Autor. **Civilistica**, [s. /], 2013.

SOUZA, Carlos Affonso Pereira de. O domínio público e a função social do direito autoral. **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, 2011.