

GESTIÓN COLECTIVA DE DERECHOS DE EJECUCIÓN PÚBLICA MUSICAL EN BRASIL: UNA HISTORIA DE ÉXITO

GESTÃO COLETIVA DE DIREITOS DE EXECUÇÃO PÚBLICA DE MÚSICA NO BRASIL: UM CASO DE SUCESSO

Marisa Gandelman*

Fecha de recepción | *Data do recebimento:* 25-08-2020

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo se propone ofrecer un retrato panorámico del sistema brasileño de gestión colectiva de derechos de ejecución pública de obras musicales y fonogramas. Se trata de un sistema único en el panorama internacional, al concentrar bajo una misma estructura de licencias, recaudación y distribución los derechos de los autores y los derechos conexos. Asimismo, es un sistema sui generis al es-

1. INTRODUÇÃO

Esse artigo pretende oferecer uma fotografia panorâmica do sistema brasileiro de gestão coletiva de direitos de execução pública de obras musicais e fonogramas. Trata-se de um sistema único no mundo, que reúne na mesma estrutura de licenciamento, arrecadação e distribuição os direitos do autor e os que lhe são conexos. É único também por ser constituído de

* Máster y doctora en Relaciones Internacionales por el Instituto de Relaciones Internacionales de la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro. Abogada especializada en derecho de autor. Profesora en la Universidad CISAC.

* Mestre e Doutora em Relações Internacionais pelo Instituto de Relações Internacionais da Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Advogada especialista em Direitos Autorais, Educadora na CISAC University.

© De la obra | *Da obra:* Marisa Gandelman.

© De la traducción | *Da tradução:* Alessandro Soler.

© De la edición | *Da edição:* Instituto de Derecho de Autor, 2020.

Reservados todos los derechos. El editor no se hace responsable de las opiniones, comentarios y declaraciones vertidas por el autor como manifestación de su derecho de libertad de expresión.

Todos os direitos reservados. O editor não se responsabiliza por opiniões, comentários e declarações expostos pelo autor como manifestação do seu direito à liberdade de expressão.

tar constituido por diferentes sociedades de autores y demás titulares de derechos, las cuales actúan en estas mismas actividades: la gestión colectiva de los derechos de autor y los derechos conexos.

No es un reto sencillo, teniendo en cuenta la poca literatura específica sobre los hechos y eventos relevantes para la constitución y el desarrollo de este modelo único, así como para su análisis. A día de hoy, aún no se ha publicado un libro sobre la historia y la situación actual de la gestión colectiva en Brasil que recoja en detalles su estructura de operación, división laboral, diseño de sistemas, tecnología y otros aspectos que dan fe de un modelo exitoso, responsable por la inclusión de este mercado entre los diez principales recaudadores de derechos de ejecución pública en el mundo y entre los diez mayores pagadores de derechos sobre repertorios extranjeros, especialmente el angloestadounidense.

Por todo ello, nos basamos en lo que se sabe, en la información recabada a través de actas y documentos de reuniones, en las experiencias de los que participaron o participan activamente en esta construcción, en los artículos publicados y en las ideas acopiadas en libros sobre derechos de autor.

El texto se divide en cuatro secciones: una breve historia de los derechos de autor en Brasil, desde una perspectiva de gestión colectiva; un análisis de las leyes de derechos de autor y de cómo se aborda, en ellas, el tema de la gestión colectiva musical; el modelo brasileño de gestión colectiva y su *modus operandi*; y algo de jurisprudencia relacionada con el sistema de gestión colectiva.

2. LOS ORÍGENES, UNA BREVE HISTORIA

Brasil se adhirió al Convenio de Berna en 1922 y ratificó el Acta de París (1971) en 1975. El Convenio se incorporó a la legislación brasileña a través de un decreto legislativo en diciembre de 1974¹ y se promulgó en marzo de 1975².

- 1 Decreto Legislativo n.º 94, de 4 de diciembre de 1974.
- 2 Decreto n.º 75.699, de 6 de mayo de 1975.
<https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=DEC&numero=75699&ano=1975&ato=e40ETQq1kMnRVT0d7>
https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/d75699.htm (en portugués).

diversas sociedades de autores e demais titulares de direitos de autorais que atuam na mesma atividade: a gestão coletiva de direitos de autor e conexos do repertório musical.

Não é uma tarefa simples, considerando que há pouca literatura específica sobre os fatos e eventos relevantes para a criação e desenvolvimento desse modelo único, bem como de análise do modelo. Ainda não foi escrito um livro que reúna a história da gestão coletiva no Brasil e como chegou a ser como é hoje, com detalhes sobre a estrutura de funcionamento, a divisão de trabalho, o design de sistemas, a tecnologia, e outros aspectos que comprovam o sucesso de um modelo que colocou o Brasil entre as dez maiores arrecadações de direitos de execução pública de música do mundo, bem como entre os dez maiores pagadores de direitos de repertório estrangeiro, especialmente o anglo-americano.

Assim, esse artigo se baseia no que se sabe, nas coisas escritas em documentos e atas de reuniões, nas experiências vividas pelas pessoas que participam, ou participaram ativamente nessa construção, nos artigos publicados aqui e ali e nas ideias contidas nos livros que tratam dos Direitos Autorais.

O texto está dividido em quatro seções: uma breve história dos Direitos Autorais no Brasil de uma perspectiva da gestão coletiva; uma análise das leis de Direitos Autorais e como tratam a gestão coletiva de música; o modelo brasileiro de gestão coletiva e como opera; jurisprudência relativa ao sistema de gestão coletiva.

2. AS ORIGENS, UMA BREVE HISTÓRIA

O Brasil aderiu à Convenção de Berna em 1922 e ratificou o Ato de Paris (1971) em 1975. A Convenção foi internalizada na legislação brasileira por meio de Decreto legislativo de dezembro de 1974¹, e promulgada em março de 1975².

- 1 Decreto Legislativo n.º 94, de 4 de dezembro de 1974.
- 2 Decreto Nº 75.699 de 06 de maio de 1975
<https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=DEC&numero=75699&ano=1975&ato=e40ETQq1kMnRVT0d7>
https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/d75699.htm

Antes, el Código Civil brasileño de 1916³ ya incluyó un capítulo⁴ sobre la propiedad literaria, científica y artística, conceptuando, por tanto, los derechos como propiedad. Sin embargo, se presentaba allí una comprensión restringida sobre el alcance y la extensión de ese derecho de propiedad que, por su naturaleza, tiene como objeto un bien inmaterial.

En 1917, bajo el liderazgo de Chiquinha Gonzaga⁵, el movimiento de autores de obras dramáticas y dramático-musicales impulsó la fundación de la primera organización de autores en Brasil, la Sociedad Brasileña de Autores Teatrales (SBAT). La nueva entidad tenía por finalidad la gestión del repertorio del gran derecho⁶.

Como en otros países, la creación de la SBAT se insirió en un proceso de lucha de autores unidos para defender sus intereses comunes. Aunque entonces no existiera en Brasil una ley específica que regulara la actuación de una asociación de autores creada para el ejercicio de sus derechos comunes, su lucha derivó en la creación del sistema de gestión colectiva de derechos de autor en ese país. En otras palabras, el sistema de gestión colectiva surgió y operó por mucho tiempo exclusivamente gra-

Antes disso, o Código Civil brasileiro de 1916³ incluiu um capítulo⁴ sobre a Propriedade Literária, Científica e Artística, conceituando, portanto, os direitos autorais como propriedade. Porém apresentava uma compreensão restrita do alcance e extensão desse direito de propriedade que tem como objeto um bem imaterial.

Em 1917, sob a liderança de Chiquinha Gonzaga⁵, o movimento de autores de obras dramáticas e dramático-musicais resultou na fundação da primeira organização de autores no Brasil, a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT. A nova organização visava, portanto, a gestão do repertório de Grande Direito⁶.

Como em outros países, a criação da SBAT se deu com um processo de luta de autores reunidos com a finalidade de defender seus interesses comuns. Embora não houvesse uma lei específica para regular a atuação de uma associação de autores reunidos com a finalidade de exercer seus direitos em conjunto, a luta dos autores resultou na fundação no Brasil do sistema de gestão coletiva de direitos autorais. Em outras palavras, o sistema de gestão coletiva foi inaugurado e funcionou durante muito tempo exclusivamente com

- 3 Ley n.º 3.071, de 1 de enero de 1916, <https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=3071&ano=1916&ato=c-160zYE1UNnRVTa37> (en portugués).
- 4 Ley n.º 3.071 de 1 de janeiro de 1916, título II Da Propriedade, capítulo VI, Da Propriedade Literária Científica e Artística (artículos 649 a 673).
- 5 Francisca Edwiges Neves Gonzaga, más conocida como Chiquinha Gonzaga (1847-1935, Río de Janeiro), compositora, instrumentista y directora de orquesta (la primera en Brasil), autora de la primera canción del género marcha carnavalesca, «Ó Abre Alas» (1899).
- 6 *Obras dramático-musicales a menudo reciben el nombre de «gran derecho» en el contexto de la gestión colectiva. Dichos derechos no se suelen administrar por OGCs, aunque esta regla varía según el país. La razón es que las ocasiones en las que se ejecutan obras dramático-musicales son notablemente menos frecuentes que las de las obras musicales, llamadas «pequeños derechos». Los propios titulares pueden administrar su gran derecho u otorgar la tarea a una editora musical.* https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/wipo_pub_emat_2014_6.pdf (en inglés).
«Gestión Colectiva de Derechos de Autor y Derechos Conexos», por Mihály Ficsor, https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/copyright/855/wipo_pub_855.pdf (en inglés).

- 3 Lei Nº 3.071 de 01 de janeiro de 1916 <https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=3071&ano=1916&ato=c-160zYE1UNnRVTa37>
- 4 Lei Nº 3.071 de 01 de janeiro de 1916, Título II Da Propriedade, Capítulo VI Da Propriedade Literária Científica e Artística – artigos 649 a 673.
- 5 Francisca Edwiges Neves Gonzaga, mais conhecida como Chiquinha Gonzaga (1847 — 1935, Rio de Janeiro), compositora, instrumentista e maestrina, autora da música considerada a primeira marcha de Carnaval “Ó Abre Alas” (1899) e a primeira mulher a reger uma orquestra no Brasil.
- 6 *Dramatico-musical works are often called “grand right” works in collective management context. These rights are not customarily managed by CMOs managing musical works, even though this varies from country to country. The underlying rationale is that the occasions where dramatico-musical works are performed are relatively rare when compared to other types of musical performances, called “small rights”. Rights holders themselves can manage their grand rights or this may be the task of a music publisher.* https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/wipo_pub_emat_2014_6.pdf
“Collective Management of Copyrights and Related Rights”, by Dr. Mihály Ficsor, https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/copyright/855/wipo_pub_855.pdf

cias a los esfuerzos de los autores, sin ningún apoyo regulador del Estado o garantía legal.

Paralelamente a las dificultades inherentes a la implantación de un sistema de cobro y atención a las necesidades de los autores asociados, la SBAT no pudo restringirse a las obras del gran derecho, ya que era la única sociedad de autores existente en Brasil. Por ello, poco a poco se fue organizando para actuar también en nombre de los compositores musicales, haciéndose cargo del cobro de los derechos de ejecución pública. No obstante, diferentemente de la actividad dramática, circunscrita a los teatros, la música no tenía límites para su propagación. Y la SBAT carecía de una estructura para ejecutar satisfactoriamente la labor de control de los derechos generados por la ejecución pública.

La recaudación crecía, aunque de manera muy incipiente frente a un mercado en expansión acelerada. Los resultados económicos que llegaban a los autores estaban siempre por debajo de lo esperado. Las quejas contra la administración de la SBAT se fueron acumulando hasta estallar en una insatisfacción colectiva. En 1937, los compositores se unieron para exigir explicaciones. La dirección los ignoró y creyó sanar el problema excluyendo a los insatisfechos de su listado de asociados. Aun así, el departamento de compositores siguió operativo.

En 1938, los expulsados de la SBAT y otros más que se marcharon voluntariamente se unieron para fundar la Asociación Brasileña de Compositores y Autores (ABCA). La SBAT empezó a moverse para intentar recuperar a los compositores, ofreciéndoles importantes anticipos. Esta contraofensiva generó inestabilidad entre los socios de la recién creada ABCA, debilitándola. En todo caso, la iniciativa sobrevivió.

Dos años después, en 1940, se verificó un enorme agujero en las cuentas de la SBAT. Perjudicados todos los autores, la causa de los compositores cobró un nuevo impulso, así como su lucha por la creación de una organización exclusivamente dedicada a la gestión de sus derechos.

Quedaba patente que la SBAT carecía de buena capacidad para actuar en la gestión del pequeño derecho. Así, en 1942, nació la Unión Brasileña de Compositores (UBC⁷), constituida

o esforço dos autores, sem amparo ou garantia legal para viabilizar e regular a atividade.

Em paralelo às dificuldades enfrentadas na implantação da cobrança e atendimento às necessidades de seus autores associados, considerando que a SBAT era a única sociedade de autores operando no Brasil, não poderia efetivamente se restringir às obras de Grande Direito. Assim, aos poucos tenta se organizar para atuar em nome dos compositores cobrando os direitos de execução pública das músicas. Mas, ao contrário da atividade teatral, limitada aos teatros, a música não tinha limites para a sua propagação. A SBAT não tinha estrutura para executar de maneira satisfatória o trabalho de controle dos direitos de execução pública de música.

A arrecadação crescia, mas de forma muito incipiente frente à realidade do mercado. O resultado destinado aos autores pela execução pública de suas obras era sempre menos do que o esperado. As queixas contra a administração tornavam-se cada vez mais frequentes até explodir em insatisfação coletiva. Em 1937, os compositores se unem para exigir explicações. A direção ignorou o pedido e resolveu a situação determinando a exclusão dos compositores insatisfeitos do quadro de associados. Ainda assim, o departamento de compositores continuou em atividade.

Em 1938, os excluídos da SBAT e mais alguns que se desligaram voluntariamente se unem e fundam a Associação Brasileira de Compositores e Autores – ABCA. A SBAT tomou uma série de atitudes em busca de reconquistar os compositores com a oferta de bons adiantamentos. Essa contraofensiva gerou instabilidade no quadro de associados e, conseqüentemente, abalou a recém-criada ABCA. Em todo caso, sobreviveram. Em 1940 foi constatado um enorme desfalque no caixa do SBAT. Conseqüentemente, o prejuízo causado aos autores serviu de estímulo para os compositores não desistirem da causa e lutarem por uma organização dedicada à gestão dos seus direitos.

Estava claro que a SBAT não tinha capacidade para atuar na gestão do pequeno direito. Assim, em 1942 nasceu a União Brasileira de Compositores – UBC⁷, uma criação dos compo-

7 UBC 70 Anos, O Autor Existe (UBC, 2012), http://www.ubc.org.br/hotsite/o_autor_existe/ubc_livro_70anos.pdf (en portugués).

7 UBC 70 Anos, O Autor Existe (UBC, 2012), http://www.ubc.org.br/hotsite/o_autor_existe/ubc_livro_70anos.pdf

por los mismos compositores que mantuvieron el propósito original de la ABCA: dejar de ser un apéndice dentro de una sociedad de gran derecho para volverse una organización de gestión de los derechos de sus obras musicales.

En 1946, la UBC fue admitida entre los socios de la CISAC⁸ (Confederación Internacional de las Sociedades de Autores y Compositores), estrenándose así en el escenario internacional y estableciendo contratos de reciprocidad con los demás miembros de la Confederación en diferentes territorios.

A esas alturas, la gestión colectiva empezaba una fase de multiplicación. Como no había una ley específica y autónoma que regulara los derechos de autor (así como la gestión de determinados derechos que no se pueden administrar individualmente), surgieron nuevas asociaciones, creando nuevas divisiones en una gestión que debería ser colectiva.

En 1946, descontentos con la UBC o interesados en participar por sí mismos en el mundo de la gestión colectiva, algunos compositores crearon una nueva entidad, la Sociedad Brasileña de Autores, Compositores y Escritores de Música (SBACEM). Y así sucesivamente surgieron: en 1956, la Sociedad Recaudadora de Derechos de Ejecución Musical en Brasil (SADEM-BRA); en 1960, la Sociedad Independiente de Compositores y Autores Musicales (SICAM); y, en 1962, la Sociedad de Intérpretes y Productores (SOCINPRO).

Para entonces, eran ya cinco las sociedades de gestión colectiva de derechos de ejecución pública musical. El resultado no podría ser otro: una creciente dificultad para cobrar los derechos de los titulares representados por cada una de ellas. ¿Cómo abordar las obras escritas en coautoría si los coautores pertenecieran a sociedades distintas? ¿Y cómo podrían saber los usuarios de las músicas quiénes efectivamente eran los cobradores «legítimos»?

En 1966, algunas de las sociedades decidieron crear juntas el Servicio de Defensa del Derecho de Autor (SDDA), con la finalidad de unificar la recaudación y la distribución de derechos que requieren una administración colectiva, estableciendo una tabla de precios para el uso de las canciones y so-

sitores que decidiram ir em frente com o projeto original da ABCA de deixar de ser um departamento dentro da sociedade de Grande Direito para ser uma organização de gestão dos direitos de suas obras musicais.

Em 1946 a UBC foi aceita no quadro social da CISAC⁸ – Confederação Internacional de Autores e Compositores, e assim entrou para a comunidade internacional de sociedades de autores, celebrando contratos de reciprocidade com os demais membros da Confederação nos diferentes territórios.

A essa altura, a gestão coletiva entrava em uma fase de multiplicação. Como não havia uma lei específica e autónoma para regular os Direitos Autorais e a gestão coletiva de certos direitos que não podem ser administrados individualmente, novas associações foram surgindo e dividindo a gestão que deveria ser coletiva.

Em 1946 compositores, certamente descontentes com a UBC, ou interessados em adentrar pelo mundo da gestão coletiva por eles mesmos, criaram uma nova organização para a gestão coletiva dos direitos de execução pública de obras musicais: a Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música – SBACEM.

E assim foi, sucessivamente. Em 1956 foi criada a Sociedade Arrecadadora de Direitos de Execução Musical no Brasil (Sadembra), em 1960 surge a Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais (SICAM) e em 1962 a Sociedade de Intérpretes e Produtores (Socinpro).

A esta altura já são cinco sociedades de gestão coletiva de direitos de execução pública de música. Não há dúvida que o resultado do trabalho de tantas sociedades desenvolvendo a mesma atividade não poderia ser outro se não uma crescente dificuldade de cobrar os direitos dos titulares que cada uma representava. Como resolver as obras em co-autoria se os co-autores fossem membros de sociedades diferentes? E os usuários cobrados por várias organizações, como poderiam saber quem era a legítima parte para cobrar?

Em 1966 algumas sociedades se reuniram para criar o Serviço de Defesa do Direito Autoral (SDDA) com a finalidade de unificar a ar-

8 www.cisac.org

8 www.cisac.org

licitando una autorización del Estado para su constitución. Inequivocamente, una demostración de la necesidad urgente de organizar el cobro y la distribución de los derechos de ejecución pública musical.

Empezaba así una nueva fase para los asociados de UBC, SBACEM, SADEMBRA y SICAM. Al estrenarse la operación del SDDA, en 1967, surgía un modelo diferente de gestión colectiva: con diversas sociedades de autores, y cada cual con su repertorio y sus asociados. Ello conllevó la expansión del movimiento de autores e intérpretes interesados en debatir una mejor participación de los creadores en los resultados económicos derivados del crecimiento significativo del mercado fonográfico y de ejecución pública. Por ende, tomó cuerpo la reivindicación de una ley específica que regulara los derechos de autor en el ámbito nacional.

Esto por fin se dio en 1973, cuando surgió la primera ley brasileña sobre derechos de autor como tema autónomo. Ya fuera por la influencia internacional o por la madurez de las discusiones sobre el tema en Brasil —no en el ámbito legislativo, sino de jurisprudencias—, se creó un ambiente propicio para que el Parlamento comprendiera la importancia de abordar expresamente la protección de la creación artística. Aunque adoptando los principios y la lógica de la propiedad privada, se reconocieron las particularidades de la inmaterialidad del bien objeto del derecho, sus características *sui generis*.

Independientemente de los cuestionamientos que se puedan hacer respecto al contexto político en el que se publicó la primera ley de derechos de autor de Brasil, la 5.988, de 14 de diciembre de 1973⁹, existe también un nexo de causa y efecto entre dicha norma y las obligaciones asumidas por el país al adherirse al Convenio de Berna. El contexto histórico nacional y el estado del arte y de la tecnología en ese momento actuaron como variables que produjeron la incorporación de Berna al texto de la Ley 5.988.

3. LA LEY Y LA GESTIÓN COLECTIVA

Teniendo en cuenta la dificultad derivada de la coexistencia de múltiples asociaciones de

recadação e distribuição dos direitos que devem necessariamente ser administrados de forma coletiva, com tabela de preços e autorização federal para o funcionamento. Sem dúvida, uma demonstração da urgente necessidade de organizar a atividade de cobrar e distribuir direitos de execução pública de obras musicais. A partir daí, os associados da UBC, SBACEM, Sadembra e SICAM entram em uma nova fase da gestão de seus direitos. Com o início das atividades do SDDA inaugura-se, em 1967, uma forma diferente de gestão coletiva que reúne várias sociedades de autores, cada uma com seu repertório e seu quadro de associados.

Na sequência cresce o movimento de autores e intérpretes com propósito de fomentar o debate sobre o crescimento significativo do mercado fonográfico e de execução pública de música e a relação desse crescimento com a participação dos criadores nos resultados econômicos. Decorre daí a reivindicação dos autores por uma lei específica para regular os Direitos Autorais no país.

Em 1973 foi criada a primeira lei brasileira dos direitos autorais como matéria autónoma. Seja pela influência internacional, ou pelo amadurecimento da matéria através da jurisprudência, houve espaço para o poder legislativo compreender a importância de tratar a proteção à criação artística de forma autónoma. Ainda que seguindo os princípios e a lógica da propriedade privada, foram reconhecidas as particularidades da imaterialidade do bem sobre o qual recai o direito, suas características *sui generis*.

Independientemente dos cuestionamentos acerca do contexto político em que a primeira lei dos direitos autorais brasileira foi promulgada, em 14/12/1973⁹, existe um nexo de causalidade entre o processo de adaptação interna a fim de cumprir as obrigações assumidas com a adesão à Convenção de Berna e a publicação da lei 5988 em dezembro de 1973.

Assim, podemos dizer que a lei 5988/73 representa a interpretação e adaptação feitas pelo legislador brasileiro dos princípios e padrões mínimos de proteção estabelecidos pela Convenção de Berna. O contexto histórico

⁹ Ley 5.988/73, promulgada el 14/12/1973, durante la dictadura militar en Brasil.

⁹ Lei 5988/73 promulgada em 14/12/1973, durante o regime militar no Brasil.

autores, la nueva ley no podría pasar por alto este contexto tan peculiar. La solución surgida en el ámbito legislativo fue innovadora.

El primer artículo de la Ley 5.988/73 versa: «Esta ley regula los derechos de autor, entendidos bajo dicha denominación los derechos de autor y aquellos que le son conexos». Al reunir ambos derechos, el autoral y el conexo, el texto volvió aplicables, en los casos previstos, las reglas del primero al segundo.

Cabe destacar que la definición de arriba dependió del previo reconocimiento y de la reglamentación de los derechos conexos en Brasil, lo que ya había ocurrido en septiembre de 1965¹⁰, cuando la adhesión de ese país al Convenio de Roma (de 1961) entró en vigor. La protección concedida a los intérpretes, productores de fonogramas y empresas de radiodifusión se incorporó a la legislación nacional a través de un decreto presidencial en octubre de 1965¹¹.

La ley de los derechos de autor (1973) dedicó una sección a las asociaciones de titulares de derechos de autor y conexos¹². El primer artículo de esa sección establece: «Para el ejercicio y la defensa de sus derechos, pueden asociarse los titulares de derechos de autor, sin ánimo de lucro». Subsecuentemente, el texto prohíbe la asociación a más de una entidad de igual naturaleza. Por lo tanto, se reconoce la existencia de diferentes sociedades de gestión de los mismos derechos y se anuncia una intención de regular el tema.

En un tramo más adelante viene la gran innovación. El artículo 115¹³ obliga a las sociedades de titulares a organizar, en el plazo establecido

nacional e o estado da arte e da tecnologia naquele momento atuaram como variáveis que produziram efeitos na internalização dos princípios de Berna na lei 5988.

3. A LEI E A GESTÃO COLETIVA

Considerando a dificuldade provocada pela coexistência de múltiplas associações de autores, a nova lei não poderia deixar de tratar da questão. Nesse contexto, a solução dada pelo legislador foi inovadora.

O artigo primeiro da lei 5988/73 diz: “esta lei regula os direitos autorais, entendendo-se sob esta denominação os direitos do autor e aqueles que lhes são conexos.” Ao usar o termo no plural, reuniu o direito de autor e o direito conexo, tornando aplicáveis, onde couber, as regras de direito de autor aos direitos conexos.

Importante comentar que a definição acima dependia de prévio reconhecimento e regulamentação dos direitos conexos, o que se deu com a entrada em vigor da adesão do Brasil à Convenção de Roma (1961) em setembro de 1965¹⁰. A proteção concedida aos intérpretes, produtores de fonogramas e empresas de radiodifusão foi internalizada à legislação nacional através de um Decreto de outubro de 1965¹¹.

A lei dos Direitos Autorais (1973) dedicou uma seção às associações de titulares de direitos de autor e os que lhes são conexos¹². O primeiro artigo da seção diz: “para o exercício e defesa de seus direitos, podem os titulares de direitos autorais associar-se, sem intuito de lucro”. Na sequência, avisa que é vedada a filiação a mais de uma associação da mesma natureza. Portanto, reconhece a existência de várias associações para a gestão dos mesmos direitos e anuncia a intenção de regular a questão.

10 https://www.wipo.int/treaties/en/ShowResults.jsp?treaty_id=17 (en inglés).

11 Decreto Nº 57.125, de 19 de octubre de 1965. <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-57125-19-outubro-1965-397457-publicacaooriginal-1-pe.html> (en portugués).

12 Ley 5.988/73, título VI, Sobre las asociaciones de titulares de derechos de autor y de los que les son conexos. Artículos 103 a 115.

13 Art. 115. *Organizarán las asociaciones, dentro del plazo y según las normas establecidas por el Consejo Nacional de Derecho Autoral, una Oficina Central de Recaudación y Distribución de los derechos relativos a la ejecución pública, incluso a través de radiodifusión y distribución cinematográfica, de las composiciones musicales o lítero-musicales y de los fonogramas (Lei 5.988/73).*

10 https://www.wipo.int/treaties/en/ShowResults.jsp?treaty_id=17

11 Decreto No 57125 de 19 de outubro de 1965. <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-57125-19-outubro-1965-397457-publicacaooriginal-1-pe.html>

12 Lei 5988/73, Título VI Das associações de titulares de direitos de autor e dos que lhes são conexos. Artigos 103 – 115.

por un Consejo Nacional de Derecho de Autor (CNDA)¹⁴, una Oficina Central de Recaudación y Distribución (ECAD, por su sigla en portugués) de los derechos de ejecución pública de obras musicales y fonogramas. También se establece allí que el ECAD rendiría cuentas al CNDA.

En una sola ley, por lo tanto, se equiparaban los derechos conexos a los derechos de autor, se institucionalizaba la convivencia entre las dos categorías de titulares de derechos en pie de igualdad ante la ley y se promovía la reunión de las entidades de gestión colectiva de derechos.

Además de la oficina central, el texto creó también el ya mencionado CNDA, cuyas atribuciones incluían supervisar la actividad de la primera, así como las de las sociedades que la formarían. No eran, así, pocos los poderes del CNDA. Este nombre está mencionado en la ley docenas de veces, siempre con poderes de interferir en las relaciones comerciales de derechos de autor e, incluso, en las relaciones entre coautores, actuando de mediador en los conflictos.

La sección que trata del CNDA lo define así: «Art. 116: El Consejo Nacional de Derecho de Autor es el órgano de supervisión, consulta y asistencia, en lo que atañe a los derechos de autor y los derechos que les son conexos», además de las competencias¹⁵ establecidas *a posteriori* por el Poder Ejecutivo a través de decretos.

El CNDA disponía asimismo de poderes para autorizar o prohibir la operación de las sociedades de autores en Brasil, fijar las normas de unificación de precios y supervisar el propio sistema de recaudación y distribución de derechos de autor. De esta manera, tenía la potestad de intervenir y exigir ajustes o mejoras que, de no ser cumplidas, podrían acarrear la inhabilitación de la entidad en cuestión. El plazo dado a las asociaciones para adaptarse a las reglas de la ley fue de 120 días desde la instalación del CNDA.

A partir de la publicación de la Ley 5.988, hubo un periodo de transición de funciones entre el ahora extinguido SDDA y el ECAD¹⁶. Este empezó su actividad a principios de 1977 desde una estructura instalada en Brasilia. Su primer es-

Adiante vem a grande inovação. O artigo 115¹³ manda as associações de titulares organizarem, dentro do prazo estabelecido pelo Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA)¹⁴, um Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) dos direitos de execução pública das obras musicais e fonogramas. Determinou também que o ECAD prestasse contas ao CNDA.

Dessa forma equiparou os direitos conexos aos direitos de autor, institucionalizou a convivência das duas categorias de titulares em igualdade de condições perante a lei e promoveu a reunião da gestão coletiva de seus direitos.

Além do Escritório Central, a nova lei criou o Conselho Nacional do Direito Autoral – CNDA, que tinha como uma de suas atribuições fiscalizar a atividade do recém-criado escritório, bem como as associações que o integravam. Não eram poucos os poderes do CNDA. O nome é mencionado na lei dezenas de vezes, sempre com poderes de interferir nas relações de negócios envolvendo direitos autorais e até mesmo na relação entre co-autores, nesse caso, fazendo papel de mediador de conflitos.

A seção que trata do CNDA assim o define: “Art. 116 O Conselho Nacional de Direito Autoral é o órgão de fiscalização, consulta e assistência, no que diz respeito a direitos do autor e direitos que lhes são conexos.”, além das incumbências¹⁵ que viessem a ser estipuladas pelo Poder Executivo em decreto próprio.

O CNDA tinha poderes para autorizar ou proibir o funcionamento de sociedades de autores no país, fixar normas para unificar os preços e o sistema de arrecadação e distribuição de direitos autorais. Assim, tinha poderes para intervir e demandar ajustes, ou melhorias que se não cumpridas poderia custar a proibição de funcionamento pelo CNDA. Foi determinado o

14 Título VII - Sobre el Consejo Nacional de Derecho de Autor. Artículos 116 a 120.

15 Art. 117, Ley 5.988/73.

16 www.ecad.org.br.

13 Art. 115. As associações organizam, dentro do prazo e consoante as normas estabelecidas pelo Conselho Nacional de Direito Autoral, um Escritório Central de Arrecadação e Distribuição dos direitos relativos à execução pública, inclusive através da radiodifusão e da exibição cinematográfica, das composições musicais ou litero-musicais e de fonogramas (Lei 5988/73).

14 Título VII Do Conselho Nacional de Direito Autoral – Artigos 116 – 120.

15 Art. 117, Lei 5988/73.

tatuto se publicó en el Boletín Oficial del Estado a finales de 1976.

Las diferentes sociedades de autores y demás titulares de derechos de autor y conexos compusieron la Asamblea General del ECAD, con poder de decisión conjunta sobre la administración de la entidad, pero siempre sometida al control del CNDA. En 1987, la Asamblea General decidió transferir la sede del ECAD a Río de Janeiro, lo que se dio a principios del año siguiente. Desde su creación hasta la última década del siglo pasado, la operación del ECAD avanzó mucho, pero no lo suficiente como para tener satisfechos a los titulares que de él dependían para recibir su justa remuneración.

En 1990, ya en democracia, el CNDA quedó extinguido, probablemente a raíz de la extinción del propio Ministerio de Cultura, que pasó a operar como una secretaría directamente vinculada a la Presidencia de la República. Las actividades del consejo fueron descontinuadas en el seno de una reforma administrativa llevada a cabo por el jefe del Poder Ejecutivo.

A esas alturas, las actividades cotidianas del ECAD se realizaban manualmente. Los cobros se llevaban a cabo a través del sistema bancario, pero la verificación de las licencias y el cómputo de las facturas emitidas y pagadas eran realizados sin ningún tipo de automatización. El proceso de distribución de los valores a los titulares era efectuado por una empresa externa. La documentación de las obras y los fonogramas cumplía con determinados estándares, pero también se realizaba manualmente, en tarjetas y formularios dactilografiados y rellenados a mano.

El primer *software* desarrollado por el ECAD estaba destinado a la distribución de los valores relativos a los conciertos musicales, y se volvió obsoleto en pocos años. A la vez, la dependencia de empresas externas para el procesamiento de la distribución, la pobreza de la información sobre las obras y los fonogramas ejecutados por los usuarios y el rápido avance tecnológico del período eran temas candentes sobre la mesa.

Antes del cambio de siglo, el ECAD creó internamente el primer sistema con módulos de recaudación y distribución. Era un paso adelante, sin duda, pero aún insuficiente. Por fin, se decidió por la contratación de un equipo externo de expertos que pudieran desarrollar un sistema fuerte

prazo de cento e vinte dias a contar da instalação do CNDA para as associações se adaptarem às regras da Lei.

A partir da publicação da Lei 5988, houve um período de transição da atividade do agora extinto SDDA para o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD). O ECAD¹⁶ inaugurou suas atividades na entrada do ano de 1977 a partir da sede instalada em Brasília. Seu primeiro estatuto foi publicado no Diário Oficial da União no apagar das luzes de 1976.

As várias associações de autores e demais titulares de direitos de autor e direitos conexos formaram a Assembleia Geral do ECAD, com poder para decidir em conjunto a respeito da operação do Escritório, sempre submetidos ao controle do CNDA. Em 1987 a Assembleia Geral decidiu transferir a sede do ECAD para o Rio de Janeiro, o que aconteceu no início do ano seguinte. Da sua criação até a chegada da última década do século, a operação do ECAD avançou, mas ainda não era satisfatória para os titulares que dela dependiam para receber os rendimentos a que faziam jus.

Em 1990, o CNDA simplesmente deixou de existir no organograma do poder executivo, possivelmente em razão da extinção do Ministério da Cultura que passou a funcionar como Secretaria vinculada à presidência da república. A atividade do Conselho foi descontinuada na reforma administrativa promovida pelo então Presidente da República.

A essa altura a operação do ECAD se dava por processos manuais. As cobranças eram feitas por meio do sistema bancário, mas a conciliação das licenças, boletos bancários emitidos e pagamentos recebidos era feita manualmente. O processamento da distribuição era feito por empresa terceirizada. A documentação das obras e fonogramas era padronizada, porém feita também manualmente, em fichas e formulários datilografados ou preenchidos manualmente.

O primeiro *software* desenvolvido pelo ECAD foi o de distribuição de shows, mas em alguns anos se tornou obsoleto. Paralelamente, a dependência de terceiros para o processamento da distribuição, a pobreza de informação

16 www.ecad.org.br

y seguro, compatible con el panorama tecnológico del momento.

Paralelamente, en un contexto legislativo, en 1998 se promulgó una nueva ley de derechos de autor, la 9.610¹⁷, que sustituyó a la anterior, de 1973. La recién creada legislación no resucitó el antiguo CDNA ni estableció ningún órgano similar con el poder de interferir y supervisar la gestión colectiva. Además de mantener los principios de Berna, la Ley 9.610 cumplía con las obligaciones asumidas por Brasil tras su adhesión a la Organización Mundial del Comercio (OMC¹⁸).

Al mantener la estructura creada por la ley anterior, que reunió bajo un mismo paraguas los derechos de autor y los conexos, el nuevo texto mantuvo el título de Ley de Derechos de Autor, así, en plural. Si la anterior trataba de la representación y de la ejecución pública¹⁹, la Ley 9.610 adopta la expresión «comunicación al público²⁰», como un mismo género de dos especies distintas: la representación pública de obras dramáticas y otras obras del gran derecho y, a la vez, la ejecución pública de obras musicales, fonogramas y obras audiovisuales.

A partir de 1999, empezó la migración hacia el nuevo sistema ECAD, que sigue vigente y en constante transformación, atendiendo a las decisiones de su Asamblea General. En sus 20 años de operación, el sistema ECAD sufrió un profundo cambio de lenguaje y desarrolló nuevas funcionalidades, entre ellas su integración con el sistema de identificación por *fingerprint* de las ejecuciones captadas.

La exitosa historia del desarrollo tecnológico del ECAD, orquestado por sus asociaciones, desde luego ayuda a explicar el aumento exponencial en su capacidad de licenciar y recaudar, así como en la eficiencia del monitoreo de los usos, la cual se refleja en la calidad de las distribuciones.

sobre as obras e fonogramas executados pelos usuários licenciados, o rápido avanço tecnológico que caracterizava o momento, eram questões que precisavam ser enfrentadas e controladas.

Antes da virada do século o ECAD desenvolveu com sua própria equipe o primeiro sistema com módulo de arrecadação e distribuição. Era mais um avanço, mas ainda não suficiente. Finalmente foi contratada uma equipe externa de especialistas para o desenvolvimento de um sistema, robusto e seguro, compatível com o estado da tecnologia.

Em 1998 foi promulgada a Lei 9610/98¹⁷ que substituiu a Lei de Direitos Autorais vigente, 5988/73. A nova lei não criou um órgão como o extinto CNDA, com poderes de interferência ou fiscalização na gestão coletiva. Além de se manter fiel à Berna, a lei 9610 responde à necessidade de atender as obrigações assumidas com a adesão do país à Organização Mundial do Comércio – OMC¹⁸.

Mantendo a estrutura criada pela lei anterior, que reuniu sobre a mesma rubrica os direitos do autor e os direitos conexos, a nova lei usa o mesmo título de Lei de Direitos Autorais, no plural.

Onde a Lei 5988 tratava da representação e da execução pública¹⁹, a Lei 9610 tratou da comunicação ao público²⁰, como um gênero que tem duas espécies: a representação pública das obras dramáticas e demais obras de Grande Direito e a execução pública de obras musicais, fonogramas e obras audiovisuais.

A partir de 1999 começou a migração para o novo sistema do ECAD, que está em funcionamento até hoje, em constante transformação em resposta às decisões de sua Assembleia Geral. Nos seus vinte anos de funcionamento o sistema do ECAD passou por mudança de linguagem, desenvolvimento de inúmeras fun-

17 Ley 9.610/98, de 19 de febrero de 1998. Altera, actualiza y consolida la legislación sobre derechos de autor.

18 https://www.wto.org/english/thewto_e/countries_e/brazil_e.htm.

19 Ley 5.988/73, capítulo II - Sobre la representación y ejecución, artículos 73 a 79.

20 Ley 9.610/98, título IV, capítulo II, artículos 68 a 76.

17 Lei 9610/98 de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais.

18 https://www.wto.org/english/thewto_e/countries_e/brazil_e.htm

19 Lei 5988/73, Capítulo II Da representação e execução, Artigos 73 – 79.

20 Lei 9610/98, Título IV, Capítulo II, Artigos 68 – 76.

Hoy día, el ECAD se encuentra bajo el mando de siete sociedades de titulares de derechos de autor y conexos —es decir, autores, editores, intérpretes y productores fonográficos—. Cada cual con sus estatutos, organigramas y listados de socios en ambas categorías de derechos, con obligaciones y derechos iguales. Son: ABRAMUS, AMAR, ASSIM, SBACEM, SICAM, SOCINPRO y UBC.

4. CÓMO FUNCIONA

En la mayoría de las naciones, los derechos de autor y los derechos conexos de las grabaciones sonoras se recaudan por sociedades distintas, cada cual con «un monopolio nacional» en su propia área de actuación. Ello conlleva a menudo la repetición de procesos internos, para derechos de autor y conexos, y la duplicación de las actividades externas de relacionamiento con los usuarios. El modelo brasileño de gestión colectiva es único y se ha mostrado positivo al evitar la duplicación de determinadas etapas y, asimismo, tener gran capacidad de cruce de datos de obras y fonogramas, facilitando la relación con el usuario de música grabada y beneficiando a los titulares.

El ECAD opera como un gran paraguas bajo el cual se abrigan las diferentes sociedades de autores, editores, intérpretes y productores de obras musicales y fonogramas, surgidas desde la década de los 40. Al reunir la ley los derechos de autor y los conexos bajo los términos «derechos de autor» y definir las funciones del ECAD, las diferentes sociedades pudieron admitir la adhesión tanto de titulares de obras musicales como de fonogramas.

Hubo un momento en el que eran diez las sociedades que componían el sistema ECAD. El aumento fue de la mano con la expansión de la actividad de gestión colectiva, como ya hemos mencionado. Desde de los años 1990, Brasil ha tenido décadas de un fuerte crecimiento en el número de usuarios integrados al sistema, además de constantes inversiones y desarrollo de nuevas capacidades tecnológicas para el control de recibimientos, de las ejecuciones y de la distribución de regalías. En un ciclo virtuoso, más dinero deriva en una mayor capacidad técnica con la que afianzar mejores pagos a los titulares.

cionalidades, inclusive a sua integração com o sistema de identificação por *fingerprint* das execuções captadas.

A história bem-sucedida do desenvolvimento tecnológico do ECAD, orquestrado por suas associações, com certeza explica o aumento exponencial na capacidade de licenciar e arrecadar, bem como na eficiência do monitoramento das execuções e, conseqüentemente, na qualidade das distribuições.

Atualmente o ECAD está sob o comando de sete sociedades que representam titulares de direitos de autor e conexos, isto é, autores, editores, intérpretes e produtores fonográficos. Cada uma delas tem em seus estatutos e quadro social associados das duas categorias de titulares, com direitos e obrigações iguais. São elas: Abramus, AMAR, Assim, SBACEM, SICAM, Socinpro e UBC.

4. COMO FUNCIONA

Na maior parte dos países os direitos de autor e os direitos conexos das gravações sonoras são arrecadados por sociedades distintas, cada uma com “monopólio nacional” em seu próprio campo. Isso muitas vezes leva a repetição de processos internos, assim como à duplicação das atividades externas de relacionamento com usuários. O modelo brasileiro de gestão coletiva é único e se comprovou positivo na medida em que além de evitar a duplicação de certas etapas, tem grande capacidade de cruzamento de dados de obras e fonogramas, facilita a vida do usuário de música gravada, para benefício dos titulares.

O ECAD funciona como um guarda-chuva sob o qual estão abrigadas as várias sociedades de autores, editores, intérpretes e produtores de obras musicais e fonogramas respectivamente, criadas desde os anos 1940. Em função da lei reunir os direitos de autor e conexos sob o termo Direitos Autorais e definir as funções do ECAD, as várias sociedades passaram a aceitar a filiação de titulares de obras musicais e de fonogramas.

Chegaram a ser dez sociedades abrigadas no sistema ECAD. O aumento se deu paralelamente aos anos de crescimento da atividade da gestão coletiva, conforme relatado acima. A partir dos anos 1990 foram décadas de forte crescimento

Durante todo ese período, no hubo interferencias gubernamentales; se garantizó la libre asociación y el cambio de titulares entre asociaciones sin obstáculos, así como la ausencia de restricciones legales para el surgimiento de nuevas sociedades y su vinculación al sistema ECAD. Las reglas de adhesión se crearon e implementaron por la Asamblea General de la oficina, integrada por las sociedades participantes.

En este modelo, las diferentes sociedades compiten abiertamente entre sí por los actores no relacionados directamente con el ECAD, es decir, los titulares de derechos de autor y conexos y las sociedades extranjeras. Miembros de las sociedades extranjeras reciben exactamente el mismo trato que los brasileños. Aunque carezca de cualquier relación con el repertorio y los titulares extranjeros, el ECAD procesa la distribución de los valores recaudados en razón de las varias licencias generales concedidas para la ejecución pública de obras musicales y fonogramas existentes, indiscriminadamente, con base en las informaciones suministradas por el usuario y según las reglas de distribución acordadas por las sociedades.

Los valores referentes al repertorio internacional ejecutado en Brasil son entregados a la sociedad brasileña con la cual la correspondiente entidad extranjera tiene un acuerdo de representación. El envío del dinero al extranjero y la aportación de la correcta documentación referente a la distribución son responsabilidades de la representante brasileña.

En el ámbito nacional, la competencia se ampara en crecientes niveles de conocimiento, inteligencia de negocio e inversión en la calidad y la excelencia de los servicios prestados a los asociados. La disputa por asociados, dentro de las fronteras de Brasil, es uno de los aspectos que mejor distinguen el modelo de ese país; no obstante, la competencia por los catálogos de editoras y por los contratos con sociedades extranjeras es todavía más importante, al suponer un volumen de recetas más significativo.

Dicha competencia incluso se veía reflejada en el reglamento del ECAD, establecido en Asamblea General. En ese documento, hasta 2013, se prevenía incluso que el número de votos en la asamblea estaría relacionado con la distribución realizada por cada sociedad y con el por-

de usuários cadastrados, somados ao constante investimento e desenvolvimento de capacidade técnica no controle dos recebimentos, bem como nos processos de monitoramento das execuções e distribuição de royalties. Mais dinheiro e capacidade técnica para fazer chegar às mãos dos titulares a parte a que cada um faz jus.

Durante todo esse período, não havia qualquer interferência de órgãos do governo e era livre a associação, não havendo obstáculos para titulares mudarem de uma sociedade para outra, nem restrições legais para a criação de novas sociedades e solicitação de entrada para o sistema ECAD. As regras e condições de entrada foram criadas e eram aplicadas pela Assembleia Geral do escritório formado pelas sociedades participantes.

Nesse sistema, as várias sociedades competem entre si abertamente por atores que não se relacionam diretamente com o ECAD: os titulares de direitos de autor e conexos e as sociedades estrangeiras. Membros de sociedades estrangeiras são tratados exatamente da mesma maneira que os brasileiros. Ainda que não tenha qualquer relação com o repertório e com os titulares estrangeiros, o ECAD processa a distribuição dos valores arrecadados em razão das várias licenças em branco concedidas para a execução pública de obras musicais e fonogramas existentes, indiscriminadamente, com base nas informações fornecidas pelo usuário e de acordo com as regras de distribuição acordadas pelas várias sociedades.

Os valores distribuídos para o repertório internacional tocado no Brasil são repassados pelo ECAD à sociedade brasileira com a qual a estrangeira tem acordo de representação. O trabalho de remessa para o exterior e fornecimento de documentação adequada referente à distribuição remetida é de responsabilidade exclusiva da representante brasileira.

Na esfera nacional, a competição é promovida através de níveis crescentes de conhecimento, inteligência de negócio, além de investimento na qualidade e excelência de serviços aos associados. A concorrência doméstica por associados é um dos aspectos mais marcantes do modelo brasileiro, porém a concorrência por catálogos de editoras e contratos com sociedades estrangeiras é talvez ainda mais importante no que diz respeito a receitas.

centaje de ese monto sobre el total. O sea, el que alcanzara mejores distribuciones —ya fuera por su número de titulares o por disponer de mejores contratos de representación con sociedades extranjeras— tendría más votos.

A lo largo de los años, la competencia derivó en muchos cambios en el número de votos de cada sociedad, a raíz de las migraciones de titulares entre sociedades y de los crecimientos en los valores recaudados y distribuidos. Los traspasos de titulares no dependían únicamente de cuestiones como mejores herramientas tecnológicas o una buena capacidad administrativa ofrecidas por la nueva sociedad, sino de los anticipos de regalías ofrecidos.

En 2013, sin embargo, un cambio en la Ley 9.610²¹ introdujo nuevas reglas en la gestión colectiva de derechos de ejecución pública musical. Inspirado por el antiguo CNDA de 1973, el nuevo texto otorgó al Ministerio de Cultura (renacido años antes) el poder de regular la operación del ECAD y de sus asociaciones, exigir cambios de estatuto, verificar la capacidad operativa de las sociedades, exigirles correcciones de rumbo o incluso determinar la suspensión de sus actividades por comportamientos inadecuados. Asimismo, se le permitía al ministerio legislar sobre diferentes aspectos de la gestión colectiva a través de los llamados actos normativos, instrumentos extraparlamentarios capaces de promover nuevas reglas.

Dos aspectos de los cambios impactaron especialmente en el sistema vigente: la limitación a un 15 %²² de la tasa administrativa que ser cobrada por el ECAD y las sociedades y la imposición del voto igualitario entre las asociaciones en la Asamblea General, independientemente de la participación económica de cada entidad²³. Aun así, el sistema sigue siendo extremadamente competitivo. Juntos, las sociedades y el ECAD luchan por mejores recaudaciones. Y

A competição era estimulada pelo regulamento do ECAD, criado pelas sociedades membros da sua assembleia geral, que até 2013 previa que os votos seriam definidos conforme o total a ser distribuído e a proporção do total repassado a cada uma das sociedades. Portanto, aquela que representasse, em razão de mandato concedido pelos titulares, ou em razão de contrato de representação com sociedade estrangeira, o repertório de maior rendimento, teria maior quantidade de votos.

Durante todo esse período de crescimento houve bastante oscilação de votos provocada pela dança dos titulares entre sociedades e o crescimento da arrecadação e dos valores das distribuições. Nem sempre as migrações de titulares foram motivadas pela busca de melhores ferramentas tecnológicas, ou capacidade administrativa, mas por adiantamentos em momentos de necessidade.

Em 2013 houve alteração na Lei 9610²¹ que modificou as regras da gestão coletiva de direitos de execução pública de música e, inspirada no CNDA da lei de 1973, outorgou poder ao Ministério da Cultura para regulamentar o funcionamento do ECAD e das associações, exigir alterações estatutárias, verificar a capacidade operacional das sociedades existentes e exigir correções ou determinar a suspensão das atividades por comportamento inadequado, bem como para legislar através de atos normativos sobre vários aspectos da gestão coletiva.

Dois aspectos das mudanças promovidas impactaram muito o sistema vigente: a limitação do percentual de administração a ser retido pelo ECAD e pelas sociedades em quinze por cento²²; a determinação do voto igualitário independentemente da contribuição econômica do repertório de cada uma das sociedades²³. Ainda assim, o sistema continua a ser extrema-

21 Ley 12.853, de 14 de agosto de 2013. *Altera los arts. 5, 68, 97, 98, 99 y 100, añade los arts. 98-A, 98-B, 98-C, 99-A, 99-B, 100-A, 100-B y 109-A y anula el art. 94 de la Ley n.º 9.610, de 19 de febrero de 1998, para disponer sobre la gestión colectiva de derechos de autor, y da otras providencias.*

22 § 4.º del artículo 99 de la Ley 9610/98, insertado por la Ley 12.853/2013.

23 § 1.º del artículo 99 de la Ley 9.610/98, insertado por la Ley 12.853/2013.

21 Lei 12853 de 14 de agosto de 2013. *Altera os arts. 5º, 68, 97, 98, 99 e 100, acrescenta arts. 98-A, 98-B, 98-C, 99-A, 99-B, 100-A, 100-B e 109-A e revoga o art. 94 da Lei n.º 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, para dispor sobre a gestão coletiva de direitos autorais, e dá outras providências.*

22 § 4o do Artigo 99 da Lei 9610/98 inserido pela Lei 12853/2013.

23 § 1º do Artigo 99 da Lei 9610/98 inserido pela Lei 12853/2013

a la vez, las sociedades continúan compitiendo entre sí por un trozo más grande de la tarta de distribución.

A despecho del impacto de los cambios de la ley de 2013, el modelo de relación entre titulares, sociedades y ECAD no sufrió grandes alteraciones. Las sociedades se relacionan directamente con los titulares. De esta manera, detienen la documentación relacionada con cada titular y se responsabilizan por mantenerla actualizada en el ámbito del ECAD. Cada nuevo titular recibe un número ECAD que lo identificará en las distribuciones y lo asociará a su obra. Además de dar de alta y atender a los titulares, las sociedades se responsabilizan por la documentación de sus obras y fonogramas y generan los datos necesarios para inscribirlos en el sistema ECAD. No hay doble trabajo, el envío de los datos es completamente automatizado, con datos diferentes producidos por cada sociedad. En otras palabras, el sistema ECAD es un ente pasivo en lo que atañe a la inclusión de los datos de titulares, obras y fonogramas, y cabe a las sociedades realizar estas gestiones.

Como bien común a las sociedades que componen el ECAD, hay un sistema centralizado de datos al que todas pueden acceder remotamente. Asimismo, las sociedades pueden subir los datos de obras directamente a la base del ECAD y, posteriormente, importarlos a sus propias bases. Los titulares no tienen acceso directo a la base de datos del ECAD, pero sí a los datos producidos por la sociedad que integran y que reflejan la información consolidada en la base central.

El ECAD, al centralizar la base de datos de obras y fonogramas del repertorio compartido por las asociaciones, es el responsable de generar los códigos ISWC²⁴ de las obras y suministrar, por intermedio de las sociedades, la aplicación para la generación del código ISRC²⁵. Algunas sociedades disponen de herramientas para el catastro de

mente competitivo. Lutam juntas as sociedades e o ECAD pela melhoria da arrecadação. Ao mesmo tempo, as sociedades seguem competindo entre si pela maior fatia da distribuição.

Apesar do impacto de certas alterações da lei de 2013, o modelo do relacionamento entre titulares, sociedades e ECAD não foi atingido. As sociedades se relacionam diretamente com os titulares. Dessa forma, detém a documentação referente ao titular e cuidam de cadastrá-lo na base de dados do ECAD. O titular ganha um número ECAD para identificação na distribuição e que o associa à sua obra. Além da documentação, cadastro e atendimento aos titulares, as sociedades são responsáveis pela documentação das obras e dos fonogramas dos titulares representados. A sociedade produz os dados necessários para cadastro das obras e fonogramas no sistema do ECAD. Não se trata de duplicação de trabalho. A exportação é feita através de processos automatizados e o dado é produzido pela sociedade. Em outras palavras, o sistema do ECAD é passivo no que diz respeito à inclusão dos dados de titulares, obras e fonogramas, sendo esta uma tarefa das sociedades, cuidando cada uma do seu repertório.

Como um bem comum das sociedades que o integram, o ECAD é obrigado a fornecer e garantir às sociedades acesso remoto ao sistema centralizado. As sociedades podem também fazer o cadastro das obras diretamente na base do ECAD e posteriormente importar os dados para a sua própria base. Os titulares não têm acesso direto à base de dados do ECAD, mas sim aos dados produzidos pela sociedade da qual é membro e que refletem a informação consolidada no sistema centralizado do ECAD.

O ECAD, por centralizar a base de dados de obras e fonogramas do repertório compartilhado por várias sociedades, gera os códigos de ISWC²⁴ das obras e fornece, através das sociedades, o aplicativo para geração de ISRC²⁵.

24 International Standard Work Code. Un código definido por la International Standard Organization, ISO, para la identificación de obras musicales.

25 International Standard Recording Code. Un código definido por la International Standard Organization, ISO, para la identificación de grabaciones sonoras.

24 International Standard Work Code – um código definido pela International Standard Organization – ISO, para a identificação de obras musicais.

25 International Standard Recording Code – um Código definido pela International Standard Organization – ISO, para a identificação de gravações sonoras.

obras y fonogramas en línea. Así, son estas entidades las que reciben, procesan, organizan y exportan la información desde su sistema hacia la base del ECAD, y este, a su vez, responde con archivos automáticos de confirmación. En este proceso se detectan conflictos o duplicidad de informaciones divergentes y se disparan notificaciones para las sociedades de los titulares correspondientes, con información sobre las providencias necesarias.

Además de suministrar la infraestructura para la centralización de los datos de obras y fonogramas de las sociedades que lo integran, el ECAD también se relaciona con los usuarios de las músicas, haciéndose cargo de las licencias y de la recaudación. Del monto recaudado se extrae, tras el pago, la tasa de administración del ECAD, limitada por la ley de 2013 a un 5 %. A continuación, el saldo restante se convierte en el monto para ser distribuido, del cual se extrae el 10 % de la tasa administrativa de la sociedad correspondiente. Es decir, cada sociedad recibirá un monto directamente relacionado con el valor total de la distribución destinada a los titulares que representa.

Es importante resaltar que el ECAD extrae su porcentaje del total recaudado, pero calcula y envía la parte de cada sociedad sobre el saldo para ser efectivamente distribuido a los titulares, según las cifras constantes de los informes de distribución. Los valores que, por alguna razón, no puedan distribuirse —sea por dudas o conflictos de titularidad, sea por información inconsistente relacionada con el beneficiario del pago— quedan retenidos hasta que el problema sea solucionado por las sociedades. En este caso, la tasa administrativa del ECAD ya está garantizada y recibida, al provenir del total recaudado. Mientras, la cuota de la sociedad solo será pagada cuando no haya duda sobre el beneficiario del pago retenido y que este se consume. Dicha manera de lidiar con las tasas administrativas del ECAD y de las sociedades garantiza la sostenibilidad del sistema.

Con este formato de operación, Brasil se ha afianzado entre las diez mayores recaudaciones de derechos de ejecución pública de obras musicales, según los últimos informes globales de la CISAC. Cabe destacar que en el cómputo general informado a la CISAC se contemplan únicamente los valores distribuidos a los titulares de derechos de autor y quedan fuera las cifras de derechos conexos. Es justo pensar que, si se incluyeran estos datos, Brasil igualmente

Algunas sociedades ofrecen herramientas para cadastrar de obras e fonogramas online. Reciben los datos, processam, arrumam e exportam a partir do seu sistema interno para a base de dados do ECAD que, por sua vez, envia automaticamente arquivos de resposta sobre os dados exportados. Nesse processo são apontados conflitos ou duplicidade de informações divergentes e disparadas notificações para as sociedades dos titulares envolvidos, para providências.

Além de fornecer a infraestrutura para a centralização dos dados de obras e fonogramas das sociedades que o compõem, o ECAD é responsável pelo relacionamento com os usuários, cuidando do licenciamento e da arrecadação. Do total arrecadado o ECAD retira, quando recebe o pagamento, o seu percentual, limitado na lei de 2013 em cinco por cento do total arrecadado. Depois de retirada sua parte, transforma o saldo em valor destinado à distribuição. Quando processa a distribuição contabiliza para a sociedade o pagamento de dez por cento do total a ser repassado para os titulares daquela sociedade. Portanto, cada uma recebe conforme o valor total da distribuição destinada aos titulares aos quais representa.

Importante entender que o ECAD retira a sua parte do total arrecadado e calcula e repassa o percentual das sociedades referente aos valores a serem efetivamente pagos aos seus respectivos titulares, conforme relatório de distribuição. Os valores que eventualmente não puderem ser repassados, em razão de dúvidas ou conflitos de titularidade ou a respeito do beneficiário do pagamento, ficam retidos até que a questão seja solucionada pelas sociedades. Nesse caso, o percentual do ECAD já foi recebido e contabilizado, considerando que retiram do valor arrecadado. Enquanto isso, a parte da sociedade só será paga quando não houver dúvida sobre quem é beneficiário do pagamento retido e o repasse for efetivamente feito. Essa forma de lidar com a taxa de administração do ECAD e das sociedades que o integram, garante a sustentabilidade da operação.

Com esse formato de operação o Brasil chegou à lista das dez maiores arrecadações de direitos de execução pública de obras musicais de acordo com os relatórios globais da CISAC dos últimos anos. Vale ressaltar que nos totais infor-

surgiría entre las mayores recaudaciones y distribuciones, en función del modelo de gestión adoptado.

5. JURISPRUDENCIA

A lo largo de estos años, se desarrolló una amplia jurisprudencia, además de entendimientos favorables a los autores consolidados en las cortes superiores. Nos centraremos en dos casos muy significativos, dados a conocer en distintos momentos: en el primero se cuestionaba la legitimidad del propio ECAD; el otro ponía en entredicho el derecho de los autores en el ámbito digital.

En 1999 llegó a la corte constitucional, el Tribunal Supremo (STF, en portugués), una acción directa de inconstitucionalidad (ADI 2.054²⁶) contra el artículo 99 de la Ley 9.610/98 y su primer párrafo²⁷. A semejanza del artículo 115 de la extinta Ley 5.988/73, que les exigió a las sociedades de derechos de autor y conexos crear una oficina central para la recaudación de derechos de ejecución pública de obras musicales y fonogramas, el arriba mencionado artículo 99 determina que las asociaciones mantengan una oficina con ese fin. Lo que diferencia los dos textos es que, en la ley de 1973, la organización y la supervisión de dicha oficina quedaría a cargo del CNDA, órgano del Poder Ejecutivo del Gobierno brasileño, mientras que en la segunda, de 1998, las propias sociedades de derechos tendrían esa función.

La ADI 2.054, impulsada por un partido político, alegaba que el artículo 99 y su primer párrafo contrariaban la garantía constitucional de libertad de asociación y creaban una situación de

mados à CISAC, a partir dos números consolidados pelo ECAD, são considerados somente os valores distribuídos aos titulares de direito de autor. Ficam de fora os números relativos aos direitos conexos que, com certeza, se coletados de forma global, da mesma forma mostrariam o Brasil como uma das maiores arrecadações/distribuições, em razão do modelo de gestão adotado.

5. JURISPRUDÊNCIA

Ao longo desses anos foi desenvolvida farta jurisprudência e entendimentos favoráveis aos autores se consolidaram nas cortes superiores. Comentamos dois casos marcantes, de momentos diferentes, o primeiro por questionar a legitimidade do ECAD, e o outro por questionar o direito dos autores em negócios online.

Em 1999 foi apresentada ao Supremo Tribunal Federal – STF, a corte constitucional, uma Ação Direta de Inconstitucionalidade – ADI 2054²⁶, contra o artigo 99 e seu parágrafo primeiro²⁷, da lei 9610/98. Da mesma forma que o artigo 115 da Lei 5988/73, mencionado anteriormente, mandou que as várias associações de titulares de direitos de autor e conexos organizassem um escritório central para a arrecadação de direitos de execução pública de obras musicais e fonogramas, o artigo 99 da Lei 9610/98, que sucedeu a lei de 1973, determinou que as várias associações mantivessem um escritório central com a mesma finalidade. A diferença é que na Lei de 1973, a organização e fiscalização desse escritório central, o ECAD, era de responsabilidade do CNDA, um órgão do poder executivo do governo brasileiro, enquanto em 1998, a lei deixou o controle nas mãos das associações que o compõem.

26 https://jurisprudencia.stf.jus.br/pages/search?base=acordaos&sinonimo=true&plural=true&page=1&pageSize=10&queryString=ADI%202054&sort=_score&sortBy=desc (en portugués).

27 Art. 99. *Mantendrán las asociaciones una única oficina central para la recaudación y distribución, conjuntamente, de los derechos relativos a la ejecución pública de las obras musicales y lítero-musicales y de los fonogramas, incluso a través de radiodifusión y transmisión por cualquier modalidad, y de exhibición de obras audiovisuales.*

§ 1.º: *La oficina central organizada en la forma prevista en este artículo no tendrá ánimo de lucro y estará dirigida y administrada por las sociedades que la integren.*

26 https://jurisprudencia.stf.jus.br/pages/search?base=acordaos&sinonimo=true&plural=true&page=1&pageSize=10&queryString=ADI%202054&sort=_score&sortBy=desc

27 Art. 99. *As associações manterão um único escritório central para a arrecadação e distribuição, em comum, dos direitos relativos à execução pública das obras musicais e lítero-musicais e de fonogramas, inclusive por meio da radiodifusão e transmissão por qualquer modalidade, e da exibição de obras audiovisuais.*

§ 1º *O escritório central organizado na forma prevista neste artigo não terá finalidade de lucro e será dirigido e administrado pelas associações que o integrem.*

abuso de poder económico, vedada terminantemente por la Constitución Federal (1988), al instituir un monopolio. Tras una medida cautelar presentada en el STF y cuya evaluación derivó en un incidente procesal, por fin tuvo inicio, en 2002, el juicio relativo a la causa principal. Uno de los ministros de la Suprema Corte solicitó analizar a fondo el proceso y presentó su voto al año siguiente, en abril de 2003.

Por mayoría, el STF dictó sentencia, juzgando improcedente el pedido formulado inicialmente en la ADI y declarando la constitucionalidad del artículo 99 de la Ley 9.610/98 y su respectivo párrafo primero. En sus consideraciones, los ministros mencionaron la situación de las organizaciones de gestión colectiva en otros países y el monopolio como condición para la garantía del derecho de los titulares. Dicha decisión generó una jurisprudencia y, desde entonces, ha sido utilizada en otras demandas judiciales destinadas a cuestionar el monopolio legal del ECAD y declarar abuso de poder económico en el sistema de gestión colectiva.

Más recientemente, en 2017, se juzgó un recurso especial²⁸ en el Tribunal Superior de Justicia (la más alta instancia dedicada a causas no constitucionales del país), en una demanda presentada por una empresa de telecomunicaciones propietaria de una estación de radio cuya programación se retransmite por Internet. La controversia se refería a: (I) la validez del cobro de derechos de autor de ejecución musical sobre la programación de una radio *online* a través de las modalidades *webcasting* y *simulcasting* (tecnología *streaming*); (II) si dichas transmisiones se podrían clasificar como ejecución pública de obras musicales, sujeta, por lo tanto, a la obligación de pagar al ECAD; y (III) si la transmisión de canciones a través de la red mundial de ordenadores mediante el empleo de tecnología *streaming* constituye un medio autónomo de uso de obra intelectual, caracterizándose así un nuevo hecho generador de cobro de derechos de autor.

Decidió el Tribunal Superior que: (I) la explotación, a través de Internet, se distingue de otras formas de utilización de obras musicales y fonogramas, como radio y televisión, únicamente por el método de transmisión, tratándose, sin embargo,

A ADI 2054, proposta por um partido político, alegava que o artigo 99 e seu parágrafo primeiro feriam a garantia constitucional de liberdade de associação e criavam uma situação de abuso de poder econômico, vedada expressamente pela Constituição Federal (1988), por criar um monopólio. Houve incidente processual, em razão de medida cautelar cujo pedido foi indeferido pelo STF, e em 2002 começou o julgamento. Um dos Ministros da Suprema Corte pediu vista do processo e em abril de 2003 seu voto foi apresentado.

O Tribunal, por maioria julgou improcedente o pedido formulado na inicial da ação e declarou a constitucionalidade do artigo 99 e seu parágrafo primeiro da Lei 9610/98 de forma justificada, fazendo menção às organizações de gestão coletiva existentes em todo mundo e o monopólio como condição para a realização do direito dos titulares. Tal decisão foi sumulada, sendo usada repetidamente nas várias ações judiciais que voltaram a questionar o monopólio legal do ECAD e nas tentativas de declarar abuso de poder econômico do sistema de gestão coletiva.

Saltamos no tempo para a decisão, em 2017, de um Recurso Especial²⁸ levado ao Superior Tribunal de Justiça, em uma ação movida por uma empresa de telecomunicação que tem uma rádio cuja programação é retransmitida via internet. A controvérsia girava em torno de: (i) a validade da cobrança de direitos autorais decorrentes de execução musical de programação da rádio via internet nas modalidades *webcasting* e *simulcasting* (tecnologia *streaming*); (ii) se tais transmissões configuram execução pública de obras musicais apta a gerar obrigação de pagar o ECAD e (iii) se a transmissão de músicas pela rede mundial de computadores mediante o emprego da tecnologia *streaming* constitui meio autónomo de uso de obra intelectual, caracterizando novo fato gerador de cobrança de direitos autorais.

Decidiu a corte superior que (i) a exploração por meio da internet distingue-se das outras formas de uso de obras musicais e fonogramas, como rádio e TV, tão somente pelo modo de transmissão, tratando-se, rigorosamente, da utilização do mesmo bem imaterial, o que implica

28 REsp 1.559.264 / RJ - RECURSO ESPECIAL 2013/0265464-7.

28 REsp 1.559.264 / RJ - RECURSO ESPECIAL 2013/0265464-7

de una utilización inequívoca del bien inmaterial, lo que implica la incidencia de idéntica disciplina jurídica; (II) lo que caracteriza la ejecución pública de una obra musical por Internet es su disponibilidad a través de la transmisión en sí, dado el potencial alcance de un número indeterminado de personas; (III), el *streaming* es un medio autónomo de utilización de obras intelectuales, lo cual demanda una nueva autorización del titular de derechos de autor por su utilización y, por consiguiente, un nuevo cobro de derechos de autor por ECAD.

De esta manera, la sentencia fue favorable al recurso especial del ECAD y, en febrero de 2017, terminó el juicio con un único voto en contra al entendimiento mayoritario del tribunal. Desde entonces, el ECAD goza de seguridad jurídica para cobrar de las plataformas de *streaming*, independientemente de su modalidad, los derechos de ejecución pública de obras musicales en nombre de sus autores y editores.

No obstante, persiste una controversia relacionada con los derechos conexos, ya que los productores fonográficos le han quitado al ECAD la prerrogativa de cobrar de los servicios de *streaming* por la oferta al público de sus fonogramas; es que los contratos de licencia negociados entre las discográficas y las plataformas de *streaming* abarcan todos los derechos, lo que le impide al ECAD hacer los cobros de derechos conexos en el caso de esta modalidad. Se creó, por lo tanto, una situación de difícil solución y que les impide a los músicos contratados recibir su cuota sobre los ingresos generados por la ejecución pública en *streaming* de los fonogramas en los que participan. No hay una respuesta a esta cuestión todavía, y será necesario que los músicos se organicen y luchen por un derecho recogido por ley brasileña y reconocido en la jurisprudencia.

6. CONCLUSIÓN

Aunque plagado de luchas, disputas internas y externas, el modelo de gestión colectiva en Brasil es un caso de éxito. El ECAD, con su sistema y su gran capacidad operativa, es una referencia en el mundo. Y la experiencia y la inteligencia de negocio adquiridas por las sociedades que lo componen demuestran que se puede mezclar crecimiento de recaudación y distribución con bajas tasas administrativas y buena calidad de servicios.

na incidência de idéntica disciplina jurídica; (ii) o que caracteriza a execução pública de obra musical pela internet é a sua disponibilização decorrente da transmissão em si considerada, tendo em vista o potencial alcance de número indeterminado de pessoas; (iii) o *streaming* configura meio autónomo de utilização de obras intelectuais, portanto demanda nova autorização do titular de direitos autorais pelo seu uso e a cobrança de direitos autorais pelo ECAD.

Assim, foi dado provimento ao Recurso Especial e em fevereiro de 2017 terminou o julgamento com apenas um voto contrário ao entendimento majoritário da Corte. A partir daí o ECAD passou a ter segurança para cobrar das plataformas de *streaming*, independentemente da modalidade, os direitos de execução pública das obras musicais, em nome dos autores e editores.

No entanto, restou uma controvérsia sobre os direitos conexos levantada pelos produtores fonográficos que retiraram do ECAD a cobrança dos seus direitos pela oferta ao público de seus fonogramas nos serviços de *streaming*. Os contratos de licenciamento negociados entre as gravadoras e as plataformas de *streaming* abarcam todos os direitos, o que impede o ECAD de cobrar delas direitos conexos. Foi criada assim uma situação de solução complexa, que diz respeito aos direitos dos músicos acompanhantes de participar nos rendimentos gerados pela execução pública através das plataformas de *streaming* dos fonogramas dos quais participam. Essa é uma questão para a qual ainda não temos resposta. Será preciso um grande esforço de organização dos músicos para lutar pelo direito que está garantido na lei brasileira e reconhecido na jurisprudência.

6. CONCLUSÃO

Ainda que com muita luta, disputas internas e externas, podemos afirmar que o modelo de gestão coletiva do Brasil é um caso de sucesso. O ECAD com seu sistema e capacidade operacional é hoje uma referência no mundo inteiro e a experiência e inteligência de negócio adquirida pelas sociedades que o integram provaram que é possível combinar crescimento de arrecadação e de distribuição, com baixas

La competencia interna entre las diferentes sociedades ha generado buenos resultados y una caída sostenida en los valores retenidos por la falta de identificación.

Por otra parte, los retos presentados actualmente, con la migración de los negocios de la música hacia el ámbito digital, inmerso en nuevos modelos de negocios en los que los derechos se manifiestan de una manera muy diferente a la del mundo *off-line*, ponen en jaque toda la estructura. E imponen una pregunta: ¿podrá una estructura tan grande y sofisticada sobrevivir sin tener que enfrentarse a cambios significativos?

taxas de administração e boa qualidade de distribuição. A competição interna entre as várias sociedades vem produzindo bons resultados no que diz respeito à constante queda de valores parados por falta de identificação.

Por outro lado, os desafios enfrentados atualmente, com a migração dos negócios da música para o ambiente digital, com os novos modelos de negócio nos quais os direitos se manifestam de forma diferente se comparado aos negócios *off-line*, colocam a estrutura em cheque. Fica a pergunta: será que uma estrutura tão grande e sofisticada sobreviverá sem enfrentar mudanças significativas?