

XII CONGRESSO DE DIREITO DE AUTOR E INTERESSE PÚBLICO

Capítulo VIII Direito de Autor e Expressões Artísticas

**TÍTULO:
O FAIR USE E A REGULAMENTAÇÃO
DO USO DE SAMPLES E COVERS
EM OBRAS MUSICAIS NO DIREITO
AUTORAL BRASILEIRO**

**Natalia Zimmermann
Saul José Busnello**



O FAIR USE E A REGULAMENTAÇÃO DO USO DE SAMPLES E COVERS EM OBRAS MUSICAIS NO DIREITO AUTORAL BRASILEIRO

Natalia Zimmermann¹

Saul José Busnello²

RESUMO

O trabalho em questão possui como objetivo principal discutir, dentro da área do Direito de Autor e Expressões Artísticas, acerca da regulamentação e do uso legal dos *samples* e *covers* no cenário musical atual, em especial o brasileiro, sendo que apresenta como alternativa para os problemas existentes a adoção do modelo do *fair use*. Trata-se inicialmente de breves considerações a respeito da Lei de Direito Autoral, e em seguida conceitua os termos *sample* e *cover*, que significam, respectivamente: a apropriação de um pequeno trecho de uma obra preexistente em uma nova; e a performance, total ou parcial, de uma música preexistente, mantendo-se o estilo original ou inovando a composição. Aborda a questão da popularização da internet, em especial de sites como o *YouTube*, e como a tecnologia pode influenciar na problemática estudada. Por fim apresenta o modelo de *fair use*, o afastamento do caráter de plágio no uso de uma obra, justificado como “uso justo”, alternativa já consolidada em países como os Estados Unidos da América. Utiliza-se para tanto o método indutivo e a pesquisa bibliográfica, em livros, artigos e outros materiais disponibilizados na internet. Os resultados finais, pontualmente, ratificam a hipótese inicial de que é possível a adoção de um modelo baseado no *fair use* para fins de considerar legal o uso de uma música existente, sem que isso desestime a criatividade, fomentando a produção cultural no mundo da música.

Palavras-chave: Fair Use. Sample. Cover. Direito Autoral.

1 Graduada (10^a Fase) do curso de Direito no Centro Universitário para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí (UNIDAVI). E-mail: n.z@unidavi.edu.br

2 Advogado (OAB/SC 25091); Mestre em Ciência Jurídica pela Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI); Pós-Graduado em Direito Processual Civil pelo Instituto Catarinense de Pós-Graduação (ICPG); Graduado em Direito pelo Centro de Educação Superior de Blumenau (CESBLU); Graduado em Técnico em Processamento de Dados a Nível Superior pela Universidade Regional de Blumenau (FURB); Professor Universitário Titular no Curso de Direito do Centro Universitário para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí (UNIDAVI); Membro do Grupo de Pesquisa Estado, Constitucionalismo e Produção do Direito da Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI); Membro efetivo do Instituto dos Advogados de Santa Catarina (IASC); Coordenador Editorial da Revista Julgados Turmas de Recursos e Tribunal de Justiça de Santa Catarina [ISSN 1415-529X]; Editor Responsável e Membro do Conselho Editorial da Revista Direito UNIDAVI [ISSN 2177-2991]. E-mail: saulbusnello@hotmail.com

INTRODUÇÃO

Atualmente, por conta da popularização da internet e do meio virtual de entretenimento, o compartilhamento de criações autorais nos mais diversos segmentos (literatura, música, arte visual) tem sido cada vez maior, mais rápido e acessível. Nunca se teve tanta disponibilidade de músicas a ouvir, de modo que cresceu paralelamente o número de indivíduos empenhados em produzi-las. Com isso, até mesmo a noção de autor/criador tem sofrido mutações, especialmente no meio musical. Qualquer um pode aprender um instrumento, montar uma banda e distribuir músicas, sejam elas originais ou não.

O estudo em questão propõe a análise de duas técnicas recorrentes em se tratando de criação musical, quais sejam, o *sampling* (uso de *samples*) e o *cover*. Mesmo que tais práticas não sejam exclusividade do século XXI, sendo utilizadas em abundância há décadas, nos tempos presentes elas têm sido empregadas em abundância, visando à produção mais rápida de criação musical, visando à expansão da qualidade ou a meras referências culturais.

Inicia-se a abordagem com uma breve contextualização da proteção ao músico (e sujeitos equivalentes) no Direito brasileiro, no que tange à Lei de Direitos Autorais (Lei nº 9.610/98). Passa-se então à definição, exemplificação e estudo prático dos termos *sample* e *cover*, os quais beneficiam os que deles se utilizam para chamar a atenção no meio musical - especialmente em virtude da popularização de sites como o *YouTube*, onde qualquer um pode se tornar um artista.

Por fim, discute-se o objetivo central do trabalho, que é o levantamento de uma proposta de regulamentação para o uso de *covers* e *samples*, tão embarcadas pela polêmica envolvendo os conflitos de Direito Autoral, introduzindo o conceito de *fair use*, já consolidado na prática em países como os Estados Unidos, fazendo a analogia aos desafios encontrados também no mundo virtual para a legalização das reproduções musicais de músicos amadores ou profissionais. O método utilizado foi o indutivo e a pesquisa foi a bibliográfica, com referências selecionadas em livros e artigos científicos, notadamente os disponibilizados na internet, além de artigos pontuais da legislação autoral vigente.

1. A PROTEÇÃO DA MÚSICA NA LEI DE DIREITOS AUTORAIS

É cediço que, dentre as várias formas de demonstração de arte produzidas pelo ser humano, a produção musical destaca-se como uma das formas mais antigas e apreciadas. Não há quem negue os prazeres que a música pode oferecer, seja qual for seu ritmo, estilo, intérprete ou ano de produção; seja por letras poéticas ou por batidas contagiantes, a música é responsável por dar mais vida ao cotidiano e expressar sentimentos de forma excepcional.

O direito autoral se enquadra como direito de personalidade *sui generis*, pelo fato de possuir aspectos morais e patrimoniais ligados ao direito de autor. Então, quando um artista/autor disponibiliza gratuitamente um material na internet, por exemplo, apesar de renunciar tacitamente aos ganhos econômicos, não abre mão de seus direitos morais - a “paternidade” da obra. Isso também implica na possibilidade de, através do direito de arrependimento, retirar a obra do ar a qualquer tempo. (SANTOS, 2008, p. 129)

No âmbito da Lei de Direitos Autorais (Lei nº 9.610/98), o verdadeiro titular dos direitos de autor no campo da música é o compositor, ou, havendo, seus coautores (artigos 15 e 23). E, por meio dos chamados *direitos conexos*, podem ser considerados para esta finalidade também os produtores, as empresas de radiodifusão e, especialmente, os músicos e cantores (estes últimos, nomeados pelo dispositivo como artistas intérpretes e executantes), todos englobados nos conceitos de que trata o artigo 5º, XI a XIV. Não obstante, o artigo 7º tutela a proteção da criação musical da seguinte maneira:

Art. 7º São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como:

[...] III - as obras dramáticas e dramático-musicais;

[...] V - as composições musicais, tenham ou não letra;

Não apenas a legislação específica, que será abordada ao longo de todo o presente trabalho, disciplina a proteção aos direitos autorais (de qualquer natureza). É importante ressaltar que “o Direito de Autor possui,

como principal objeto, a proteção à obra pessoal, criativa, exteriorizada e de natureza imaterial, cuja essência é de caráter artístico e/ou literário” (MENEZES, 2007, p. 39). A Constituição Federal de 1988, imperiosa entre os ordenamentos jurídicos, protege os direitos autorais reservando-os à categoria de garantias fundamentais, assim como disciplinado em seu artigo 5º:

Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:
[...] XXVII - aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar;

Em matéria internacional, até mesmo a Declaração Universal dos Direitos Humanos, da Organização das Nações Unidas (ONU), reservou-se à tarefa de conferir proteção aos direitos de autor, como se pode perceber no artigo 27, § 2º: “Toda pessoa tem direito à proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de qualquer produção científica, literária ou artística da qual seja autor”³.

Graças a tudo isso, é também admissível que sejam dotados, nestas condições, de prerrogativas oponíveis *erga omnes* (ou seja, com validade universal, para todos os homens), posto que são dispostos na mesma posição de relevância de garantias tais quais o direito à vida ou à liberdade. Os direitos autorais protegem o patrimônio intelectual - ou seja, as ideias que conceberam a obra artística - daqueles que os possuem. Em outras palavras: ao comprar um álbum musical, por exemplo, o consumidor adquire o bem material; todavia, não é a sua corporeidade que a Lei de Direitos Autorais protege, mas o conceito, as ideias e a produção intelectual por trás da criação. Mesmo assim, diz-se que tal álbum é protegido pela lei, de modo geral. (CIRIO, 2010, p. 09-13)

3 ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (ONU). Declaração Universal de Direitos Humanos. Biblioteca Virtual de Direitos Humanos. Universidade de São Paulo (USP). Disponível em: <<http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Declara%C3%A7%C3%A3o-Universal-dos-Direitos-Humanos/declaracao-universal-dos-direitos-humanos.html>>. Acesso em 02 set. 2018.

Hodiernamente, tem-se discutido a inclusão do *usuário* como sujeito de direitos autorais, por conta das grandes evoluções no ramo da tecnologia. Não apenas porque estas possibilitam uma interatividade maior do que qualquer tipo de relação entre indivíduos e seus “consumidores” vislumbrada até agora, mas principalmente em decorrência das garantias constitucionais e dos direitos de acesso à cultura que têm emergido dos mais diversos tratados internacionais e avanços jurídicos dentro do território brasileiro. (LOSSO, 2008, p. 19)

Assim, a internet “virtualizou” a arte, e a economia é pautada pela lógica do compartilhamento, onde o custo de replicação tende a zero, já que esta ocorre de forma trivial - assim como ocorre com a produção de obras culturais, que ocorre a custos relativamente baixos, mas com boa qualidade. Utilizar-se do acervo cultural disponibilizado pela rede conduz à “recriação” ou ao aproveitamento de obras de terceiros. Essa facilidade não está mais de acordo com a lei autoral, que foi concebida pensando no mundo desconectado. A tecnologia torna possível a alteração (pelo criador ou por qualquer usuário) das obras digitais e propicia uma “autoria-montagem”, onde a criação é feita mediante a colagem de trechos de obras já criadas. (PESSERL; BERNARDES, 2010, p. 11-14)

2. OS CONCEITOS DE *SAMPLE* E *COVER*

2.1 *SAMPLES*

A palavra *sample* é de origem inglesa, todavia, na língua portuguesa, ao se tratar de termos técnicos musicais, é mais utilizada em sua forma original do que sua tradução (“amostragem”). Em poucas palavras, “usar *sample*” ou “fazer *sampling*” significa retirar pequenos trechos de uma música já criada e inseri-los no meio de uma nova música. É uma técnica recorrente e nada extraordinária, usada especialmente nos gêneros *hip hop* e eletrônica. (RIBEIRO, 2017, n.p.)

O termo tem sido utilizado desde o final da década de 1970 para “denominar o método pelo qual instrumentos musicais especiais ou

aparatos digitais ‘gravam’ sons externos para subsequente ressíntese⁴” (DAVIES, 1996, p. 03). Com isso, as discotecas começaram a ganhar espaço, e, com o aumento da demanda por música a ser tocada nestes ambientes, muitos ouvintes foram se tornando também compositores. Vários gêneros derivados da música eletrônica (*Techno, house, jungle, funk...*) surgiram, em várias partes do mundo. E do final dos anos 80 até hoje seu uso tem aumentado. (RESTUM et al, 2016, p. 04-05)

Para a Lei de Direitos Autorais, na inteligência dos artigos 24 e 29, o artista que faz *sample* deve ter autorização do criador da obra apossada, bem como creditá-lo na música a ser criada, sob pena de violação de direitos morais e patrimoniais do autor. Exemplos famosos e recentes de *samples* cujas novas criações tiveram sucesso internacional são:

“*Gimme! Gimme! Gimme!*”, gravada pelo grupo ABBA em 1979 - *sample* em “*Hung Up*”, por Madonna ;

“*Something’s Got A Hold On Me*”, gravada por Etta James em 1962 - *sample* em “*Good Feeling*”, por Flo Rida, e “*Levels*”, por Avicii (RIBEIRO, 2017, n.p.);

“*Seville*”, gravada por Luiz Bonfá em 1967 - *sample* em “*Somebody That I Used To Know*”, por Gotye (RESTUM et al, 2016, p. 05).

Após serem manipulados, os *samples* se transformam, em alguns casos de maneira quase irreconhecível, o que implica que não há obrigatoriedade na manutenção da identidade da obra original. Quando a matéria não é significativamente alterada, se trata de uma espécie de “citação”, sendo que alguns artistas usam ferramentas simples de mixagem sonora para isso. O que deve ser observado é se há apenas uma intenção em referenciar, ou se tal referência acaba por se sobressair em relação à música em si. A intenção pode ser apenas criar uma sensação indireta de reconhecimento, induzindo a interpretar e “conectar os pontos” e, assim, fazer alusão a um determinado estilo ou ideia.” (SILVEIRA, 2012, p. 92-93)

A ideia do *sample* não é burlar os custos e esforços de produzir

4 Tradução livre de: “[...] applied in music to the method by which special musical instruments or apparatus digitally ‘record’ external sounds for subsequent resynthesis.” (DAVIES, 1996, p. 03)

música original, mas adicionar sentido a uma música - uma espécie de referência cultural que, percebida pelo ouvinte, o faz indagar “onde é que já ouvi isso?”, associando a nova criação com um significado que já era característico da criação anterior (LINDENBAUM, 1999, p. 32). Diferentemente do plágio, não possui caráter de infração. O plágio ocorre quando algo é dado como original e criativo e na verdade não é - uma reprodução que não revela que foi baseada em algo já produzido.

Nesse sentido, o plágio invoca seu espectro: na tentativa de passar despercebido, maquia seu mal feíto, dissimula sua apresentação enquanto plágio. Pode-se compreender assim porque dissemina, entre os que precisam identificá-lo, desconfiança: faz pensar que há sempre algo indevidamente copiado, utilizado; que é preciso localizar e impedir que a infração ocorra - um princípio de paranoia. (SILVEIRA, 2012, p. 100)

A lógica, portanto, é simples e pode ser resumida da seguinte forma: quando o *sample* fere os direitos do autor da obra original, trata-se de cópia, plágio e ofensa à Lei de Direitos Autorais. Contudo, se tais direitos forem respeitados em seus limites, o *sample* não se reveste de caráter infracional e deve ser permitido (RIBEIRO, 2017, n.p.). Creditar um *sample*, quando usado, reforça o conhecimento do público quanto à diversidade musical e ainda agrega valor ao novo trabalho; neste diapasão, prevenir o uso dos *samples* por motivos pessoais acaba limitando a criatividade. (LINDENBAUM, 1999, p. 64)

Tudo depende de como o *sample* será usado. Em um dos casos mencionados anteriormente, por exemplo, Gotye usou os direitos autorais da música original de forma adequada, tendo inclusive pago *royalties* de aproximadamente US\$ 1 milhão à família de Bonfá e incluído o nome do brasileiro como co-criador na faixa musical; em contrapartida, casos como os da banda Beastie Boys podem ser um pouco mais polêmicos. Isto porque este grupo musical foi notificado por usar indevidamente vários *samples* derivados do grupo TroubleFunk: “Uma parte da música ‘Drop the Bomb’ foi utilizada nas faixas ‘It’s the New Style’ e ‘Hold it Now, Hit It’ do primeiro disco dos Beastie Boys, *Licensed to III*, de 1986. Outro trecho da música apareceu na faixa ‘Car Thief’, do álbum *Paul’s Boutique*, de 1989”. (RESTUM et al, 2016, p. 05)

A criação de uma música pode ser original ou derivada de uma já existente, por meio de novos arranjos ou pequenas apropriações. E, como qualquer outra obra de arte, pode exprimir as sensações de seu autor, fazer referência a um objeto/acontecimento ou mesmo ser fruto de mero improviso. As letras compostas, tanto as simples e abreviadas quanto as complexas e refinadas podem reputar-se como originais. (BERTRAND, 2002, p. 36).

No meio tecnológico atual, em que os meios eletrônicos são empregados para fins de produção e manipulação sonoras (especialmente após a criação da extensão “MIDI”, considerada por muitos o melhor “formato” de arquivo para estes fins), não são necessários instrumentos tocados presencialmente para realizar uma composição musical; assim, sem a “intervenção” do instrumentista, o DJ⁵, no papel de autor, cria uma ligação com o ouvinte através de um “hibridismo tecnomusical”. Tal junção de sons, concebida a partir do uso de *samples*, rompe com as barreiras da cultura, fundindo-as de forma inclusiva, por exemplo, quando sons étnicos servem de plano de fundo para batidas eletrônicas ou trechos de outras obras preexistentes. “A percepção é de que atuais DJs se servem do vasto acervo musical existente para atualizá-lo e recriá-lo [...]. Trata-se do caráter fragmentário, efêmero e coletivo próprio desse contexto cultural” (CASTRO, 2004, p. 7)

2.2 COVERS

“Fazer um *cover* de uma música” nada mais é do que um artista menos conhecido gravar uma canção que já tenha sido lançada, de sucesso, para se promover; em algumas ocasiões, os *covers* fazem mais sucesso até do que a música original. (GAMMOND, 1991, p. 134). Opiniões sobre essa prática são divergentes, mas, em geral, a grande maioria dos indivíduos consideram o *cover* uma forma de expressão, envolvimento

5 DJ é a sigla que corresponde à abreviação do termo disc-jockey, ambos de origem inglesa. É o nome dado à pessoa que escolhe/toca músicas em discotecas, na rádio, ou outros eventos. (Tradução). (CAMBRIDGE DICTIONARY. Meaning of “disc jockey” in the English Dictionary. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/disc-jockey>>. Acesso em 3 set. 2018.)

comunitário ou tributo a determinado artista ou gênero. (ZELEDON, 2017, p. 16-18)

Uma música popular/tradicional não é atingida pela polêmica do *cover* porque, em geral, este tipo de música não possui um autor determinado, e também porque existe como um conceito intocado pela ideia de propriedade ou autoria individual. (ZELEDON, 2017, p. 03-04).

Amadores podem encontrar dificuldade em repensar (modificar) uma performance para uma música que já lhes é familiar, o que acaba reforçando o estigma de que *cover* significa cópia. Artistas famosos, teoricamente, deveriam ser mais experientes; porém, nem todo artista é compositor, e alguns compositores podem ser amadores ou estudantes. Apesar de muitos artistas não terem a capacidade de escrever uma música, são capazes de fazer um “*cover* transformativo” em forma de interpretação artística, diferente de uma mera cópia. A “má fama” dos *covers* deriva da falta de informação ou de opiniões superficiais, de modo que alguns leigos interpretam as criações como forma de copiar ao invés de criar algo usando a originalidade. (ZELEDON, 2017, p. 04-06)

O cerne da discussão se dá em razão de censura política, econômica ou social. Empresas podem querer barrar *covers* por razões econômicas, mesmo se for contra os desejos pessoais do artista. Mas o dilema, de uma perspectiva de negócios, não é com a existência dos covers, mas deles sendo feitos sem que os estúdios originais lucrem com isso. Em muitos casos, o detentor dos direitos autorais pode não ser o artista em si, mas continuará lutando pelo uso indevido da música. (ZELEDON, 2017, p. 01-02)

Compartilhar virtualmente ou comercializar *covers*, quando feito da maneira correta, pode ser uma maneira efetiva de impulsionar a carreira musical, além de estender a “vida útil” da canção original e muitas vezes reacender o potencial de um antigo artista já esquecido. Como boa parte dos *covers* modernos são reestilizações de músicas, estas amoldam-se ao estilo único do artista que as performa. (TROWBRIDGE, 2013, n.p.)

2.3 O *You Tube* e a popularização musical na Internet

O acesso à internet tem sido ampliado com o crescimento da cultura ciberespacial nos últimos anos. Tornou-se mais fácil e comum trocar ou compartilhar dados e arquivos, o que também contribuiu para

que a música tivesse sua popularidade aumentada e oportunidades de divulgação mais abrangentes. Hoje, qualquer um pode “fazer música” e ganhar fama ou dinheiro com isso. Nesse contexto, tratar-se-á aqui de uma das criações mais notáveis do século XXI, que mudou drasticamente a forma de viver *online*: o site *YouTube*.

Criado em 2005 por Chad Hurley e Steve Chen e com a nomenclatura original de “*YouTube - Broadcast Yourself*”⁶, o espaço virtual veio com a proposta de ser um ambiente de troca de experiências, assuntos e imagens por meio de vídeos curtos e de formato leve, de modo que pudessem ser compartilhados inclusive por e-mail. Até o momento, possui 22 idiomas e a marca aproximada de um bilhão de exibições diárias, sendo enviados cerca de 20 horas de vídeos a cada minuto. A faixa etária predominante segundo as estatísticas é entre 18 e 55 anos. (SILVA; OLIVEIRA, 2005)

As primeiras reportagens de cunho negativo veiculadas a respeito do *YouTube* destacavam o baixo nível de cultura e a fomentação do plágio. Todavia, tais alegações só contribuíram para despertar o interesse do público emergente, o que levou ao crescente aumento de usuários do *site* e sua consequente viralização. O público passou a perceber que aquela era uma ferramenta em potencial (um potencial ainda pouco explorado, ressalte-se) para a divulgação de material e produção original, assim, diversas categorias de vídeos passaram a criar vertentes de conteúdo: *vlogs* (blogs ou diários em forma de vídeo), comédia e entretenimento, notícias, análises e opiniões sobre produtos, *gameplays* (documentações em vídeo da jogabilidade de jogos eletrônicos) e, como merece destaque, clipes musicais - sejam de músicos renomados ou de jovens aspirantes. (AMARO, 2012, p 85)

A maneira de criar música tem evoluído ainda mais devido às tecnologias móveis, que não apenas gravam áudio e vídeo em qualidade fenomenal, mas também são capazes de criar e reproduzir, por meio de aplicativos, amostras de instrumentos reais, o que abre ainda mais o campo de possibilidades de inovação. Assim, o que no passado dependia de uma equipes e equipamentos profissionais, com muito dinheiro investido para ser realizado, hoje pode ser feito por qualquer um, ainda que não de 6 “Você no Tubo - Transmita Você Mesmo”. (SILVA; OLIVEIRA, 2005)

forma profissional. (COTA, 2016, p. 305)

O YouTube influencia a performance musical de um jovem que utiliza a tecnologia assim como uma sala de concertos influencia a performance de um cantor, pois esse aplicativo/sítio é um grande palco onde os músicos podem expor suas ideias e criação. [...] O caráter democrático do YouTube permite que todo tipo de conteúdo seja compartilhado, desde vídeos promocionais feitos por músicos profissionais, até vídeos amadores de grupos iniciantes. O que certamente contribui para a inovação nas formas de apresentar música. (COTA, 2016, p. 306-307)

Exemplo de como o *YouTube* pode ajudar na ascensão dos músicos foi o que ocorreu com a banda Boyce Avenue. Seu primeiro vídeo foi uma interpretação da música “*Before It’s Too Late*” da banda The Goo Goo Dolls, e já ultrapassou a marca de 1,8 milhões de visualizações. A banda foi ganhando reconhecimento e, atualmente, o canal já possui mais de 200 vídeos, mais de 3 milhões de inscritos e 1 bilhão de visualizações totais. Já lançaram mais de 10 CDs, sendo que apenas 2 são com músicas originais - os demais são apenas versões em estúdio das músicas lançadas no *YouTube*. (SANTOS, 2013, p. 318)

Em casos de uso ilegal de músicas protegidas por direitos autorais, os detentores de direitos podem denunciar por iniciativa própria, mas o *YouTube* também possui o sistema “Content ID”. Quando vídeos são enviados ao site, o sistema escaneia o áudio/vídeo e compara com o banco de dados dos arquivos já hospedados no site (processo chamado *audio fingerprinting*). Mesmo covers e performances ao vivo podem ser identificados por este sistema. Caso o conteúdo combine, o dono do material original pode escolher: a) o vídeo será monetizado com anúncios que geram lucro ao dono; b) o áudio/vídeo é bloqueado (em países específicos); c) as estatísticas do vídeo serão acessíveis ao dono. Em alguns casos, o vídeo é bloqueado, criando um *strike* para a conta que enviou o material; três *strikes* levam à exclusão automática da conta. (TROWBRIDGE, 2013, n.p.)

Os *covers* de músicas populares feitos por amadores ou profissionais em ascensão estão entre os vídeos mais populares no *YouTube*. Os desejos conflitantes das várias partes resultam na lei sendo trazida à equação, com cada uma das partes buscando proteção.

(ZELEDON, 2017, p. 05-06) Desta maneira, é de fato interessante que, mesmo com o reconhecimento automático do sistema “Content ID”, grande parte dos *covers* enviados não são afetados. Isto se dá devido a determinações baseadas em direitos autorais feitas recentemente, em forma de licença, que geram descontos e faturamentos aos optantes deste programa. Assim, tanto o artista performista quanto o artista criador saem ganhando, e as vantagens repercutem para a ampliação da cultura musical. (TROWBRIDGE, 2013, n.p.)

É por isso que no que tange tanto ao *cover* quanto ao *sample*, é necessário considerar o contexto como um todo. Definir os vocábulos apenas como representações do ato de “imitar” soa como manipulação barata; olhar apenas pelo viés da apropriação impede que as arranjos e variações se diferenciem de meras “colagens”, e, por isso, é imperioso refletir acerca das intenções do artista no processo envolvido em relação ao material manipulado. (SILVEIRA, 2012, p. 77)

3. A TEORIA DO *FAIR USE* E A PRIMAZIA DO DESENVOLVIMENTO CRIATIVO

A transformação criativa ocorre quando “a arte se apropria de trechos de artefatos culturais pré-existentes para instrumentalizar de forma determinante certas manifestações artísticas e sociais, democratizando e socializando as possibilidades de criação”. (PESSERL; BERNARDES, 2010, p.07)

Diferencia-se, portanto, o uso da criatividade do simples ato do plágio. “O plágio não é a mera cópia, mas sim o apoderamento da parte criativa de uma obra com certas modificações, a fim de que não seja percebida a conexão entre as duas” (RESTUM et al, 2016, p. 03). Assim, ocorre quando uma obra é copiada (em todo ou em parte) sem autorização e com ardil, para “mascarar a própria cópia. Plagiar é a ação de apresentar, como sendo de sua autoria, uma obra ou parte de uma obra que originalmente foi criada por outro. O plágio fere os direitos morais e

patrimoniais do verdadeiro autor”⁷. (ECAD, s.d., p. 35)

Portanto, quando uma música original é lançada comercialmente, ela se torna disponível para manipulação e reutilização por profissionais como os DJs, mas, neste caso, reaproveitá-la constitui marca de valor, e não apenas uma apropriação indébita/indevida (CASTRO, 2004, p. 8). Em outras palavras, quando é feito um enriquecimento musical/cultural na obra, sem descaracterizá-la ou prejudicá-la de alguma forma, o ato é legítimo e dissemina novas atitudes estéticas. (ROCHA, 2011, p 42)

Embora não esteja expresso em lei, é utilizado atualmente um “mito” de que o plágio musical ocorre quando são constatados oito ou mais compassos idênticos à fonte, sendo questionável a utilização de tal método para constatar o plágio.

Imaginemos dois exemplos. No primeiro, um compositor escreve uma música com 50 (cinquenta) compassos, sendo 10 (dez) destes com grande semelhança à obra original tutelada pelo direito autoral. No segundo, compõe-se uma música com 15 compassos, sendo 09 (nove) idênticos à obra já existente. Comparando os dois casos, seria justo considerar que há plágio em ambas as obras? Pela aplicação do princípio da razoabilidade, verifica-se que no primeiro apenas alguns compassos são semelhantes, o que não justificaria a imputação de plágio ao autor da segunda obra. Ademais, ressalte-se que o plágio é atestado por peritos, podendo ainda haver uma parcialidade, ficando constatado que apenas a contagem de compassos não é suficiente para sua caracterização. (RESTUM et al, 2016, p. 4)

Na jurisprudência, já há posicionamentos (inclusive do Superior Tribunal de Justiça) no sentido de que a mera semelhança entre duas obras não configura plágio; necessária, portanto, a intenção do plagiador em se considerar o autor original.

RECURSO ESPECIAL. DIREITO CIVIL. PROCESSO CIVIL. VIOLAÇÃO DO ART. 535 DO CPC. NÃO OCORRÊNCIA. DIREITO AUTORAL. AÇÃO INDENIZATÓRIA. DANO MORAL. ESTUDO PRELIMINAR DE PROJETO ARQUI-

7 ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO (ECAD). Disponível em: <<http://comunicacao.ecad.org.br/distribuicao/folder/index.html>>. Acesso em 01 set. 2018.

TETÔNICO DE ARMAZÉM FRIGORÍFICO. PROTEÇÃO LEGAL. ART. 7º, INCISO X, DA LEI Nº 9.610/1998. PLÁGIO. AUSÊNCIA DE COMPROVAÇÃO. IRRELEVÂNCIA DAS SEMELHANÇAS APURADAS. LAUDO PERICIAL. NULIDADE RECONHECIDA. PROVA TÉCNICA SUBSTITUÍDA NA INSTRUÇÃO. VALORAÇÃO DA PROVA. POSSIBILIDADE.

[...]

4. A configuração do plágio, como ofensa ao patrimônio intelectual do autor de criações do espírito, depende tanto da constatação de similaridade objetiva entre a obra originalmente concebida e a posteriormente replicada quanto, e principalmente, do intuito consciente do plagiador de se fazer passar, de modo explícito ou dissimulado, pelo real autor da criação intelectual e, com isso, usufruir das vantagens advindas da concepção da obra de outrem.

5. A mera existência de semelhanças entre duas obras não constitui plágio quando restar comprovado, como ocorre no caso, que as criações tidas por semelhantes resultaram de motivações outras, estranhas ao alegado desejo do suposto plagiador de usurpar as ideias formadoras da obra de autoria de terceiro.

6. Hipótese em que as poucas semelhanças constatadas na comparação entre as obras de autor e réu resultaram da observância, pelos referidos arquitetos, do conteúdo do programa prévio elaborado por suas potenciais clientes bem como das especificidades do próprio terreno em que construída a edificação.

7. Recursos especiais providos para julgar improcedente a ação indenizatória. (STJ, Resp no 1423288/PR, TERCEIRA TURMA, Rel. Min. Ricardo Villas Bôas Cueva, Dje 20/06/2014) (grifei)

Merece também destaque o artigo 46 da Lei de Direitos Autorais, que define:

Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais:

(...) 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.

O artigo faz alusão aos “pequenos trechos” sem, contudo, defini-los, dando margem a interpretações. Fazendo analogia favorável ao uso do *sample*, dado que não constitui a parte principal da obra derivada, não resta prejudicada a obra original, não prejudicando os interesses do autor. De qualquer forma, ideal seria estabelecer em lei a diferença entre a reprodução parcial e o conceito do pequeno trecho, para harmonizar

os artigos 29, I e 46, VIII, da Lei de Direitos Autorais, para unificar o posicionamento jurídico acerca do tema. De qualquer forma, o *sample*, à sua maneira, também promove a obra original, podendo até ser benéfico para o autor, ao passo em que o plágio é fonte de potencial prejuízo. (RESTUM et al, 2016, p. 10-12)

A originalidade é um conceito que exige definição jurídica negativa, sob pena de reputar-se arbitrário. Ou seja: a única maneira de definir o que é original é considerar que o objeto não possui excesso de semelhança com outro, o que leva a deduzir que o direito de autor protege as obras artísticas que reproduzem a personalidade de seu criador (não sejam apenas imitação de algo preexistente) e possua características próprias e individuais, eliminando qualquer hipótese de confusão. (BOBBIO, 1951, p. 14)

A introdução da tecnologia no cotidiano popular tem movimentado o Legislativo, de modo que a ABPI (Associação Brasileira da Propriedade Intelectual) vem construindo um movimento que reivindica alguma alteração no artigo 46 da Lei de Direitos Autorais, para que se adeque às necessidades atuais em um sentido de “uso justo”, originário do sistema legal dos Estados Unidos - o chamado *fair use*. (LOSSO, 2008, p. 26)

O *fair use* guarda semelhanças com o que dispõe o artigo 9:2 da Convenção de Berna, ratificada pelo Brasil em 1975, a qual limita a aplicação dos limites dos direitos autorais por meio de um “teste” em três etapas, para determinar exceções à lei quando se tratar de caso excepcional, ou quando a reprodução não prejudicar a exploração da obra original e ou os legítimos interesses do autor. Com isso, qualquer uso que esteja fora dos limites do “teste das três etapas” - ou seja, que não é um uso excepcional, ou interfere a exploração comercial e prejudica injustificadamente os interesses legítimos do autor - é considerado uso não autorizado e, portanto, uso ilegal. (BASSO, 2007, p. 502)

O *fair use* é uma exceção ao direito de autor. Foi criado nos Estados Unidos e consiste numa tentativa de tornar legítimo o uso de obras literárias através da Internet, desde que sem o intuito de lucro, bastando que certos requisitos sejam observados. O fundamento para esta prática se encontra no princípio de que a veiculação corresponderia a uma finalidade social, e não uma violação dos direitos autorais. Importante frisar que o instituto do *fair use* não foi recepcionado pela legislação brasileira, constituindo ape-

nas uma questão de discussões jurídicas e outras pertinentes. Vale dizer que não obstante o *fair use* não esteja previsto em lei brasileira, o STJ já se pronunciou no sentido de que os shows oferecidos pelos municípios, em que não são cobrados os ingressos, não violam os direitos autorais dos artistas, o que poderíamos chamar de um atípico *fair use* brasileiro. (BLUM et al, 2003, p. 297).

Assim, para formar a opinião se o uso da música foi justo ou não, deve-se considerar o objetivo, a natureza, a porcentagem de utilização e o efeito no valor da obra original decorrente do uso. Na maior parte dos casos, o *fair use* é um conceito maleável e subjetivo. Muitos tribunais mundo afora, por exemplo, já têm entendido que um usuário pode copiar um CD para uso próprio, entretanto, não pode vendê-lo como sendo seu. Desta forma, fica claro que “a maioria das cópias privadas, não comerciais ou com finalidade educativa de obras protegidas por direitos autorais será considerada ou *fair use* ou uso privado, o que configura exceção permitida por lei”. (VAIDHYANATHAN, 2001, p. 27)

As evoluções trazidas pela doutrina e pelas jurisprudências recentes tornam possível acreditar em mudanças neste cenário. O caminho não será fácil, especialmente devido ao conflito de interesses e ao dinheiro envolvido na produção musical, especialmente em relação à já ultrapassada e vagarosa legislação brasileira, que tem se mantido em pauta devido aos esforços e reivindicações incessantes de profissionais, estudantes e pesquisadores na área. (GALANTE, 2014, p. 79-80)

Portanto, o *fair use* consiste em uma série de critérios e entendimentos que equilibra os direitos do autor original e do usuário, limitando os direitos de autor sobre o que é violação e o que não é. A vantagem de se admitir o *fair use* nas disputas é que sempre haverá uma opção para os produtores de conteúdo, seja a nível de paródia, educacional ou transformativo. O primeiro problema, talvez, seja conscientizar a população a respeito disso, pois a linha tênue entre o que é ou não é “uso justo” ainda é pouco explorada de modo profissional; portanto, é clara a necessidade de aperfeiçoar a educação da comunidade em geral sobre tais aspectos. Se *covers* e *samples* fossem admissíveis de forma livre, isso iria ao encontro da ideia de processo criativo e colaborativo. (ZELEDON, 2017, p. 19-20)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não restam dúvidas de que a solução para a problemática pertinente aos *covers* e *samples* escora-se em um sistema de direitos autorais baseado na flexibilidade e no *fair use*. Isso se deve, principalmente, ao advento da tecnologia, das mídias sociais e na “virtualização” do usuário, que passa a ter papel ativo na indústria musical a partir do momento em que decide de ser mero consumidor, e passa a inspirar-se nos esforços laboriosos de músicos renomados para satisfazer a sua paixão pela arte.

A internet trouxe mudanças significativas para os direitos autorais, apesar de a legislação não ter acompanhado os mesmos passos, restando um tanto defasada e carente de novas interpretações e ideais. A reprodução e circulação de dados já ocorre a níveis inimagináveis, e a tendência é apenas aumentar - mas, com isso, surgem também as dificuldades, que, neste caso, se concentram nos esforços do criador de uma obra musical de proteger suas criações, buscando compreender o limiar entre uso justo e plágio ou apropriação.

Dado que os sistemas de entretenimento e cultura atuais têm se desenvolvido em nome da economia, e isso tem fomentado a utilização de *samples* (como fonte de material) e *covers* (como fonte de inspiração), ambas as práticas seriam beneficiadas com a educação e conscientização popular, para extinguir os “mitos” que se formam em torno destes conceitos. Além disso, uma maior abrangência da lei e do Judiciário, flexibilizando o seu uso e incentivando desta forma a produção cultural, sem que isso necessariamente venha a prejudicar o criador original. O grande exemplo de que isso pode funcionar de maneira efetiva é o sucesso do site *You Tube*, e a maneira como a disseminação de vídeos e músicas derivadas de outros artistas impulsionou carreiras musicais e, conseqüentemente, a economia e o desenvolvimento cultural.

Neste contexto, percebe-se que os objetivos almejados com o presente estudo foram alcançados, ao passo em que tornaram possível a discussão de elementos ainda pouco destacados no cenário da legislação autoral brasileira, trazendo propostas derivada de leis autorais bem-sucedidas - como é o caso dos Estados Unidos em relação ao *fair use*

-, mostrando, assim, que o suposto “problema” trazido para o cenário musical em decorrência das novas tecnologias não é tão ameaçador quanto se pode imaginar. É importante que a lei autoral não prenda a criatividade do artista, mas, ao mesmo tempo, mantenha a proteção à propriedade intelectual do autor original. E a tecnologia e as evoluções legais caminham a este favor.

Basear-se em um material já disponível, acrescentando originalidade e a personalidade única do usuário para gerar uma obra musical nova, podem fazer o músico aspirante se destacar e, quem sabe, ainda acabar por beneficiar o artista original. O Direito reside nesta tendência: a diminuição da judicialização de causas que podem ser resolvidas por alternativas inovadoras, as quais funcionam em um sistema de ganho mútuo e ainda contribuem para a pacificação social e soluções mais efetivas para os embates na esfera do Direito Autoral e do Direito Cultural.

REFERÊNCIAS

AMARO, Fausto. Uma proposta de classificação para os vlogs. **Comunicologia - Revista de Comunicação da Universidade Católica de Brasília**, v. 5, n. 1, jan-jun 2012. Disponível em: <<https://portalrevistas.ucb.br/index.php/RCEUCB/article/view/3726/2148>>. Acesso em 21 ago. 2018.

BASSO, Maristela. As Exceções e Limitações aos Direitos do Autor e a Observância da Regra do Teste dos Três Passos (three-step-test). **Revista da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo**, v. 102, jan./dez. 2007. Disponível em: <<http://www.egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/67766-89196-1-pb.pdf>>. Acesso em 18 set. 2018.

BERTRAND, André. **La musique et le droit De Bach à Internet**. Paris: Éditions Litec, 2002.

BITTAR, Carlos Alberto. **Curso de direito autoral**. Rio de Janeiro: Forense, 1988.

BLUM, Renato M. S. Opice *et al.* **Direito Autoral Eletrônico: Conflitos Sobre Nomes de Domínio e Outras Questões Jurídicas da Internet**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas e Revista dos Tribunais (coedição), 2003.

BOBBIO, Pedro Vicente. **O direito de autor na criação musical**. São Paulo: LEX, 1951.

BRASIL. **Lei 9610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm>. Acesso em: 17 set. 2018.

BRASIL. **Decreto nº 75.699, de 6 de maio de 1975**. Promulga a Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas, de 9 de setembro de 1886, revista em Paris, a 24 de julho de 1971. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/d75699.htm>. Acesso em 17 set. 2018.

BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. **YouTube e a revolução digital:** como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade. São Paulo: Aleph, 2009.

CAMBRIDGE DICTIONARY. **Meaning of “disc jockey” in the English Dictionary.** Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/disc-jockey>>. Acesso em 3 set. 2018.

CASTRO, Gisela C. S. Web Music: Produção e Consumo de Música na Cibercultura. **Revista Comunicação, Mídia e Consumo**, v. 1, n. 2, 2004.

CIRIO, Nathália Zdanski. **Os Direitos Autorais e o Plágio Musical.** 2010. 57p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Ciências Jurídicas e Sociais) - Faculdade de Direito da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2010.

COLLINS, Steve. Good Copy, Bad Copy: Covers, Sampling and Copyright. **M/C Journal**, vol. 8, n. 3, jul. 2005. Disponível em: <<http://journal.media-culture.org.au/0507/02-collins.php>>. Acesso em 18 ago. 2018.

COTA, Denis Martino. O Youtube e os dispositivos móveis como agentes transformadores da interação com a música. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA (SIMPOM), n. 4, 2016. Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos.** Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016. p. 304-311. Disponível em: <<http://seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/5639/5083>>. Acesso em: 20 ago. 2018.

DAVIES, Hugh. A history of sampling. Cambridge: Cambridge University Press. **Organized Sound.** Cambridge, v. 1, n. 1, p. 3-11, 1996.

GALANTE, Melina Duarte Leal. Perspectivas Contemporâneas dos Direitos Autorais: Uma Saída para os Conflitos (Inter)nacionais. Revista Eletrônica Direito e Sociedade (REDES), vol. 2, n. 2. Canoas, nov. 2014.

GALLEGO, Juan Ignacio. Novas formas de prescrição musical. In: HERSCHMAN, Micael. **Nas bordas e fora do mainstream musical:**

novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: Editora Estação das Letras e Cores, 2011.

GAMMOND, Peter. **The Oxford Companion to popular music**. New York: Oxford University, 1991

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

LINDENBAUM, John. **Music Sampling and Copyright Law**. 1999. Senior Thesis (Bachelor of Arts) - Center for Arts and Cultural Policy Studies, Woodrow Wilson School of Public and International Affairs. Princeton University, 8 abr. 1999.

LOSSO, Fabio Malina. **Os Direitos Autorais no Mercado da Música**. 2008. Tese (Doutorado em Direito Civil) - Universidade de São Paulo (USP), Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Direito. São Paulo, 2008.

MENEZES, Elisângela D. **Curso de Direito Autoral**. Belo Horizonte: Del Rey, 2007, p. 39.

NUNES, Fernando José de Holanda. **Do Long-Play ao MP3: Indústria Fonográfica Brasileira na Era Digital**. 2013. 100f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Economia) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (ONU). **Declaração Universal de Direitos Humanos**. Biblioteca Virtual de Direitos Humanos. Universidade de São Paulo (USP). Disponível em: <<http://direitoshumanos.usp.br/index.php/Declara%C3%A7%C3%A3o-Universal-dos-Direitos-Humanos/declaracao-universal-dos-direitos-humanos.html>>. Acesso em 02 set. 2018.

PEREIRA, Alexandre Dias. **Informática, direito de autor e propriedade tecnodigital**. Coimbra: Coimbra Editora, 2001.

PESSERL, Alexandre; BERNARDES, Marciele Berger. **Transformação**

criativa na Sociedade da Informação. In: III Mostra de Iniciação Científica da Associação Nacional de Pós-Graduação. XXII Congresso Nacional de Pós-Graduandos, Rio de Janeiro, 2010.

RESTUM, Betina *et al.* **Plágio, Mashup e Sample:** Conceitos, Problematização e Solução. Universidade Federal Fluminense - Faculdade de Direito. Rio de Janeiro: Niterói, 2016.

RIBEIRO, Ana Clara Alves. Samples versus plágio na música: limites da ofensa aos direitos autorais. **JusBrasil**, 28 ago. 2017. Disponível em: <<https://anaclaraalvesribeiro.jusbrasil.com.br/artigos/492822726/samples-versus-plagio-na-musica-limites-da-ofensa-aos-direitos-autorais>>. Acesso em 24 ago. 2018.

RIBEIRO, Marcia Carla Pereira; FREITAS, Cinthia Obladen de Almendra; NEVES, Rubia Carneiro. Direitos autorais e música: tecnologia, direito e regulação. In: **Revista Brasileira de Políticas Públicas.** Brasília: UNICeub, vol. 7, nº 3, dez. 2017, p. 511-537.

ROCHA, Fabíola Bortolozo do Carmo. Plágio Musical como Violação de Direitos de Autor. **Revista da Seção Judiciária do Rio de Janeiro (SJRJ)** - Direito Civil, Internacional e Propriedade Industrial, v. 18, n. 30, p. 29-54, abr. 2011, p. 29-54.

SANTOS, Bárbara Marina Almeida dos. YouTube como palco virtual: estudo de caso da banda Boyce Avenue. **Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação - SOPCOM.** 8º SOPCOM: “Comunicação Global, Cultura e Tecnologia”. 2013. Disponível em: <<http://revistas.ua.pt/index.php/sopcom/article/view/3850>>. Acesso em 17 ago. 2018.

SANTOS, Manuella Silva dos. **Direito autoral na era digital:** Impactos, controvérsias e possíveis soluções. 2008. 214f. Dissertação (Mestrado em Direito das Relações Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2008.

SILVA, Pollyana Guimarães da; OLIVEIRA, André Luiz Muniz (orientador). **Música no Tubo:** Transmita Você Mesmo. IX Encontro Regional da ABEM Nordeste. II Fórum Norte-Rio-Grandense de

Educação Musical. Rio Grande do Norte, Natal, 17-19 jun. 2010. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/275585041_Musica_no_tubo_transmita_voce_mesmo>. Acesso em 12 ago. 2018.

SILVEIRA, Henrique Iwao Jardim da. **Colagem musical na música eletrônica experimental**. 2012. 202 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP) - São Paulo, 2012.

TROWBRIDGE, Kurt. **The Right to Copy: Cover Songs and Copyright on YouTube**. 17 dez. 2013. Disponível em: <<http://kurttrowbridge.com/technology/the-right-to-copy-cover-songs-and-copyright-on-youtube/>>. Acesso em 21 ago. 2018.

VAIDHYANATHAN, Siva. **Copyrights and Copywrongs: The Rise of Intellectual Property and How it Threatens Creativity**. New York University Press. 2001

ZELEDON, Ivy. **Song Covers: Social Responses to Current Policy**. University Honors. University of California: Riverside, 11 dez. 2017. Disponível em: <<https://escholarship.org/uc/item/9qg5n20b>>. Acesso em 16 ago 2018.

