

2.2

# *Pirataria:*

**Uma análise de custos e benefícios para a  
Indústria Discográfica em Moçambique**

**Boaventura Afonso**

**Maputo, 2000**

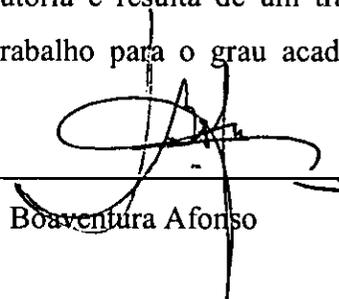
Tese de Licenciatura em Economia

Faculdade de Economia  
Universidade Eduardo Mondlane

U. E. M. - ECONOMIA	
R. E.	27673
DATA	231.08.01
AQUISIÇÃO	Oferta
COTA	

## **Delaração**

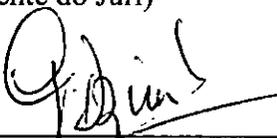
Declaro por minha honra que o presente trabalho de Tese de Licenciatura em Economia cujo título é "**Pirataria: Uma análise de Custos e Benefícios para a Indústria Discográfica em Moçambique**", é da minha autoria e resulta de um trabalho de investigação. É a primeira vez que submeto este trabalho para o grau académico numa Instituição de Ensino.

  
\_\_\_\_\_  
Boaventura Afonso

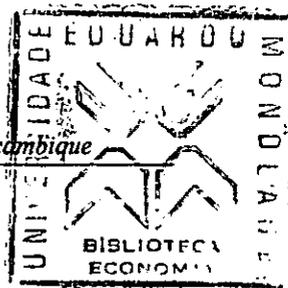
## **Aprovação do Júri**

Este trabalho foi aprovado com 14 Valores no dia 12 de Junho de 2000 pelos Membros do Júri examinador, na Faculdade de Economia da Universidade Eduardo Mondlane.

  
\_\_\_\_\_  
Doutor Manoela Sylvestre  
(Presidente do Júri)

  
\_\_\_\_\_  
Doutor Gaspar Dzimba  
(Arguente)

  
\_\_\_\_\_  
Doutor Angelo Eduardo Mondlane  
(Supervisor)



## Dedicatória

À memória de meus pais que me deram a oportunidade de ser  
Às minhas lindas filhas *Ketilazi, Kufassi e Minossi* que tanto amo

Ofereço este trabalho:

À minha esposa Anina Trefina que sempre me acarinhou nos meus estudos.

Ao Didinho e Lavo que sempre estiveram ao meu lado.

Aos que participam na divina tarefa de criação e protecção artística.

## **Agradecimentos**

À todos aqueles que contribuíram de uma ou de outra forma para que este trabalho se tornasse uma realidade.

Ao Dr. Ângelo Eduardo Mondlane, supervisor, pela orientação e valiosas contribuições que permitiram concluir com êxito o presente trabalho.

Ao Dr. Peter Coughlin pelos ensinamentos e conselhos que ajudaram a dar corpo ao presente trabalho.

Ao Engenheiro Ricardo Hipólito, inspector no Ministério da Cultura de Portugal, com quem discuti formas de combater a pirataria na área discográfica.

Os meus agradecimentos ao João Carreira da VIDISCO pelo valioso apoio em material bibliográfico, dados e informações que permitiram compreender os labirintos da pirataria e da indústria discográfica.

Ao Carimo Habibo da ORION que tanto me apoiou fornecendo dados que consubstanciaram o presente trabalho.

Ao Domingos Macamo com quem discuti a indústria discográfica em Moçambique.

## **Resumo**

A pirataria constitui um dilema para a valorização e desenvolvimento da indústria discográfica, retira o direito de remuneração dos autores e artistas, elimina a cobrança de receitas para o Estado e pode levar o país a ser marginalizado do investimento directo estrangeiro, por isso, é urgente a tomada de medidas pelas autoridades para inverter a situação.

O presente trabalho tem como objectivos estudar a importância da propriedade intelectual e examinar a problemática da pirataria como um custo que pode atrasar o desenvolvimento económico. O estudo dos custos e benefícios é baseado na análise da teoria dos "Mitos de Fraca Protecção" e dos efeitos da pirataria nas empresas discográficas sediadas na cidade de Maputo.

A recolha de dados e o acompanhamento dos processos de produção foi feita nas empresas discográficas Vidisco, Orion, Sons D'África e J&B Recording. As entrevistas, consulta aos documentos das empresas e a revisão bibliográfica foram os métodos usados no presente estudo. Os seminários e workshops sobre direitos de autor em que o proponente participou serviram também de fontes de recolha de dados.

As conclusões indicam que a pirataria, ao permitir a falsificação dos fonogramas nacionais ou importados, prejudica o performance e funcionamento normal das empresas discográficas pois, deixam de vender maiores quantidades dos seus álbuns que passam a constituir um custo. Há uma redução da utilização da capacidade instalada e consequentemente de oportunidades de emprego.

## **Lista de Abreviaturas**

- **CD** – Cmpacto Disco
- **DGE** – Direcção Geral de Espectáculos
- **INLD** – Instituto Nacional do Livro e do Disco
- **IFPI** – International Federation of the Phonographic Industry
- **LP** – Long Play (Disco)
- **MC** – Cassete Áudio
- **NAFTA** – North American Free Trade Agreemen
- **OMPI** – Organização Mundial da Propriedade Intelectual
- **WIPO** – World Intellectual Property Organization
- **OUA** – Organização de Unidade Africana
- **PIB** – Produto Interno Bruto
- **PNB** – Produto Nacional Bruto
- **RM** – Rádio Moçambique
- **SID** – Source of Identification Code
- **TRIPS** – Trade Related Aspects of Intellectual Property Rights

## **Índice de Quadros e Diagramas**

<b>Quadro 1: Evolução das vendas mundiais</b> .....	18
<b>Quadro 2: Evolução das vendas de música (Vidisco e Orion)</b> .....	39
<b>Quadro 3: Evolução dos prejuízos devido à pirataria (Vidisco)</b> .....	40
<b>Quadro 4: Evolução das vendas de música em África</b> .....	43
<b>Quadro 5: Estimativa do nível de pirataria doméstica em 1998 (África)</b> .....	43
<b>Quadro 6: Perdas e níveis de pirataria (em %) na África do Sul</b> .....	44
<b>Quadro 7: Evolução das vendas de música na Europa</b> .....	46
<b>Quadro 8: Evolução de vendas piratas de música na América Latina</b> .....	47
<b>Quadro 9: Estrutura de Custos de produção de uma cassette</b> .....	58
<b>Quadro 10: Evolução das vendas de música na América Latina</b> .....	75
<b>Quadro 11: Evolução das vendas de música na Ásia</b> .....	76
<b>Diagrama da Indústria Discográfica</b> .....	77
<b>Diagrama da fábrica de Reprodução</b> .....	78

## Índice

1. Introdução .....	1
2. Questões a Estudar.....	3
3. Justificação e Objectivos .....	4
3.1. Justificação .....	4
3.2. Objectivos Gerais .....	5
4. Metodologia.....	6
5. Revisão da Literatura.....	9
5.1. Conceito de Pirataria .....	9
5.2. Origem da Pirataria .....	12
5.3. Pirataria e Análise de Custos/Benefícios.....	14
5.4. Importância Económica da Propriedade Intelectual.....	15
5.5. Propriedade.....	19
5.6. Propriedade Intelectual.....	21
5.7. Direito de Autor.....	22
5.8. Direitos Conexos .....	25
5.9. Indústria Cultural.....	26
6. Indústria Discográfica Moçambicana.....	28
6.1. Tecnologia.....	32
6.2. Pirataria .....	34
6.3. Características dos fonogramas falsificados.....	35
7. Dimensão do Problema.....	39
7.1. Situação em Moçambique .....	39
7.2. Situação em África .....	42
7.3. Situação no Resto do Mundo.....	45
9. Custos e Benefícios da Pirataria .....	56
9.1. Economiza Dinheiro.....	56
9.2. Promoção da Indústria.....	60
9.3. Aquisição de Tecnologia.....	61
9.4. Diminuição da Dependência .....	62
10. Conclusões.....	63
12. Bibliografia .....	68
13. Anexos .....	74
13.1. Evolução das vendas de música na América Latina.....	75
13.4. Diagrama da Indústria Discográfica.....	77
13.5. Diagrama de Fábrica de Reprodução .....	78

## 1. Introdução

Um grande movimento de contrafacção (conhecido vulgarmente por pirataria) de fonogramas<sup>1</sup> (cassetes áudio) grassa em Moçambique nos últimos 15 anos. Grande parte da produção nacional é contrafeita no estrangeiro e depois introduzida no país e, uma outra parte é contrafeita em indústrias locais. Estima-se que “o panorama nesta área (discográfica) não atinge valores tão elevados como na actividade videográfica, eles não deixam de ser preocupantes – seguramente a atingirem, em termos globais, os 75%”. (R. Hipólito: 1999, 32).

O tipo de pirataria mais frequente em Moçambique é a chamada, tecnicamente, de contrafacção em que as cópias e embalagens são feitas de forma a se parecerem com as originais. Os símbolos comerciais e logotipos são reproduzidos de modo a enganar os consumidores. Existe também a chamada pirataria simples em que a embalagem da cassette áudio pirata é diferente da original. Muitas vezes as cópias são compilações de artistas ou colecções várias. Em 1997 começaram a entrar em Moçambique CDs<sup>2</sup> piratas cujos álbuns pertencem a grandes estrelas internacionais dos diferentes estilos, incluindo a música clássica.

O negócio de bens piratas tem impacte em outros sectores que prestam serviços, como por exemplo: as da indústria gráfica que reproduzem capas para os fonogramas e cartazes para publicidade da obra e do artista; as importadoras de matérias primas como cassetes virgens e plástico para sulfanagem; as da indústria videográfica que produzem vídeos sobre espectáculos; as da publicidade que formam uma imagem positiva sobre o artista e a obra e produzem vídeo-clips de promoção e as empresas distribuidoras de material fonográfico.

---

<sup>1</sup> Fixação exclusivamente auricular de sons de uma execução.

<sup>2</sup> Suporte digital cuja leitura se processa por meios ópticos, com recurso à tecnologia laser.

Os autores musicais estão divididos, sem uma organização actuante em defesa dos seus interesses e relegando a gestão dos seus direitos às instituições do Estado. Esta falta de visão e de unidade entre os músicos dificulta a gestão colectiva dos seus direitos de autor e permite a actuação impune dos piratas. Também as empresas discográficas não estão organizadas em alguma associação para a protecção dos seus interesses. Não têm, por isso, nenhuma capacidade de negociarem com as autoridades, formas de estancarem a utilização ilícita dos seus produtos ou, de actuarem em bloco para pressionarem o cumprimento da lei e o julgamento dos infractores.

A nível jurídico Moçambique defende a propriedade intelectual com base na Constituição da República e tem um Código de Direitos do Autor de 1966 que está sendo revisto para ajustá-lo às actuais conquistas e avanços tecnológicos do desenvolvimento cultural, artístico e científico. É membro da OMPI<sup>3</sup>, aderiu a Convenção de Berna e subscreveu a Declaração Universal dos Direitos do Homem e a Declaração Africana dos Direitos Humanos.

Apesar da existência destes e de outros dispositivos legais, a defesa dos direitos de autor e dos direitos conexos é inexistente. Não existe nenhum sistema de administração e prevenção da pirataria e, por outro lado, há falta de regulamentos complementares que determinem os procedimentos a seguir em diferentes aspectos de defesa da propriedade intelectual.

O presente trabalho discute os custos e benefícios da pirataria para a indústria em Moçambique. O estudo é feito na base da revisão da literatura sobre os conceitos de pirataria, propriedade, propriedade intelectual, direito de autor e direitos conexos. Os

---

<sup>3</sup> Organização que vela pela harmonização e administração das leis de Protecção da Propriedade Intelectual a nível mundial.

dados e outras informações sobre Moçambique foram recolhidos nas empresas discográficas e através de entrevistas aos vendedores ambulantes do mercado informal. O Método de custos/benefícios é a base de análise no presente trabalho.

## **2. Questões a Estudar**

O labor da mente humana cria bens culturais que constituem obras protegidas pelo direito de autor e dos direitos conexos. Entre outras coisas contribuem para a satisfação de necessidades do bem estar social e espiritual; são a base e matéria prima das indústrias culturais tendo, por isso, grande impacte na actividade de outras directa ou indirectamente com elas relacionadas.

Por ser fonte importante de riqueza, a sua exploração é vulnerável à situações de contrafacção que prejudicam os autores, artistas intérpretes, executantes e produtores de fonogramas. A reprodução e venda ilegal destes bens prejudica também o público, por ser induzido a consumir produtos de má qualidade enquanto o Estado, por perder receitas pelo pagamento de impostos. Assim, o presente trabalho estuda as seguintes questões:

1. Discutir a importância da propriedade intelectual, em especial dos direitos de autor e direitos conexos, no desenvolvimento económico e social;
2. Estudar a Indústria Discográfica em Moçambique. O estudo permitirá compreender o tipo de tecnologia existente, os processos e fases de produção, a estrutura de custos directos para a produção de uma cassette áudio; e
3. Avaliar os custos e benefícios da pirataria. A análise pretende avaliar as vantagens e desvantagens da pirataria comparando os custos e benefícios para a empresa, artista e a economia no geral.

### **3. Justificação e Objectivos**

#### **3.1. Justificação**

A produção intelectual representa um esforço particular e individual do autor<sup>4</sup> que culmina com a oferta ao público de bens culturais e científicos. Trata-se de bens culturais que tem uma existência objectiva, como as obras<sup>5</sup> musicais, dramáticas, coreográficas, audiovisuais, de belas artes, de arquitectura, fotográficas, escritas incluindo programas de computador as expressões de folclore e outras tantas e importantes criações na ciência que contribuem para o desenvolvimento económico e social do país.

A dimensão social e económica destes pode ser encontrada na expansão da reprodução em massa graças à evolução dos meios tecnológicos e do crescente consumo público. Constituem o veículo da identidade dos povos, apaziguador das tensões sociais, meio de educação e recreação. Representam o espelho da beleza cultural moldada em ritmos e vozes, movimentos e imagens que transmitem a mensagem de intervenção social.

A indústria discográfica que tem a função de materializar a criação intelectual também tem uma contribuição económica importante ao gerar emprego e distribuição de rendimentos para os músicos, proprietários, comerciantes, vendedores ambulantes e Estado. Não se pode imaginar os órgãos de informação como a rádio e televisão, ou os centros recreativos e os clubes nocturnos, sem música ou imagens nos seus programas. Estes seriam monótonos, sem interesse para os ouvintes ou telespectadores.

---

<sup>4</sup> A pessoa que cria uma obra.

<sup>5</sup> São criações intelectuais materializadas numa forma reprodutível.

O trabalho representa uma contribuição não só para o cumprimento do compromisso constitucional de proteger os direitos de autor, previsto no artigo 79<sup>6</sup> da Constituição da República, e dos compromissos internacionais de que Moçambique é subscritor e, por outro lado, tornar real e efectiva a protecção com benefícios sociais e económicos para autores, empresas, consumidores e Estado.

Assim, são objectivos do presente trabalho:

### **3.2. Objectivos Gerais**

- a) Alertar sobre a importância sócio económico da produção cultural na sociedade; e
- b) Promover o debate sobre as questões da Propriedade Intelectual, em especial do direito do autor e direitos conexos.

### **3.3. Objectivos Específicos**

- a) Compreender a situação actual da indústria discográfica em Moçambique para inferir sobre a sua evolução no futuro; e
- b) Analisar os efeitos em custos e benefícios da pirataria na actividade das empresas produtoras de cassetes áudio, dos artistas e da economia no geral.

---

<sup>6</sup> “Todos os cidadãos tem a liberdade de criação científica, técnica, literária e artística. O Estado protege os direitos inerentes à propriedade intelectual, incluindo os direitos do autor e promove a prática e difusão das letras e artes.”

## **4. Metodologia**

Qualquer estudo sobre as tendências de evolução da pirataria em Moçambique, encontrará imensas dificuldades no terreno porque há falta de dados estatísticos disponíveis que, combinados representem um padrão significativo na questão a estudar no espaço temporal em análise. Nas situações em que há dados, levanta-se o problema da sua credibilidade e da dificuldade de analisá-los devido ao desconhecimento da metodologia usada na recolha e na organização conceptual dos mesmos.

No caso do presente estudo, os dados foram fornecidos por algumas empresas discográficas enquanto outras não colaboraram por desconfiança em relação à utilização dos mesmos. A desconfiança pode resultar da possibilidade de existirem situações duvidosas nos negócios que um simples cruzamento de dados, poderia levantar suspeitas que as empresas gostariam de preservar.

Na análise dos dados, levantou-se o problema de metodologia a seguir para estimar com muita aproximação as unidades ou percentagens correspondentes à pirataria em relação ao valor global da produção e das vendas efectuadas no país. Isso porque nunca se conhece o volume de fonogramas piratas produzidos ou existentes no mercado formal e informal. Assim se combinam diferentes caminhos, por exemplo:

- a) Comparação entre fonogramas legais existentes no mercado e fonogramas piratas dos mesmos títulos, estimados através da extrapolação de amostras recolhidas aleatoriamente nas lojas e centros principais do mercado informal. A estimação seria feita calculando a diferença entre o número de amostras de fonogramas legais e os piratas encontrados no mercado;

- b) Comparação entre a matéria prima (cassetes virgens) importada e o imposto de consumo pagos ao Estado pelas empresas na base das vendas de fonogramas produzidos localmente. O cálculo da percentagem que representa a pirataria, seria feito com base na diferença entre as cassetes virgens importadas e as cassetes áudio, de produção local, vendidas e que correspondem ao imposto de consumo pago num período considerado.
- c) Cálculo directo dos fonogramas piratas importados na base dos boletins de importação recolhidos junto das autoridades aduaneiras. Aqui não estão incluídos os fonogramas produzidos localmente.
- d) Comparação dos preços de venda ao público das cassetes áudio originais e piratas. As cassetes piratas são vendidas à preços baixos em relação às originais. A diferença de preços representará o impacto negativo nos negócios das empresas que compraram os direitos de exploração.
- e) Comparação entre os banderoles (fitas de segurança) vendidos e as capas produzidas. A diferença não declarada de capas a mais representará possíveis cassetes reproduzidas ilegalmente e encaminhados para o mercado.
- f) Comparação entre todos os elementos a cima citados com os impostos pagos ao Estado. A diferença para mais de cassetes ou capas não declarados representará a existência de prática ilegal na empresa.

Na primeira fase foram realizados contactos com empresas discográficas para uma avaliação geral e familiarização sobre o impacto da pirataria na produção e comercialização de fonogramas e videogramas. O estudo prático das diferentes questões foi feito com base em entrevistas aos empresários e músicos como parte lesada pela

pirataria. Foram entrevistados também os responsáveis das alfândegas, da cultura, do comércio e indústria por terem funções de fiscalização das importações, da produção industrial e protecção dos direitos de autor e dos direitos conexos cujo objectivo era compreender como é encarado o fenómeno da pirataria pelas instituições do Estado.

A recolha de dados, para dimensionar o tamanho da pirataria e o seu impacte na vida das empresas, dos autores e dos artistas, foi feito com base em entrevistas a 23 agentes económicos envolvidos na actividade discográfica e comercial e a 67 vendedores informais. Presenciei a reprodução ilegal de fonogramas nos mercados paralelos de Maputo e Beira. Também foram consultadas estatísticas da IFPI sobre a matéria para fazer um estudo comparativo sobre o fenómeno da pirataria. Até ao fim da primeira fase foram elaboradas tabelas com dados estatísticos sobre a produção, importação e venda de fonogramas.

Através do método de organogramas fez-se a ilustração da estrutura industrial, para evidenciar o tipo de tecnologia existente e verificar o seu impacte na produção de fonogramas a baixos preços como estratégia de combate à pirataria. Não sendo um trabalho de carácter jurídico, foram estudados os instrumentos legislativos nacionais e internacionais de protecção dos direitos de autor e direitos conexos com o objectivo de compreender o objecto que é protegido pela propriedade intelectual.

Finalmente foi feita a análise de Custos Benefícios da pirataria com base na discussão das vantagens projectadas pela teoria de “Mitos da Fraca Protecção”. Com este método pretendeu-se avaliar teoricamente os efeitos da pirataria para as empresas, artistas, consumidores e Estado, ou seja, para o desenvolvimento económico e social de Moçambique.

## **5. Revisão da Literatura**

O objectivo da revisão bibliográfica foi fazer o ponto de situação de literatura sobre as questões do direito de autor. Isso permitiu uma melhor compreensão da importância económica da propriedade intelectual, das teorias e dos diferentes conceitos jurídicos e económicos sobre a propriedade, a propriedade intelectual, o direito de autor, os direitos conexos, a indústria cultural e a pirataria.

### **5.1. Conceito de Pirataria**

O termo pirataria designa acções violentas de indivíduos que no mar saqueavam barcos, roubando ouro e outros objectos de valor ou de indivíduos que desviam aviões e depois exigem, em troca, grandes somas de dinheiro. Hoje, na perspectiva do direito de autor, falamos da pirataria em relação aos actos que envolvem a reprodução ilegal de trabalhos visuais; registo ilegal de espectáculos ao vivo; exibição de trabalhos pirateados áudio-visuais para venda; importação e distribuição de fonogramas e videogramas pirateados; radiodifusão ilegal na televisão ou programa de cabo; e aluguer de fitas de vídeos pirateados. É o acto de fixação, reprodução e distribuição ilícita de fonogramas com fins comerciais, sem permissão do autor ou do seu representante, ou ainda de outrem que detém os direitos sobre as cassetes áudio, compactos discos, discos de vinil, videocassetes, emissões de rádio e televisão, software, multimédia. O fabrico ilegal dos *Pay per view*<sup>7</sup> é englobado no conceito de pirataria. A projecção de obras audiovisuais, sem as devidas autorizações, em autocarros, cafés, discotecas, escolas; a descodificação de emissões televisivas em circuitos fechado e codificado, o aluguer de videocassetes destinados apenas para a venda, constituem actos que se enquadram na prática de pirataria. Ela é definida como “ a reprodução de obras publicadas ou de fonogramas por qualquer meio adequado com objectivo de distribuição ao público e também a reemissão

---

<sup>7</sup> Discodificadores de emissões televisivas.

de uma radiodifusão de uma pessoa sem a correspondente autorização”. ( A. Ponce: 1995, 473 ).

O Shorter Oxford English Dictionary de 1706, define a pirataria de uma maneira mais ampla e nos seguintes termos: “ apropriar-se ou reproduzir a obra ou invento de outro sem autorização, para proveito próprio “. (A. Ponce: 1995, 473 ). A IFPI (1999) considera que o termo pirataria é usado geralmente para descrever a actividade ilícita em relação aos direitos de autor cujo objectivo é a exploração económica das obras. Define três tipos de características de infracção:

- “ *Pirataria Simples* – é a duplicação não autorizada de uma gravação original para ganhos comerciais sem o consentimento do proprietário dos direitos de autor. A embalagem das cópias piratas é diferente da do original e muitas vezes de qualidade inferior. Os CDs ou cassetes nesta categoria são geralmente muito baratos do que as originais.
- *Contrafacções* – São cópias feitas e embaladas para se parecerem o mais possível com o original. Os símbolos comerciais e os logotipos são reproduzidos de modo a enganar o consumidor, levando-o a crer que está a comprar um produto original. Trata-se de falsificação do produto original.
- *Bootlegs* – São as gravações não autorizadas de espectáculos ao vivo ou radiodifundidos. As cassetes são duplicadas e vendidas sem autorização do artista, compositor ou companhia de gravação. Constituem actos de contrabando”.

No primeiro caso encontramos a pirataria mais primária, em que, muitas vezes as cópias piratas são compilações, tais como os “Geatest Hits” de um determinado artista, ou uma

colecção de um género musical. Neste caso o pirata não se preocupa com a qualidade e com os aspectos visuais, chegando a pôr à disposição do público cassetes ou CDs idênticos aos que se vendem no mercado, como virgens e como tal, sem capas. Há casos em que a cassette é vendida com *lay-card*<sup>8</sup> incipiente ( ex., cópias a preto e branco das capas originais que, geralmente estão á cores).

O segundo tipo de pirataria representa a situação em que os piratas procuram reproduzir cassetes e CDs semelhantes ( pelo menos exteriormente em relação às etiquetas ou marcas ) aos originais em todos os aspectos. É neste grupo onde se encontram as grandes vendas das novidades e êxitos mais recentes na música e filmes. Fazem também compilações a partir de músicas preexistentes que são acompanhadas de etiquetas próprias.

O terceiro - os Bootlegs, conhecido também por " Piquage ", trata da fixação clandestina de sons em concertos ao vivo, de registos efectuados a partir de emissões de rádio ou televisão, assim como o roubo de registos em estúdios de gravação. De modo geral são de má qualidade e sem preocupação de apresentar o produto com capas idênticas às edições originais e, geralmente são dirigidos fundamentalmente para os fãs incondicionais de determinado grupo musical ou intérprete ou para coleccionadores.

Existem ainda:

- Covers - que é um género de produto fonográfico, perfeitamente legal, mas que se presta bastante a confundir o público consumidor, quando a editora é menos escrupulosa e utiliza capas muito idênticas ao produto original, associado ao facto de não referir claramente a identidade do(s) intérprete(s) quando são imitadores.

---

<sup>8</sup> Capa do fonograma

- *A quantidade* de exemplares - em que a empresa discográfica não cumpre com os números acordados no contracto, reproduzindo um número maior de fonogramas ou de videogramas para venda, não pagando assim ao autor os royalties pelas quantidades vendidas.
- *A importação paralela* de fonogramas – em que uma empresa importa para o país determinadas obras de um outro país, sem a titularidade de exploração dos direitos de autor daquelas obras cujo registo de som foi legitimamente fabricado no estrangeiro. Não basta que estes sejam originais, é preciso que tenha sido autorizada a sua venda num outro país pelo detentor do direito do autor e dos direitos conexos ou por aquele que tenha os direitos de exploração económica.

Pode-se concluir portanto, que a pirataria é o uso não autorizado de obras protegidas pelo direito de autor com fins comerciais, sem pagamento dos direitos de exploração aos legítimos detentores por essa utilização.

## **5.2. Origem da Pirataria**

Se o direito de autor é recente na cultura jurídica, a prática de contrafacção ou pirataria é antiga como a própria criação intelectual. De facto “ na antiguidade não se conhecia o direito de autor. Nem em Roma e nem na Grécia se cogitou desse direito, inobstante o monumento jurídico legado pelos romanos e a força do pensamento e a expressão da arte dos gregos”. (C. Bittar: 1977, 5). O reconhecimento da criação intelectual era feito com base em homenagens aos autores e, por outro lado, era por meio de pagamentos em pecúnia, a título de prémio aos declamadores de poemas, contadores de histórias, cantores, actores. Segundo Carlos F. Ballesteros ( 1994, 36), “ a ideia de protecção do direito de autor aparece com a invenção da imprensa, que permitiu pela primeira vez a reprodução de obras literárias por meios mecânicos em lugar de serem copiadas à mão “.

L. Rebello (1994, 31 ), colabora afirmando que foi “ a industrialização da arte de imprimir e de gravar ... *que* veio modificar em termos radicais a situação, ao permitir a reprodução e conseqüente difusão e comunicação das obras literárias e artística numa dimensão até aí desconhecida “. Esta revolução tecnológica trouxe consigo o surgimento de um novo comércio de livros, o aparecimento dos primeiros vestígios de pirataria e criou os primeiros conflitos entre os autores e os editores. Surgia assim a “ pirataria *que* é tão antiga como a própria criação, é em geral uma defraudação dos direitos intelectuais, que adquire carácter industrial no século XV com a invenção da imprensa “. (A. Ponce: 1995, 474).

Para a resolução dos conflitos provocados pela pirataria, os reis instituíram o sistema de “privilégios”. Foi assim que “ nasceram os privilégios concedidos pelos monarcas para a exploração das obras intelectuais. O privilégio era outorgado mediante a apresentação de exemplar da obra para exame do Conselho do Rei. Uma vez aprovado, era atribuído o respectivo preço e conferido o favor para exploração económica, por um prazo fixo “. (C. Bittar: 1977, 7). Apesar de a obra ter o autor, que é seu proprietário, este não tinha direitos sobre o destino da sua criação, pois era o rei ou os seus representantes que tinham o poder de decisão sobre a sua utilização e os valores monetários envolvidos. Era assim reconhecida a face económica dos produtos da mente, ou seja, do direito de autor a favor dos editores em detrimento dos criadores das obras intelectuais.

Apesar de se ter instituído o sistema de “ privilégios “ de publicação exclusiva a favor dos editores, este foi abandonado ao longo dos tempos por não ser suficientemente abrangente na protecção dos direitos de autor. Quer dizer, aqueles que tinham sido beneficiados com aquele sistema foram perdendo os direitos a favor dos autores num processo contínuo de estruturação dos sistemas normativos do direito de autor a nível nacional e internacional devido ao desenvolvimento tecnológico e, especialmente com objectivo de fazer justiça a favor do criador intelectual.

### **5.3. Pirataria e Análise de Custos/Benefícios**

A discussão sobre os efeitos da pirataria exige a análise dos custos e benefícios para as empresas, artistas e a economia no geral. O método de Custos/Benefícios defende que “as pessoas racionais apenas consideram os custos e benefícios que lhes dizem respeito”. (Samuelson e Nordhaus: 1999, 18). Por outro lado, “a empresa procura apenas que os benefícios da sua exploração superem satisfatoriamente os custos do seu investimento, incluindo a sua escolha sobre o modo de o fazer”. (F. Abecassis e N. Cabral: 1982, 19). Um outro autor conclui que “só devemos actuar quando os benefícios ultrapassam os custos”. (R. Frank: 1994, 7).

Está assim assumido que os indivíduos e as empresas só decidem produzir ou comprar um bem quando as expectativas dos benefícios esperados forem maiores que os custos. Mas é extremamente difícil usar este método porque “para a maioria das decisões, pelo menos alguns benefícios e ou custos não serão imediatamente convertíveis em termos de dinheiro. Alguns custos parecem deliberadamente ocultos”. (Samuelson e Nordhaus: 1999, 5,6).

Com este método analisaram-se os supostos benefícios defendidos pela teoria de “Mitos da Fraca Protecção” da propriedade intelectual. Esta teoria defende que a fraca protecção trás benefícios para o desenvolvimento económico porque “economiza dinheiro; promove a indústria local; ajuda a adquirir tecnologia; e minora a dependência”. (R. Sherwood: 1990, 159). Discutiremos estes quatro pontos que constituem vantagens desta teoria no capítulo sobre Custos e Benefícios da Pirataria, inferindo sobre a indústria discográfica em Moçambique.

## **5.4. Importância Económica da Propriedade Intelectual**

O crescimento espectacular e a rápida internacionalização da actividade comercial e industrial dos produtos culturais, das invenções, e das patentes devido ao desenvolvimento tecnológico, aumentou substancialmente a contribuição económica e social da propriedade intelectual<sup>9</sup>.

Durante muito tempo as teorias económicas tomaram os factores trabalho, recursos e capital como base para o desenvolvimento económico, sem no entanto considerar a propriedade intelectual como vital e mesmo pertinente. As razões podem ser encontradas no facto de que esta matéria foi sempre estudada pelos juristas que, mais se preocuparam em fazer legislações sobre as formas de controlar os conflitos com a exploração da propriedade intelectual, enquanto os economistas tinham um interesse marginal. Mesmo que estes se interessassem pelo estudo da propriedade intelectual, encontrariam imensas dificuldades devido à falta de estatísticas, literatura com abordagem económica da matéria. De facto, são escassos ou até não se conhecem modelos económicos ou estudos empíricos sobre a propriedade intelectual como um factor de desenvolvimento económico através do seu papel no surgimento de novas tecnologias. Só recentemente alguns estudiosos consideraram a propriedade intelectual como infra estrutura importante para a actividade económica.

Foi o desenvolvimento tecnológico que trouxe mudanças profundas ao nível das mentalidades e nas estratégias de desenvolvimento económico. O economista J. Schumpeter considera que “ a inovação e difusão de tecnologia são forças motrizes para o avanço industrial”. (R. Sherwood: 1990, 71). A tecnologia passou a ser considerada um factor e componente importante do dinamismo da actividade industrial. Terá sido nesta

---

<sup>9</sup> É constituída pela Propriedade Industrial que incide sobre as invenções, marcas, modelos industriais, e as denominações de origem e pelo Direito de Autor e Direitos Conexos que protege as obras literárias, artísticas e científicas, produtores de fonogramas e artistas intérpretes e executantes.

fase que os economistas começaram a dar importância á propriedade intelectual que constitui o cerne da inovação tecnológica com grande impacte económico.

Por outro lado, se impunha a necessidade de proteger os direitos de autor, os segredos comerciais, as invenções, as patentes, os modelos industriais e analisar os efeitos da transferência de tecnologia. Mas a importância económica da propriedade intelectual, como vimos, assenta no desenvolvimento tecnológico que permitiu a exploração massiva das criações da mente.

Na área do direito de autor e dos direitos conexos, foi com o aparecimento e difusão das invenções como o fonógrafo<sup>10</sup> de Edson, o cinematógrafo<sup>11</sup> de Lumière e a radiodifusão<sup>12</sup> de Hertz e de Marconi. Encontramos o impacte económico dos direitos de autor em diferentes sectores. Em primeiro lugar nos próprios artistas, intérpretes e executantes na base da sua relação contratual com as indústrias culturais. É desta relação que os criadores obtém uma remuneração e realização profissional. São exemplos: os autores literários ( de ficção, obras científicas) na sua relação com as editoras; os das obras de arte para com a indústria gráfica; os escultores, desenhadores e artesãos para com a indústrias das artes aplicadas; os autores, compositores e arranjistas musicais na sua relação com as editoras musicais e indústrias fonográficas; os argumentistas, adaptadores, guionistas, compositores, arranjistas, cenógrafos, coreográficos, autores de desenhos animados e de efeitos especiais, os realizadores e directores para com as indústrias de

---

<sup>10</sup> Para a fixação dos sons em um suporte material e, posteriormente, sua reprodução, pondo a música ao alcance do público sem precisar da execução e interpretação ao vivo da obra.

<sup>11</sup> Para a afixação de imagens em movimento, abriu as portas ao nascimento, anos depois, de uma nova forma de criação - a obra cinematográfica.

<sup>12</sup> Marcou o começo da era da transmissão à distância, susceptível de ser captada através do ouvido como, posteriormente, com o advento da televisão, das obras e informações de expressão audiovisual. (R. Parilli: 1992, 49).

obras audiovisuais e dos meios rádio-televisivos; os analistas de sistemas e demais criações informáticos na indústria de software e da base de dados.

Uchtenhagen, através das sociedades colectivas de gestão dos direitos de autor, mostra que “para 1990, as entidades autorais nos Estados Unidos recolheram para o relatório nacional e internacional administrado, 580 milhões, no Chile foi de 1.900.000 e na Venezuela, de 1.625.000 dólares americanos”. (R. Parilli: 1992, 70). Estes dados evidenciam os valores envolvidos que foram recolhidos para a remuneração dos autores, artistas intérpretes e executantes.

Em segundo lugar, encontramos o impacto económico nas diferentes indústrias culturais ou com elas relacionadas. As cifras seguintes sobre as vendas dos produtos culturais ilustram a grandeza deste impacto sobre o negócio. Em “1989 o mercado mundial tinha conseguido alcançar 22.600 milhões de dólares na música, 39 milhões em vídeos-clips”. (R. Parilli: 1992, 55). Enquanto na América Latina, no mesmo ano, as vendas em vídeo eram “6 milhões no México; 1.278.153 no Brasil; 650.000 na Argentina; 345.600 na Colómbia; 306.000 na Venezuela; e 260.000 dólares no Chile”. (R. Parilli: 1992, 55).

As indústrias de bens de capital, como as produtoras de equipamento de impressão, reprodução e encadernamento; as da fabricação das matérias primas para a fixação em suportes materiais; as produtoras de equipamento de gravação e reprodução sonora; as de fabricação de máquinas de filmagens, gravadoras e reproduutoras visual e audiovisual; as de fabricação de suportes virgens para cassetes e disquetes; e as indústrias de hardware de computação sofrem o impacto dos direitos de autor.

Foi observado que “United Kingdom em 1994 mostrava que o valor acrescentado do Produto Interno Bruto das indústrias culturais era de 3,6% e que estas indústrias empregavam 800.000 trabalhadores e também as indústrias dos direitos de autor

contribuíam com 290 bilhões de dólares para o mercado da indústria audiovisual". (S. Chavula: 1999, 11). Segundo Parilli R. (1992,72), na Alemanha "as indústrias relacionadas com direito de autor proporcionam emprego em 3,1% da população activa", e na Suécia "a participação da indústria do direito do autor no PNB foi de 6,6% ". A revista *The Recording Industry '97 in Numbers* (1997,5), da IFPI, indica que para 1996 foram vendidos no mercado mundial 3.7 bilhões de unidades de CDs, cassetes áudio, LPs de Vinil e Singles que atingiram 39.8 bilhões de dólares americanos.

As vendas por região foram distribuídas da seguinte maneira: "34% para a Europa; 33% para América do Norte; 17% para Japão; 6% para América Latina; 6% para Ásia; 2% para Austrália; 1% para Turquia; e 1% para África". Estes números mostram quão é grande a contribuição económica do direito de autor.

**Quadro 1: Evolução das vendas mundiais ( em milhões )**

Anos	Unidades Vendidas					Valor das vendas
	Singles	LPs	MCs	CDs	Total	(USD)
1991	331,1	269,3	1.484,4	986,0	2.850,0	27.150,1
1992	349,1	165,3	1.560,6	1.171,5	3.013,8	29.179,4
1993	405,6	102,3	1.495,5	1.400,1	3.133,2	30.912,1
1994	387,9	44,2	1.508,1	1.764,7	3.446,3	36.084,6
1995	425,7	30,7	1.399,2	1.962,4	3.534,1	39.620,9
1996	461,7	20,7	1.377,6	2.137,8	3.690,0	39.825,0

Fonte: *The Recording '97 in Numbers*

O quadro mostra a evolução da procura mundial e as receitas obtidas pelas vendas dos fonogramas. A redução das vendas de LPs<sup>13</sup> e MCs<sup>14</sup> reside no facto de que, nos países

<sup>13</sup> Long Play

<sup>14</sup> Cassete áudio

desenvolvidos há maior consumo de CDs. O volume dos negócios tendeu a aumentar em 1996 tendo atingido 38.825 milhões de dólares americanos.

Em terceiro lugar, encontramos o impacto do direito de autor em outros sectores. É o caso da imprensa, litografia e encadernadoras de suportes gráficos de obras literárias e científicas, de cassetes, CDs e vídeos; as empresas de desenho gráfico para diferentes produtos culturais; os estúdios de gravação e montagem de fixação sonora; os estúdios de filmagem e edição de obras audiovisuais.

Em quarto lugar, temos as empresas comerciais como as distribuidoras de livros, filmes, fonogramas e videogramas; as livrarias e discotecas, casas exibidoras de películas cinematográficas; museus e galerias; salas de teatro; licenciadoras e distribuidoras de programas de computador.

### **5.5. Propriedade**

Vários autores abordam a propriedade, mas de diferentes maneiras quanto à sua definição, origem e importância social e económica. Para A. Varela, o conceito de propriedade encerra a ideia de “vínculo jurídico que sujeita uma coisa de mundo exterior ao pleno e exclusivo poder de soberania de uma pessoa que fica tendo o direito de usar, fruir e dispor dela, dentro dos limites da lei”. (J. Franco e H. Martins: 1993, 706), enquanto A. Cordeiro considera que é “a afectação jurídico-privada de uma coisa corpórea, em termos plenos e exclusivos, aos fins de pessoas individualmente considerados; ou a permissão normativa, plena e exclusiva de aproveitamento de uma coisa corpórea”. (J. Franco e H. Martins: 1993, 706).

Mas a propriedade também é entendida como “toda a relação jurídica de apropriação de um bem qualquer, corpóreo ou incorpóreo, podendo-se falar de propriedade sobre coisas, sobre direitos”. (B. Silva e A. Netto: 1986, 1002). Continuando, afirmam que em

sentido jurídico, propriedade é “o direito de usar, gozar e dispor de uma coisa sem limitações do que as estabelecidas em lei” e, em sentido social, é “ a subordinação ou dependência em que se encontram, em relação ao homem, as coisas que a ele servem para satisfazer suas necessidades”.

A propriedade, segundo R. de Ruggiero “ não é a soma de faculdades; é a unidade de todos os poderes conferidos ao titular”. ( B. Silva e A. Netto: 1986, 1002). De acordo com F. Croner a propriedade “significa controle; onde não existe controle também não existe propriedade”. ( B. Silva e A. Netto: 1986, 1002). Mas para A. Ryan (1988, 91) a propriedade “ satisfaz o desejo de segurança, e permite que o natural incentivo ao trabalho funcione “.

Assim se pode resumir a essência da propriedade nos seguintes termos:

1. “ Teoria do domínio: a propriedade apresenta-se como o direito real mais extenso imaginável ou como o direito que atribui, nos limites da lei, a mais ampla senhoria sobre uma coisa;
2. Teoria da pertença: a propriedade seria uma realidade estritamente qualitativa, centrada na pertença, na ligação mais íntima possível da coisa a determinada pessoa; e
3. A propriedade é o direito real que outorga a universalidade dos poderes que á coisa se podem referir”. (J. P. Franco e H. A. Martins: 1993, 706).

Com base nestas definições, podemos concluir que todos os autores estão de acordo em relação aos poderes que o titular da propriedade pode exercer em relação aos seus bens. Em todos os casos de propriedade estão implícitos os direitos do titular do bem sendo necessário fazer reconhecer o direito de pertença. Não se nasce com propriedade, ela

adquire-se de diferentes maneiras: por via de herança; de contrato; de casamento em comunhão de bens; de aquisição, etc. É um direito que é obtido através de mecanismos e procedimentos legais e que permite ao titular exercer todos os direitos inerentes à sua propriedade.

## **5.6. Propriedade Intelectual**

Discutida a propriedade e os limites do seu exercício, importa analisar o conceito de propriedade intelectual. Segundo a OMPI a “propriedade intelectual significa a propriedade relativamente a criações intelectuais, especialmente invenções tecnológicas e obras literárias e artísticas”. Para Sherwood (1990, 11), a propriedade intelectual” é composta de duas coisas: primeiro são ideias, invenções e expressão criativa; e segundo é a vontade pública para dar o estado de propriedade nessas invenções e expressões”, Afirma ainda que “o termo propriedade intelectual contém o conceito de criatividade privada e o conceito de protecção pública para os resultados daquela criatividade”. (1990, 12). Segundo a DGE (1995, 51) trata-se de “propriedade imaterial de carácter especial, que a lei atribui a todos os autores de obras literárias, artísticas ou científicas pelas suas criações”. Mas Almeida Garrett caracterizou-a de forma profunda, considerando que é: “... a mais indefesa, porém ... a mais nobre, e a mais inquestionável de todas as propriedades, a que se cria pela inteligência, e pelo espírito imortal do homem”. (L. Rebelo: 1994, 13).

Esta noção de criação artística, literária e científica ligada ao conceito de propriedade não é nova pois, o “direito de autor era concebido e regulado como uma propriedade, sujeitando-se aos princípios e regras inseridas nos códigos”. (C. Bittar: 1977,15). No passado o direito de autor teve várias designações: “ propriedade intelectual; propriedade imaterial; direitos intelectuais; direitos intelectuais sobre as obras literárias e artísticas; direitos individuais; direitos imateriais; direitos sobre bens imateriais; direitos de criação; direito autoral; e direitos de autor”. (C. Bittar: 1977, 2). Pode-se concluir que as

invenções protegidas e as obras sob protecção do direito de autor, estiveram sempre vinculados ao conceito de propriedade e que, por isso, só podem ser utilizadas com o consentimento do inventor, do autor ou de outro titular dos direitos em questão.

Mas devemos centrarmo-nos no ramo do direito de autor cujas obras constituem alvo de produção industrial e exploração económica ilícita - a pirataria, que é objecto de estudo do presente trabalho.

### **5.7. Direito de Autor**

O direito de autor representa um novo capítulo na história jurídica de protecção da criação intelectual. Isso não quer dizer que não existiu ao longo dos tempos, mas que existiu sempre como uma fonte de riqueza. Eugéne Pouillet citado por L. Rebello observa que “o direito de autor existiu sempre, embora não entrasse desde a sua origem na legislação positiva”.(1994, 17). Segundo C. Bittar “ o direito de autor é de elaboração recente, considerando em sua concepção de direito que protege, sob os aspectos moral e pecuniário, o criador de um obra artística, literária e científica”. (1977, 1). A OMPI considera que o direito de autor é o “ direito exclusivo do autor de uma obra, reconhecido por lei, de divulgar, reproduzir, distribuir ou difundir pelo público sob qualquer forma ou por quaisquer meios e também de autorizar a sua utilização por outros de uma forma específica “. ( WIPO Glossary of terms of the law of Copyright and Neighboring Rights, 1983, 58).

A Convenção de Berna define no artigo 2, de forma prática o conceito de direito de autor a partir dos seus componentes considerando que “ os termos *obras literárias e artísticas* compreendem todas as produções do domínio literário, científico e artístico, qualquer que seja o seu modo ou forma de expressão, tais como: os livros, folhetos e outros escritos; as conferências, alocações, sermões e outras obras da mesma natureza; as obras dramáticas ou dramático-musicais; as coreográficas e as pantominas; as composições musicais, com

ou sem palavras, as obras cinematográficas, às quais são assimiladas as obras expressas por um processo análogo à cinematografia; as obras de desenho, pintura, arquitectura, escultura, gravura e litografia; as obras fotográficas, às quais são assimiladas as obras expressas por um processo análogo ao da fotografia; as obras das artes aplicadas; as ilustrações e as cartas geográficas; os planos, esboços e obras plásticas relativos à geografia, à topografia, à arquitectura ou às ciências”. ( WIPO: 1997, 82 ). Pode-se concluir que se trata do “ conjunto de normas que regulam a atribuição dos direitos relativos a uma obra do espírito ao autor dessa obra”. (L. Rebello: 1994, 23 ). E José O. de Ascensão sublinha que “ o direito de autor tutela necessariamente criações do espírito”. (1992, 57). Segundo António Chaves citado por C. Bittar o direito de autor é “ direito especial, regulado à parte, de carácter pessoal<sup>15</sup> e patrimonial<sup>16</sup>”. (1977, 11).

As várias teorias que discutiram a natureza do direito de autor foram sintetizadas por diferentes estudiosos de acordo com o tipo de propriedade que representa a criação intelectual e as etapas de sua evolução histórica. António Chaves, citado por C. Bittar (1977, 16), formula as principais orientações da seguinte forma:

- a) “ direito de autor como direito da colectividade;
- b) direito da personalidade;
- c) direito de criação ou de invenção;
- d) direito real;
- e) direito de propriedade que tem por objecto um valor imaterial;

---

<sup>15</sup> Direitos morais que abrangem o direito de decidir sobre a divulgação da obra, de reivindicar a paternidade da mesma, de impedir a menção do nome se este desejar permanecer anónimo, de escolher o pseudónimo relativamente à utilização da obra, de se opor à qualquer modificação não autorizada da mesma.

<sup>16</sup> Direitos patrimoniais que constituem a componente pecuniária do direito de autor, conferem-lhe o direito exclusivo de dispor da sua obra e utilizá-la ou autorizar a sua utilização por terceiros mediante condições previamente estabelecidas.

- f) direito de clientela;
- g) direito dúplice; e
- h) direito *sui generis* “.

De acordo com C. Bittar, Clóvis Beviláqua enumerou outro tipo de orientação teórica sobre o direito de autor:

- a) “ direito de autor como forma particular pela qual se manifesta a personalidade;
- b) como privilégio concedido para o incremento das artes, das ciências e das letras; e
- c) modalidade especial da personalidade “.

Um outro estudioso da matéria, citado por C. Bittar é o Filadelfo Azevedo que sintetizou as teorias do direito de autor da seguinte maneira:

- a) “ teoria da obrigação *ex delicto*, que predominou à época da instituição do delito de contrafacção;
- b) as da propriedade, sob cuja égide foi reconhecido o direito;
- c) as do direito da personalidade, de Kant e seus seguidores
- d) teorias mitigadas da: quase propriedade; usufruto do autor; propriedade *sui generis*; forma separada da matéria; direito patrimonial;
- e) o direito *sui generis*; e
- f) outras posições; monopólio rejuvenescido e personalismo mitigado”.

Vemos aqui o esforço dos autores no sentido de abarcar todos os elementos mais importantes de compreensão do direito de autor. Estas formulações representam o fruto dos grandes debates e mostram quão impacto teve a noção de propriedade na determinação do conceito de direito de autor. De facto a obra do autor é um produto

social porque o pensamento do homem é propriedade social que pertence à humanidade. Um homem isolado não tem capacidade de criar uma obra. Foi a exploração económica dos bens de criação intelectual que deu origem ao direito de autor.

## **5.8. Direitos Conexos**

Do direito de autor surgiram outras categorias de direitos com ele relacionados que receberam o nome de direitos conexos, conhecidos também por direitos vizinhos. “ São os direitos dos artistas intérpretes ou executantes, dos produtores fonográficos e dos organismos de radiodifusão sonora ou visual “ (I. Rebello: 1994, 21). Trata-se de direitos instituídos “para a protecção dos interesses dos artistas, intérpretes ou executantes, dos produtores de fonogramas e das organizações da radiodifusão, quanto às suas actividades, relacionadas com a utilização pública das obras dos autores, de qualquer tipo de exhibições de artistas ou transmissão de acontecimentos ao público, informações e quaisquer sons ou imagens”. (DGE: 1995, 24).

É, historicamente, uma categoria nova de direitos, ligada ao direito de autor. Surgiu com o desenvolvimento técnico, dos processos de comunicação e transmissão ao público das criações dos autores em defesa dos interesses económicos e da integridade intelectual da obra destes e daqueles que interpretam, executam ou reproduzem as suas obras com fins comerciais. Esta categoria de direitos encontra entendimento na ideia de que protege a forma de expressão intelectual ao público.

A evolução tecnológica e a conseqüente vulgarização do seu uso, foi decisiva para a origem dos direitos conexos. Com efeito, no séc. passado, as representações e execuções dos artistas tinham um carácter efémero, desaparecendo pouco depois de sua percepção visual pelos espectadores, ou sonora pelos auditores. No fim das representações ou

execuções, aos espectadores e auditores restava na memória a ideia do que tinham visto ou ouvido.

O surgimento dos novos meios de comunicação das obras artísticas ao público, com a invenção da radiografia, do fonograma e do cinematógrafo, trouxe oportunidades incalculáveis de oferta ao público de fonogramas, videogramas e filmes. A interpretação ou execução passou a ser durável porque estava materializado num suporte susceptível de ser conservado e multiplicado.

Foi para a protecção dos artistas intérpretes, executantes e os produtores de fonogramas que nasceram os direitos conexos porque se reconheceu que a interpretação, a tradução, a execução e outras formas de recriação constituem obras de arte e, por outro lado, devido ao surgimento e possibilidade de transmissão permanente dos sons e de imagens, diminuindo assim o espaço para a actuação pública dos artistas e da venda ilícita dos produtos discográficos. A tecnologia, que trouxera mudanças que melhoraram o performance da actividade artística, se tinha tornado num obstáculo para o trabalho dos artista intérpretes e executantes e, criara condições para o surgimento da reprodução ilícita dos produtos culturais industrializados devido às facilidades tecnológicas oferecidas.

## **5.9. Indústria Cultural**

A invenção da imprensa pelo alemão Gutemberg iniciou um processo de exploração económica dos produtos da mente. De facto a exploração económica das obras de criação intelectual ganhou grandes proporções com o aparecimento das indústrias culturais. O desenvolvimento tecnológico obrigou que a protecção dos direitos de autor evoluísse ao longo do tempo, estruturando-se, até tomar a forma actual quer no interior do países como no plano internacional.

Foi o desenvolvimento tecnológico que, não só permitiu uma maior oferta ao público pela reprodução em massa dos bens culturais, mas também modificou as formas tradicionais de difusão e comunicação das obras do espírito humano, através da fotografia, do disco, da cassette áudio, do CD, da cassette de vídeo, do livro, do cinema, da rádio, da televisão, do espectáculo, da micrografia, da fotocópia, do magnetoscópio, da informática, dos satélites e da Internet. Passamos a ouvir e apreciar a música de um artista de qualquer ponto do planeta através dos seus discos e da rádio, sem ser necessário vê-lo actuar em salas de espectáculos.

Foi também nesta mesma tecnologia que os piratas encontraram condições para reproduções ilegais, ou seja, a prática de actos de pirataria que muito prejudicam a indústria audiovisual, informática, de brinquedo, de perfumes, farmacêutica, de relojoaria, fonográfica, videográfica, de calçado, vestuário, e outras.

O Dakar Plan of Action<sup>17</sup> ( OUA: 1992, 19 ) define as indústrias culturais, procurando abranger todas as áreas de formação cultural afirmando que “ o conceito de indústria cultural é, na essência, a produção em massa e distribuição dos produtos que transmitem ideias, mensagens, símbolos, opiniões, informações e a moral e valores estéticos “. Uma outra abordagem considera que é “o conjunto de actividades de produção, distribuição e difusão de produtos culturais, organizadas segundo os princípios de separação produto – produtor e concepção – execução”. (H. Olsson: 1994, 62).

De acordo com Dakar Plan of Action constituem Indústrias Culturais a “Indústria do Livro; Indústria Discográfica; Indústria de Publicidade e Imprensa; Indústria

---

<sup>17</sup> Plano da OUA para o desenvolvimento das indústrias Culturais em África que resultou do encontro de experts realizado em Dakar com o apoio da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO).



Cinematográfica; e Indústria Videográfica". ( OUA: 1992, 19 ). A estas juntaram-se outras indústrias como a rádio, televisão, galerias de arte, a micro-informática (produtos de software), a fotografia e do espectáculo. Estas conquistaram espaço e reconhecimento, ao conseguirem ser o maior veículo de comunicação e difusão ao público das obras de criação intelectual através do uso de tecnologias e métodos específicos.

## **6. Indústria Discográfica Moçambicana**

Neste capítulo se analisa a evolução histórica e a situação actual da indústria discográfica em Moçambique, os seus problemas e o tipo de tecnologia existente.

A indústria discográfica em Moçambique é recente. A oferta de discos dependia das importações, sendo Portugal o grande fornecedor da música folclórica como o fado. Até ao início da década 70 a Rádio Clube de Moçambique não tinha um único disco Single e nem um Long-Play de música moçambicana, mas tinha milhares de música fado, rock, samba.

A Cináfria foi a primeira fábrica discográfica criada em 1968, tendo prensado o primeiro disco single de 45 rotações dedicado ao Estádio Salazar, com as seguintes quatro composições: Brasil e Portugal, Estádio Salazar, Assim é Lourenço Marques e O nosso Benfica. Com o crescimento de um público consumidor, maioritariamente de colonos, a procura de discos aumentou e criou bases para o surgimento, nos anos 70, de novas empresas discográficas em Moçambique como a Teal Disco, Somodisco, LM Discos, Fonoplay, 1001, Delta e Companhia Ultramarina do Comércio.

A Teal Disco explorava o catálogo da Teal Record Company da África do Sul. Tinha 5 prensas com uma capacidade de produção de cerca de 500.000 discos por ano. Uma outra empresa discográfica que surgiu em 1973 foi a Somodiscos cujas licenciadoras eram a

BMI Records, Mundosom, Phonogram, Rádio Triunfo, Vadeca, RPMG Group, EMI de Londres, a Castro e Paz e a Gallo Industry. Até 1981 a Somodiscos tinha atingido uma capacidade de produção de 500.000 discos por ano. A Companhia Ultramarina de Comércio dedicava-se especialmente à importação e comercialização de discos. As restantes empresas tinham um performance anual moderado de 2 a 5 edições e raramente superavam os 1000 discos vendidos. A escolha dos artistas locais recaía para aqueles que tinham popularidade pelas actuações em programas da rádio, boites ou em locais turísticos, caso dos conjuntos Djambo, João Domingo.

O aumento da oferta, como resultado do crescimento do parque industrial na área discográfica, trouxe uma diversidade de estilos de música. Para além das marcas portuguesas, surgiram outras marcas como RCA, Atlantic, Soul-Soul, Sungura. Estas empresas compravam a matéria prima (matrizes e o PVC) na África do Sul para a produção de discos e pagavam os royalties às licenciadoras que cediam os direitos para Moçambique. Os royalties eram pagos de acordo com a marca e fama do artista e variavam entre 1,5 e 4 randes por disco, o que representava 15 a 20% do preço da venda. Por isso os discos dos Beatles, Elvis Plesley, Otis Redding, Percy Sledge, Bee Gees e outros tinham royalties muito altos.

Alguns anos depois da independência de Moçambique, as empresas discográficas começaram a enfrentar a crise da falta de divisas quer para importar a matéria prima, como para pagar os royalties às licenciadoras. Esta situação fez com que as empresas acumulassem dívidas que resultaram no corte das relações comerciais com as congéneres, fornecedoras de matrizes para a reprodução de discos e, a conseqüente falência. Um outro factor foi a baixa procura da música que existia e que estava dirigida para o público colono que já havia, na sua maioria, abandonado o país.

O Estado criou o INLD<sup>18</sup> para entre outras funções, controlar e apoiar a produção de discos de música nacional que, durante a dominação colonial, foi relegada para o segundo plano. Foi assim que editou alguns discos com a marca “Ngoma” de artistas moçambicanos cujas matrizes foram cedidas pela Somodiscos. Devido às condições técnicas (instalações, equipamento e estúdio de gravação) que a RM possuía, recebeu do então Ministério de Informação a função editorial que pertencia ao INLD.

A R M continuou com a produção de discos com a marca “Ngoma”, tendo sido durante muito tempo, a única editora discográfica em funcionamento cuja opção foi a produção de música moçambicana. As primeiras recolhas de música pela RM foram feitas através de um apelo aos artistas para gravação tendo havido muita participação. Foi assim que as emissões daquela estação passaram a serem insufladas de música revolucionária, tradicional e ligeira moçambicanas. Para além da função editorial, a RM iniciou com a promoção de espectáculos artísticos e concursos “Ngoma Moçambique” e “Top Feminino”. Da tecnologia de prensagem de discos Singles e LPs, a RM passou para a da reprodução de cassetes áudio. Esta opção teve como base a existência no mercado nacional de grande oferta de rádios com leitores de cassetes áudio e outros trazidos pelos mineiros.

Actualmente para além da RM que continua a promover e editar a música nacional, surgiram nos meados dos anos 90 novas empresas discográficas com tecnologia para a reprodução de cassetes áudio e outras que se dedicam à importação de fonogramas. As empresas que possuem fábricas de reprodução de fonogramas são a RM, Vidisco Moçambique, Sons D'África, J&B Recording e Rádio Talismã. Mas existem outras empresas que, não tendo equipamento de reprodução, importam e editam como a Orion,

---

<sup>18</sup> Instituição que teve funções de controle e edição de discos e livros logo após a independência nacional. Actualmente é responsável pela parte do Estado das questões de protecção do direito do autor e dos direitos conexos.

Produções Conga e Sensações. A gravação de música é feita em estúdios existentes na RM e Mozambique Recording com tecnologia digital.

Existem outros de pequena dimensão que operam clandestinamente em casas privadas cujos donos são geralmente músicos. Há ainda aqueles que são móveis, igualmente clandestinos, que percorrem as províncias gravando música sob contrato com as empresas discográficas que suportam as despesas de deslocação ou com os patrocínios de outras empresas. Normalmente, estes estúdios móveis têm a função de introduzir as bases, ou seja, a gravação dos instrumentos básicos e a voz principal. Mais tarde, num outro lugar, dentro ou fora do país e à cargo de outros artistas, faz-se a orquestração usando outros instrumentos musicais, de acordo com o estilo musical escolhido. Faz-se a mesma coisa com as vozes de acompanhamento num estúdio apropriado.

Este modelo teve muita aceitação no meio dos artistas, já desesperados por não poder gravar e vender as suas obras criadas há muito tempo. Mas a oportunidade dada não correspondeu as expectativas dos artistas, quando se aperceberam das grandes alterações rítmicas e melódicas das suas músicas, introduzidas com a instrumentação e vozes de acompanhamento fora do seu controle.

Alguns músicos preferem gravar na África do Sul, Portugal e Países Nórdicos. Consideram que os estúdios daqueles países têm tecnologia de alta fidelidade de captação de som e com boa qualidade do que a existente em Moçambique. Isso não corresponde a verdade pois, os estúdios existentes no país tem tecnologia digital de alta fidelidade na captação e gravação de música com boa qualidade. A verdadeira razão reside na desconfiança que os músicos tem em relação às empresas discográficas e pelas facilidades que têm de obter patrocínios para a edição dos seus trabalhos. Consideram que as empresas discográficas nacionais não cumprem o estabelecido nos contratos, editando as suas obras clandestinamente no estrangeiro sem poderem reclamar os seus

direitos de remuneração. Por outro lado, é que os patrocinadores dos discos são geralmente estrangeiros que exigem a deslocação dos artistas para gravar e realizar espectáculos de promoção do álbum ou, quando é nacional não se importa em patrocinar a gravação fora do país suportando, por isso, grandes despesas de deslocação, alojamento e alimentação da banda, para além do pagamento do estúdio de gravação.

## **6.1. Tecnologia**

A tecnologia usada representa dois tipos de planta industrial, sendo avançada a que existe na Vidisco Moçambique e Sons D'África cujo processo de reprodução de fonogramas (cassetes áudio) passa pelas seguintes secções:

1. **Mastering Room** (equipado com Master Recorder e R-Dat Recorder ) – para elaboração e tratamento dos originais enviados pelo estúdio a partir do DAT para a feitura do Master em fita ½;
2. **Duplicating Line** (equipado com Recorder Reproducer e Slave Recorder) – para a duplicação da fita das cassetes a partir do Master;
3. **Quality Control Room** (equipado com Tape reproducer) – para controle da qualidade das fitas das cassetes já gravadas;
4. **Loading Line** ( equipado com Twin Pancage C-O Loader) – para a introdução da fita no invólucro da cassette;
5. **Labeling Machine** – para serigrafar, ou seja, processo de estampagem dos nomes dos temas e dos artistas na fita bobinadora na C-O;

6. **Casing Machine** – para a introdução da cassette no invólucro ( caixinha) acompanhado da capa; e
7. **Wrapping Machine** – para o revestimento da cassette a PVC<sup>19</sup>, como garantia de que não foi usada.

Depois desta última fase, wrapping machine, as cassetes são embaladas em caixas e enviadas para os armazéns de distribuição no mercado. Desta planta se pode concluir que se trata de indústrias relativamente modernas e com todo o processo de produção completamente equipado com tecnologia especializada de controle automático. Diferentemente da montagem e assistência técnica e reparações que necessitam de pessoal especializado, esta tecnologia não exige trabalhadores com alta especialização para assegurar o processo de produção.

A segunda tecnologia é a usada pela J & B Recording e a Rádio Talismã que tem equipamento de tecnologia atrasada, baseada na duplicação em alta velocidade usando decks, portanto de cassette para cassette e não a partir do Master. Tem um processo simplificado de produção que não inclui Mastering Room, Quality Control Room, Labeling Machine, Casing Machine e Wrapping Machine. As funções destas secções são feitas manualmente e com baixa qualidade estética. Por exemplo, o revestimento a PVC é feito com o uso do ferro de engomar, enquanto a estampagem de títulos das músicas nas cassetes, nomes e outros elementos sobre a obra e o autor são feitos com base em autocolantes ou pintados à mão usando modelos já feitos. Devido a este tipo de tecnologia, os trabalhadores têm de trabalhar com máscaras para se protegerem do cheiro das tintas usadas no processo de produção. Não existe o sector de controle de qualidade de som das gravações feitas e o controle do tipo de matéria prima usado pela empresa.

---

<sup>19</sup> Plástico transparente para o revestimento do fonograma.

## **6.2. Pirataria**

Actualmente a indústria discográfica atravessa uma crise em todos aspectos, sendo o principal problema a pirataria de fonogramas. As empresas reclamam constantemente contra a importação e produção local de produtos piratas que influem negativamente sobre as suas actividades. Estes produtos concorrem de forma desleal no mercado com os produtos originais. São vendidos a preços extremamente baixos e equivalentes aos preços à porta da fábrica dos produtos originais. Esta situação reduz drasticamente as vendas de cassetes originais, não permitindo assim o uso da capacidade instalada e, como resultado, há redução do performance da empresa e conseqüentemente a incapacidade de concorrência e dificuldades na recuperação dos investimentos realizados.

Por outro lado, as empresas se sentem abandonadas pelas autoridades que não agem em conformidade com as leis vigentes sobre a concorrência desleal, a propriedade industrial e direito de autor, como o têm feito quando se trata de produtos piratas da *Biq, Cat* e outras marcas cujos produtos são ilegais. Estes são recolhidos e postos fora do mercado, seguido do julgamento das empresas que praticaram a pirataria.

Em 1999 foram criadas novas empresas, licenciadas para a importação e comércio de fonogramas ao nível das províncias de Nampula, Beira e Tete. O surgimento destas empresas indica que haverá um aumento de oferta de fonogramas piratas no mercado nacional como resultado da falta do combate deste mal. Continua a haver edições de música que não são registados no INLD por falta de conhecimento das empresas do que reza o regulamento sobre esta matéria, ou porque não vêm nele alguma importância e vantagens do registo para a sua actividade. Esta instituição não dispõe de dispositivos legais para fazer cumprir o estabelecido no Diploma Ministerial.

### **6.3. Características de fonogramas falsificados**

#### **Cassetes áudio piratas produzidas no mercado informal**

No geral todos os produtos piratas e de contrabando produzidos em Moçambique em fabriquetas caseiras ou nos mercados informais, apresentam características próprias, diferentes das originais:

- A música é gravada em cassetes virgens de áudio (ex. TDK, Golden LN), sendo o nome dos artistas e títulos escritos à mão;
- A informação apresentada na cassette está num autocolante, ao contrário das cassetes originais cujas informações são inscritas directamente no corpo;
- As patilhas que permitem as gravações subsequentes da cassette não foram removidas, enquanto as cassetes usadas para a indústria discográfica são geralmente fabricadas sem as patilhas, como forma de prevenir a pirataria;
- O folheto interior é de tamanho reduzido e de pobre qualidade de papel. A informação sobre compositores, direitos de edição, detentores dos direitos de autor e a companhia distribuidora são frequentemente esquecidos;
- O folheto interior é a preto e branco com má qualidade ou reproduzido fotograficamente, igualmente com má qualidade;
- A informação sobre os direitos de autor no corpo da cassette é dada frequentemente numa outra língua que não a original;
- Os CDs piratas apresentam aspectos similares aos das cassetes em relação ao folheto interior, sendo este de tamanho reduzido e podendo conter erros;
- Os CDs piratas que circulam no mercado informal são reproduzidos a partir do computador;
- Os CDs não contém o SID, o Alfa-número que permite conhecer a proveniência da matriz, a data e o lugar de fabrico do suporte digital;

- Ao contrário dos originais, os CDs piratas não contém o código e as letras IFPI, da associação que reúne empresas produtoras de fonogramas que trabalham legalmente, inscritas à volta do redondo do centro.
- No geral os CDs não trazem na capa a informação sobre a editora;
- A clareza e a qualidade da impressão no CD é invariavelmente inferior ao da versão original; e
- O preço de venda de CDs piratas é extremamente baixo em relação ao das originais.

#### **Cassetes áudio piratas produzidas no mercado formal**

As cassetes piratas produzidas em fábricas existentes em Moçambique, importadas de Dubai e as que entram ilegalmente via Malawi, também tem características próprias:

- As músicas são fixadas em fitas de péssima qualidade que se desgastam facilmente, podendo destruir os leitores de cassetes;
- As caixas e os invólucros das cassetes são feitas geralmente de plástico de cor preto, amarelo, azul ou verde e raramente transparente. Ao contrário das caixas usadas pela indústria legal que são coladas, as usadas pelos piratas são fixadas com a ajuda de parafusos;
- As patilhas não foram removidas da espinha da cassette o que permite que esta seja apagada ou regravada;
- A informação impressa no corpo da cassette é feita com péssimo acabamento e com tinta de má qualidade, podendo ser removida facilmente;
- A imagem do(s) artista(s) é relativamente modificada para ser adaptada à nova capa com cortes de elementos identificativos da cassette original;

- A lista da sequência das músicas é normalmente imprensa no corpo da cassette, sem respeitar a ordem que está na cassette original;
- Os direitos de autor são inscritos em inglês para todo o tipo de música, quer moçambicana ou estrangeira. Isso deve-se ao facto de os piratas terem moldes já feitos naquela língua. Mas também existem cassetes piratas com inscrições em português;
- O Logo Tipo da empresa, detentora dos direitos de autor, é retirado da capa;
- Não há impressão na capa e no suporte material da obra do símbolo ©<sup>20</sup>.

Mas não é só a pirataria o problema do sector. Existem outros que têm de ser resolvidos para apoiar e estimular a indústria discográfica e a criatividade artística. Constitui problema o facto de se cobrar 30% em vez de 7.5% de direitos aduaneiros para celofane e fitas magnéticas em bobines industriais que constituem matérias primas. É nestas fitas magnéticas que se gravam os sons num estúdio de gravação, criando assim um valor acrescentado. Deveria haver uma diferenciação entre fitas magnéticas em bobines industriais, como matéria prima, e fitas magnéticas em cassetes virgens ou gravadas, como produto final para consumo.

A pauta aduaneira classifica os instrumentos musicais como bens de luxo. Isso agrava os direitos aduaneiros a pagar e penaliza consequentemente a actividade artística. Para um país com artistas pobres, sem posses para comprar equipamentos de luxo, que não tem uma indústria produtora dos instrumentos musicais, a aplicação de taxas altas de direitos aduaneiros não permite a produção de boa música para a edição pela indústria discográfica. É necessário que o Estado, no interesse do desenvolvimento da cultura

---

<sup>20</sup> Significa *copyright* - expressão que indica que os direitos de autor estão reservados. Ninguém deverá fazer cópias sem autorização do proprietário dos direitos de exploração da obra.

moçambicana, reconsidere a sua decisão modificando a classificação sobre a importação dos instrumentos musicais prevista na pauta aduaneira.

Por outro lado, não há nenhuma diferenciação no tratamento entre as importações de fonogramas de autores nacionais editados fora do país e os de autores estrangeiros. Considera-se que um tratamento preferencial que reduza os impostos aduaneiros às importações de música moçambicana editada em discos compactos, permitiria um maior apoio à edição e divulgação da cultura nacional, para além de estimular o trabalho artístico. Países como Angola e Cabo Verde fizeram esta diferenciação em defesa e promoção da indústria e dos artistas nacionais, uma vez que não possuem tecnologia para a produção local.

Finalmente, encontramos a falta de cumprimento dos acordos por parte dos artistas, que alienam obras que já foram objecto de contrato com terceiros, lesando assim os interesses económicos destes. Este comportamento resulta, por um lado, da fraca estrutura económica dos artistas para suportar as necessidades primárias do dia a dia, estando assim expostos à pobreza e, por outro lado, à concorrência desleal entre as empresas discográficas que procuram ficar com os melhores trabalhos sem respeitar os contratos assinados.

Esta situação resulta também da falta de sociedades de gestão colectiva dos direitos de autor e dos direitos conexos cuja função é participar activamente na protecção da exploração legítima das obras e prestações protegidas de um modo socialmente satisfatório. Com efeito o artista não consegue isoladamente gerir de modo conveniente os seus interesses e para os interesses da comunidade a multiplicidade de tipos e formas de exploração das obras e prestações.

## **7. Dimensão do Problema**

O capítulo procura dimensionar de forma comparativa a questão da pirataria em Moçambique, África e nos países desenvolvidos com base na análise de dados estatísticos.

### **7.1. Situação em Moçambique**

Nos últimos cinco anos a actividade musical cresceu muito com rápida multiplicação de empresas discográficas e estúdios de gravação. Várias obras foram editadas em CDs e cassetes áudio dentro e fora do país. Os grandes centros de venda de música são as cidades de Maputo, Nampula, Beira, Tete e Quelimane.

Contudo a falta de dados estatísticos não permite analisar o impacto deste sector na actividade económica e social em Moçambique. Mesmo assim dados recolhidos junto de algumas empresas mostram a evolução do negócio de música:

**Quadro 2: Evolução das vendas de música (em milhões de MZM)**

<b>Anos</b>	<b>Unidades</b>	<b>Valor (MZM)</b>	<b>Valor (USD)</b>
1996	76.182	1.159	92.720
1997	135.267	3.059	244.720
1998	312.185	6.410	512.800
1999	375.244	6.311	504.880

Fonte: Dados fornecidos pela VIDISCO e ORION

A evolução das vendas de música ao longo dos quatro anos , mostra as capacidades e o impacte que o sector pode ter no futuro na geração e distribuição de renda.

De acordo com o quadro 2, as vendas anuais de cassetes áudio e CDs em 1999, no mercado nacional, atingiram 375.244 unidades, equivalente a 6.311 milhões de meticais. Este valor corresponde a 504.880 dólares americanos ao câmbio de 12.500,00 meticais, sem incluir as vendas das empresas que não forneceram os dados, como a Talismã, J&B Recording, Sensações, Rádio Moçambique e Sons D'Africa. Das 6.311 milhões de meticais obtidos em 1999, o Estado arrecadaria do imposto do IVA cerca de 1.000 milhões de meticais, enquanto os artistas, por seu turno, teriam uma fatia de 5% sobre o mesmo valor. Quer dizer, os artistas receberiam cerca de 300 milhões de meticais correspondentes aos royalties sobre as vendas, sem incluir os valores recebidos no acto da assinatura do contrato<sup>21</sup>.

**Quadro 3: Evolução dos prejuízos devido à pirataria (em milhões de MZM)**

Anos	Unidades	Valor (MZM)	Valor (USD)
1996	140.000	2.500	200.000
1997	190.000	3.500	280.000
1998	150.000	2.550	204.000
1999	200.000	3.400	272.000

Fonte: Dados fornecidos pela VIDISCO

Os valores do quadro 3 foram calculados na base dos álbuns originais que, devido à presença das cassetes áudio piratas dos mesmos álbuns no mercado e a baixos preços, não

<sup>21</sup> Em Moçambique existem três tipos de contratos: No primeiro o artista só recebe um caché no acto da assinatura do contrato; no segundo o artista só recebe royalties que depende das vendas; e no terceiro o artista recebe o caché e os royalties.

foram vendidos. Nestes cálculos não foram incluídos os custos de produção, de compra e transportes de CDs e de armazenamento. Se compararmos os dados do quadro 3 com os do quadro 2, veremos que a VIDISCO sofreu prejuízos que atingiram 50% do volume dos seus negócios devido à pirataria ao longo dos últimos quatro anos. Segundo a ORION Trading cujas edições são 100% de músicos moçambicanos, sofreu também prejuízos que atingiram cerca de 900 milhões de meticais entre 1998/99. Como consequências imediatas, os músicos que trabalham com esta empresa perderam cerca de 45 milhões dos royalties que deveriam ter recebido com a venda dos seus fonogramas. As empresas reduziram o número de contratos com artistas moçambicanos como forma de pressionar estes, até agora sem nenhuma acção prática, a participarem activamente na protecção dos seus direitos.

A problemática da pirataria de fonogramas começou aparecer nos órgãos de informação em 1996. Foi com o aparecimento da VIDISCO, empresa discográfica, que preocupado em proteger os seus interesses económicos, queixou-se junto das autoridades policiais de acordo com o estabelecido no Código do Direitos de Autor de 1966 em vigor em Moçambique para se repor a legalidade. Antes desta empresa, houve reclamações sobre os efeitos nefastos da pirataria. Alguns músicos chegaram a proibir a Rádio Moçambique de passar as suas músicas por não pagar os seus direitos, mas nenhum levou o caso ao tribunal. Em 1998, como consequência da queixa daquela empresa, foram feitas buscas e apreensões nas lojas e armazéns de Maputo, Beira e Nampula que tinham cassetes piratas. Cerca de 80 mil, das 300 mil cassetes piratas que entraram em 1998, foram apreendidas pela polícia juntamente com equipamentos de reprodução e remetidos os respectivos processos nos tribunais. Como resultado imediato houve redução da presença de cassetes piratas no mercado, como ilustra o quadro 3 para 1998.

Estes casos de pirataria de fonogramas detectados deram entrada nos tribunais e tiveram dois destinos: Primeiro, o único caso que foi a julgamento teve um desfecho duvidoso,

em que as empresas acusadas de reprodução e venda ilícita de fonogramas foram absorvidas mediante provas de seu envolvimento. Segundo, os outros casos com mais de um ano, continuam a aguardar o seu julgamento. Entretanto continuam a ser feitas operações de busca e apreensão de fonogramas piratas em Maputo, Beira e Nampula cujos resultados têm sido, incompreensivelmente, a sua devolução às empresas que praticam a contrafacção e o respectivo arquivo dos processos.

A Polícia Camarária da Cidade de Maputo faz apreensões de cassetes piratas junto dos vendedores ambulantes, que são depois devolvidos mediante pagamento de multa. Não se trata de uma acção consequente, mas sim de oportunismo de alguns policias daquela corporação pois, os vendedores ambulantes entrevistados afirmaram que recebiam de volta as suas mercadorias já incompletas e sem documento comprovativo de que tinham pago multa. O mais grave é que estes policias não fazem as apreensões nas empresas que produzem e distribuem este tipo de material no mercado. Há, por um lado, cassetes piratas de artistas nacionais e estrangeiras que entram via Malawi nas províncias de Sofala, Tete, Niassa e Zambézia.

## **7.2. Situação em África**

A África está entre as regiões com altos níveis de pirataria cujas estimativas apontam para 50% como média. Os poucos países com informações disponíveis são a África do Sul, Nigéria, Gana, Costa do Marfim, Zimbabwe e Quénia. As vendas de música neste continente foram estimadas, pela IFPI (1999), em 250 milhões de dólares americanos, o que corresponde a 1% das vendas de 1996 a nível mundial que atingiram 39.8 bilhões. A posição destes países africanos no ranking internacional de vendas de música em 1996, num universo de 74 países, está distribuída da seguinte forma: África do Sul (25º) com 218.1 USDm; Gana (50º) com 16.3 USDm; Nigéria (60º) com 9.7 USDm; Zimbabwe (65º) com 3.9 USDm; e Quénia (71º) com 2.0 USDm.

**Quadro 4: Evolução das vendas de música ( em milhões )**

Anos	Costa M.		Gana		Quênia		Nigéria		A. Sul		Zimbabwe	
	U	USD	U	USD	U	USD	U	USD	U	USD	U	USD
1991	1,8	7,0	4,2	18,4	1,2	4,5	8,6	18,6	12,7	187,3	0,9	9,1
1992	1,3	6,4	5,3	21,3	1,2	5,0	15,5	30,8	11,9	136,6	0,7	5,4
1993	1,4	6,8	5,3	12,6	1,1	3,8	20,2	27,2	13,7	146,7	1,2	7,0
1994	—	—	5,2	14,2	1,0	3,3	15,0	31,0	14,4	150,3	1,0	6,4
1995	—	—	6,6	16,8	0,8	2,7	12,1	14,6	17,9	225,8	0,8	3,9
1996	—	—	5,3	16,3	0,6	2,0	8,0	9,7	19,5	218,1	0,9	3,9

Fonte de dados: IFPI, *The Recording Industry '97 in Numbers*. U = Unidades (vendas)

A África do Sul é o maior consumidor, sendo por isso considerado o maior mercado do continente com cerca de 225 milhões de dólares em vendas de música, contra 14 e 16 milhões da Nigéria e Gana respectivamente em 1995. A evolução das vendas é irregular e tende a decrescer ao longo dos anos cujas razões podem ser o rápido crescimento da contrafacção de fonogramas que inibe o performance das empresas.

**Quadro 5: Estimativa do nível de pirataria doméstica em 1998**

	> 50%	25 - 50%	10 - 25%
África	Quênia	África do Sul	Gana
	Nigéria	Zimbabwe	

Fonte: IFPI, *Music Piracy Report 98*

Os níveis de pirataria atingidos nalguns países africanos são muito altos, chegando a ultrapassar os 50% como mostra o quadro 5. Destas percentagens podemos inferir sobre o impacte negativo deste fenómeno na actividade das indústrias discográficas e na vida económica e social dos músicos cuja música local tem muita procura. Segundo a IFPI no Gana e Zimbabwe os níveis de consumo da música local atingem respectivamente 71 e

60%, enquanto a África do Sul consome 71% da música estrangeira, 23% de música doméstica e 6% da música clássica.

Os esforços do Gana<sup>22</sup> têm, de acordo com o quadro, resultado no êxito ao combate à pirataria, ao contrário da África do Sul e Zimbabwe e muito menos do Quênia e Nigéria que têm índices altos de pirataria. Em 1995, de acordo com o relatório da IFPI para 1998, os níveis atingidos de vendas de cassetes piratas eram: para o Gana (2%), Quênia (92%), Nigéria (45%), África do Sul (20%) e Zimbabwe (11%). Mas estes níveis de pirataria alteraram-se comparados com os parâmetros de 1998, de acordo com o quadro 5, pois: a pirataria no Gana passou a estar entre 10 e 25%, na África do Sul e Zimbabwe está entre 25 e 50%, enquanto no Quênia e Nigéria está a cima de 50%. Em ambos os países houve crescimento da pirataria de música.

Em relação a África do Sul considera-se que os altos níveis de pirataria atingidos resultam da entrada ilegal de fonogramas vindos de Moçambique, Malawi e Tanzânia. O quadro 6 ilustra a evolução da pirataria na África do Sul de 1996 a 1998.

**Quadro 6: Perdas (em milhões de USD) e níveis de pirataria (em %) na África do S.**

Indústrias	1996		1997		1998	
	Perdas	%	Perdas	%	Perdas	%
Ind. Discográfica	3.0	20	3.0	20	12.0	40
Ind. Programas de Computador	40.2	50	54.8	48	74.9	50
Ind. Livro	21.0	---	20.0	---	22.0	---
Ind. Desenhos Animados	12.0	12	12.0	10	12.0	16

Fonte: Pag.1 da Web: [http://www.iipa.com/html/rbc\\_south\\_africa\\_301\\_99html](http://www.iipa.com/html/rbc_south_africa_301_99html)

<sup>22</sup> Este país usa o sistema de banderole que consiste em uma fita autocolante que é colocada nas cassetes áudio e discos compactos.

Vemos que de 1997 para 1998 verificou-se um maior incremento da pirataria na indústria discográfica na África do Sul, tendo duplicado de 20 para 40%, o que colabora com a tese de que, uma parte das cassetes vêm de Moçambique, Malawi e Tanzânia pois, foi no mesmo período que houve maior incremento do fenómeno nestes países. Segundo o quadro 6, outras indústrias como a do livro, também sofreram perdas que atingiram 22 milhões de dólares; enquanto a de desenhos animados e dos programas do computador atingiram em 1998 respectivamente 12 e 74.9 milhões de dólares. É sem dúvidas muito dinheiro perdido à favor dos piratas em prejuízo dos autores, artistas, empresas e Estado, para além da má qualidade das cassetes vendidas aos consumidores.

O músico maliano Salif Keita, considerado a voz de ouro de África, reagindo sobre os males deste fenómeno afirmou que “ se nada se fizer para deter a pirataria, existe o grave perigo de a música africana morra. As tradições africanas e a música tradicional não estão em sintonia com a época actual, os anos vão passando e esta morrerá, a não ser que seja preservada e passada a gerações futuras. Os piratas estão matando a cultura africana –

estes evitam que os governos africanos e as nações africanas progridam”. (Janson B.: 1993, 560). Em resposta a esta situação, os músicos africanos abandonam os seus países para o Ocidente em busca de melhores condições de trabalho, defesa dos seus direitos e garantia de remuneração equitativa.

### **7.3. Situação no Resto do Mundo**

Os Estados Unidos da América, Japão e os Países do Velho Continente constituem os maiores mercados de consumo de música. Em 1996, segundo a IFPI (1999) as vendas de música da América do Norte atingiram 33% das vendas mundiais, que correspondem a 13.2 bilhões de dólares americanos distribuídas da seguinte forma: EUA com 12.297,7 e

Canadá com 911,6 milhões de dólares americanos ocupando assim o 1º e 7º lugares respectivamente no ranking internacional de venda de música.

A Europa vendeu 13.4 bilhões de dólares americanos que correspondem 34% do total das vendas mundiais de música enquanto o Japão atingiu 6.8 bilhões de dólares americanos, ocupando o 2º lugar a nível mundial. A maioria dos países da Europa Ocidental ocupam posições de destaque no ranking mundial de vendas de música, destacando-se a Alemanha (3º) com vendas que ascendem a 3.179,4, Inglaterra (4º) com 3.709,8 e França (5º) com 2.318,0 de milhões de dólares americanos em 1996. O impacto da indústria discográfica na vida económica é grande com uma contribuição de 5% para o PIB de acordo com o Relatório da IFPI sobre a Pirataria de Música em 1998. O quadro 7 apresenta a evolução das vendas de música em alguns países da Europa e, destacando-se a Alemanha, Inglaterra e França pelas quantidades de cassetes áudio e discos compactos vendidos ao longo dos seis anos em estudo.

**Quadro 7: Evolução das vendas de música ( em milhões )**

Anos	Áustria		Alemanha		Itália		Inglaterra		França	
	U	USD	U	USD	U	USD	U	USD	U	USD
1991	15.0	265,5	209.5	2.434,5	51.1	670,9	161.3	2.154,9	122.8	1.761,2
1992	14.6	294,4	195.3	2.638,2	48.3	638,3	151.3	1.998,5	119.8	1.936,0
1993	18.1	322,3	213.9	2.692,7	39.8	519,3	172.3	1.976,0	124.9	1.848,5
1994	19.4	345,4	218.5	2.876,5	44.8	534,7	197.9	2.366,4	129.6	1.988,1
1995	20.0	412,1	223.4	3.269,6	43.6	587,4	219.7	2.571,6	133.5	2.391,8
1996	21.2	396,7	228.1	3.179,4	42.6	637,5	234.5	2.709,8	135.9	2.318,0

Fonte: IFPI, *The Recording Industry '97 in Numbers*. U = Unidades (vendidas)

A pirataria de CDs cresceu vertiginosamente na Europa Ocidental como resultado do surgimento e difusão massiva das novas tecnologias de reprodução a baixo custo. Alguns

países como a “ Itália e Grécia mantêm posições com altas taxas de pirataria da Europa Ocidental. A Finlândia também está a experimentar altos níveis de pirataria em CDs que entram no mercado através dos turistas vindos da Estónia”. ( IFPI: 1998, 4). Na Europa Oriental encontram-se as taxas mais altas de pirataria doméstica de CDs, sendo a Rússia e Ucrânia, os países mais atingidos, chegando a exportar para o resto da Europa e fora do continente. “Na Polónia, depois de vários anos de melhorias como resultados de acções coercivas, a pirataria aumentou atingindo 40% contra os 25% de 1997”. ( IFPI: 1998, 4). O mesmo Relatório da IFPI considera que, em 1995 os países com altas taxas de pirataria eram: Roménia (85%), Bulgária (80%), Rússia (73%), Latvia (54%), Itália (33%), Grécia (26%) e Hungria (23%). No caso da Rússia, Itália e Bulgária, como em relação a alguns países da América Latina e Ásia, considera-se que a pirataria é feita por organizações de contrabando com objectivo de fazer circular a droga e como meio de lavagem de dinheiro de proveniência duvidosa. O quadro 8 mostra a evolução da pirataria na América Latina.

**Quadro 8: Evolução de vendas (V) piratas de música (em milhões de USD)**

País	1997		1998	
	V. Piratas	% Pirataria	V. Piratas	% Pirataria
Argentina	25.0	35	50.7	35
Brasil	110.0	80	290.0	95
Paraguai	130.0	90	280.0	90
Uruguai	2.0	25	3.0	25
México	70.0	50	80.0	50
Colómbia	54.0	60	65.0	60
Perú	40.0	80	50.0	85

Fonte: The International Intellectual Property Alliance (IIPA),  
[http://www.iipa.com/html/pr\\_02161999.html](http://www.iipa.com/html/pr_02161999.html).

Vemos neste grupo de países a evolução das vendas de fonogramas piratas. Na Argentina e Uruguai a pirataria decresceu de 1989 a 1991, enquanto no Brasil houve um crescimento contínuo. Mas a média geral de vendas de cassetes piratas atinge 50% das vendas efectuadas no continente, havendo países que, de acordo com os dados da IFPI, atingem individualmente percentagens altas, por exemplo: Nicaragua (94%), El Salvador (84%), Perú (83%), Honduras (80%), Paraguai (72%) e Panamá (58%). Um outro grupo de países tem níveis baixos de pirataria: Argentina (17%), Chile (14%), Colómbia (15%) e Costa Rica (16%). Estes dados comparados com os da IIPL no quadro 7 sobre a evolução das vendas piratas de música, permitem ver que alguns países observaram um crescimento dos níveis de pirataria, casos da Argentina e Colómbia que passaram de níveis relativamente baixos de 17 e 15% em 1995 para 34 e 60% em 1997/8 respectivamente, enquanto outros não verificaram mudanças, mantendo-se em altas taxas de contrafacção casos do Paraguai, México, Perú e Brasil.

## **8. Quadro Jurídico**

Neste capítulo analisa-se o quadro jurídico estabelecido ao nível do país e no plano internacional para a protecção da propriedade intelectual, em especial da produção artística contra a falsificação.

Como vimos a produção em massa para a exploração económica dos bens protegidos pelo direito de autor é consequência do progresso tecnológico. Este facto deu origem à definição de regras de protecção das criações intelectuais, como um imperativo para estimular o desenvolvimento artístico-cultural e remunerar equitativamente os autores, artistas intérpretes ou executantes e os produtores de fonogramas. Assim foi definido um conjunto de regras e procedimentos que constituem o Quadro Jurídico Nacional e Internacional de protecção do direito de autor e dos direitos conexos.

Em Moçambique a protecção do direito de autor é constituído por um corpo normativo, composto pelos seguintes instrumentos:

- O Código do Direito de Autor de 1966, que decorre do Decreto-Lei 46980, de 27 de Abril, tornado extensivo a Moçambique em 1971, ao abrigo da Portaria 679 de 7 de Dezembro.
- O código Civil que contempla o “ Crédito do autor de obra intelectual “ e “ Propriedade Intelectual “, respectivamente nos artigos 742 e 1303;
- O código Penal de 1886, contempla artigos sobre a protecção do direito de autor: 279 (contrabando), 457 (contrafacção), 458 (representação e execução não consentidas de composição musical);
- Decreto n.º 4/91, de 3 de Abril aprovou o Estatuto Orgânico do Instituto Nacional do Livro e do Disco, atribuindo-lhe a competência para a “organização de um sector de direitos de autor “ no artigo 2 do referido Decreto. De entre os objectivos do Instituto destacam-se (artigo 1):
  - a) Assegurar o registo de todas as edições nacionais;
  - b) Ocupar-se de todas as questões relativas à protecção do direito de autor; e
  - c) Fazer o licenciamento dos editores e livreiros a operarem em Moçambique e apoiar a respectiva actividade.

Compete ao Departamento dos Direito de Autor, entre outras funções, “assegurar o cumprimento das obrigações do país nas questões relativas à propriedade intelectual”.

- O Decreto n.º 42/96, de 15 de Outubro sobre a Pauta Aduaneira, refere no artigo 29 que: “É proibida a importação de mercadorias constantes do quadro II anexo a estas instruções preliminares, e, de outras mercadorias mencionadas em legislação especial, incluindo as Convenções Internacionais ratificadas pelo País”. De entre

as mercadorias destacam-se os “livros e obras artísticas de autores moçambicanos, quando sejam de edições contrafeitas” e “quaisquer mercadorias cuja proibição está prevista em disposição legal”.

- A Resolução do Conselho de Ministros n.º 13/97, de 13 de Junho, aprovou a adesão de Moçambique à Convenção de Berna – Acto de Paris de 1971, de já fizemos referência.

O Código do Direito de Autor em vigor em Moçambique apresenta no Título V, um corpo sancionatório sobre as violações dos direitos patrimoniais do criador da obra artística. Assim temos no artigo 190 “Todo aquele que, sem autorização do respectivo autor, utilizar ou explorar por qualquer das formas previstas nesta Lei, uma obra alheia incorre nas penas nela cominadas, sendo além disso responsável civilmente pelos prejuízos a que der causa”. Aqui faz explícita referência ao crime de usurpação, que é a contrafacção e a pirataria e, responsabiliza o infractor pelo pagamento dos prejuízos causados. O artigo 191 chama atenção que “para que haja contrafacção não é essencial que a reprodução seja feita pelo mesmo processo que o original, com as mesmas dimensões ou com o mesmo formato”. Está assim acautelada a possibilidade de reprodução não autorizada de uma obra usando um outro suporte material diferente do original. Também é usurpação a utilização abusiva de uma obra para além do estabelecido no contrato, ou seja o detentor dos direitos de exploração da obra não deverá reproduzir exemplares para além dos definidos no acordo ou comercializar a obra em outros mercados sem prévio acordo entre as partes. No artigo 197 está determinado que “a usurpação e a contrafacção ... são crimes públicos, cabendo aos respectivos autores a pena de prisão até um ano e multa correspondente, elevada ao dobro em caso de reincidência, se o facto objecto da infracção não constituir crime punido com pena mais grave pelo Código Penal ou por qualquer outra lei”. Está assim classificada a pirataria como um crime público que deve ser punido incluindo, de acordo com o artigo 203, a

apreensão dos exemplares e destruição dos aparelhos ou instrumentos utilizados na reprodução ou difusão da obra pirateada.

Nos países como Alemanha, Inglaterra, França e Estados Unidos da América a pena é efectiva pois, não está contemplada na legislação nacional a possibilidade de reincidência na usurpação dos bens protegidos pelo direito do autor e dos direitos conexos. As medidas abrangem também os criadores, segundo o artigo 199 que determina “incorrerá na pena cominada ... o autor que, tendo alienado total ou parcialmente o respectivo direito ou autorizado a utilização da sua obra por qualquer dos modos previstos nesta lei, utilizar ou explorar directamente a dita obra, com prejuízos dos direitos atribuídos a terceiros”. Estão assim protegidos também os interesses dos empresários em relação às utilizações da obra pelos autores fora do contrato. O ciclo de medidas se completa com o estipulado no artigo 200 que refere “as sanções cominadas na presente secção são aplicáveis àqueles que venderem, puserem á venda ou por qualquer modo lançarem no comércio ... as obras usurpadas ou contrafeitos, sabendo que são, quer os respectivos exemplares tenham sido produzidos no País, quer no estrangeiro. Os que assim procederem serão, além disso, solidariamente responsáveis com os autores da usurpação ou da contrafacção pela indemnização do dano proveniente destas infracções”. São assim responsabilizados os distribuidores, retalhistas e os vendedores ambulantes pela circulação no mercado de produtos piratas.

A nível internacional, depois das discussões das conferências diplomáticas, foram adoptados vários instrumentos jurídicos, entre eles: A Convenção de Berna para a protecção das obras literárias e artísticas, de 1886; Convenção de Roma para a protecção dos artistas intérpretes ou executantes, dos produtores de fonogramas e dos organismos de radiodifusão, de 1961; e a Convenção de Genebra (Convenção dos Fonogramas) para a protecção dos produtores de fonogramas contra a reprodução não autorizada dos seus produtos, de 1971. Vejamos como é tratada a questão da contrafacção.

A OMPI definiu como elementos de concorrência desleal para a propriedade intelectual:

- “ os actos que possam causar confusão com os produtos ou serviços, ou a actividade industrial ou comercial, de uma empresa;
- as falsas alegações que desacreditar os produtos ou serviços, ou actividade industrial ou comercial de uma empresa;
- as indicações ou alegações que possam induzir o público em erro quanto à natureza, ao modo de fabricação, às características, à adequação à sua finalidade, dos produtos ou serviços;
- os actos relativos à apropriação ilícita, à divulgação ou utilização de segredos comerciais; e
- os actos que enfraqueçam ou causem outro dano ao poder distintivo da marca de outrem ou abusem do nome ou da reputação da empresa de outrem”.

A Convenção de Berna estabelece no artigo 16 que:

1. “Qualquer obra contrafeita pode ser apreendida nos países da União onde a obra original tem direito a protecção legal.
2. As disposições da alínea precedente são igualmente aplicáveis às reproduções provenientes de um país onde a obra não esteja protegida ou tenha cessado de o ser.
3. A apreensão verificar-se-á em conformidade com a legislação de cada país”.

Este artigo declara a apreensão de fonogramas contrafeitos dentro dos países da União, limitando assim a sua circulação e sugerindo a possibilidade de reclamação por parte dos lesados. No entanto, deixa para os Estados agirem sobre esta matéria de acordo com a legislação nacional.

A Convenção de Roma determina no artigo 7 os actos a que os artistas se podem opor:

1. “a radiodifusão e a comunicação ao público sem o seu consentimento;
2. a fixação sem o seu consentimento;
3. a reprodução sem o seu consentimento de uma fixação anterior, quando essa fixação foi feita sem o consentimento do artista, ou quando o consentimento foi dado para outros fins, ou quando se trata de uma gravação efémera “.

No artigo 10 desta Convenção determina o direito aplicável aos produtores de fonogramas, outorgando de forma explícita que “os produtores de fonogramas gozam do direito de autorizar ou proibir a reprodução directa ou indirecta dos seus fonogramas “. A reprodução referida abrange a feita por fabricação de uma matriz, por prensagem, por gravação de sons produzidos por um aparelho receptor que capta a emissão radiofónica de um fonograma.

A Convenção dos Fonogramas é mais específica sobre a protecção dos produtores de fonogramas. O artigo 2 estipula que “ cada Estado contratante se compromete a proteger os produtores de fonogramas que são nacionais dos outros Estados contratantes contra a produção de cópias feitas sem o consentimento do produtor e contra a importação de tais cópias, quando a produção ou importação é feita tendo em vista uma distribuição ao público, assim como contra a distribuição das referidas cópias ao público “.

Um outro dispositivo importante é o Acordo TRIPS que é, sem dúvida, o instrumento de longo alcance no sistema de globalização do comércio internacional das obras protegidas pelo direito de autor e dos direitos conexos. Este Acordo resultou das negociações do Uruguay Round de 1986 e concluído em 1993, com participação activa da OMPI. A vantagem do Acordo encontra-se essencialmente nas regras processuais instituídas, pela primeira vez a nível internacional, que definem os meios de fazer respeitar os direitos de

propriedade intelectual, a aquisição e conservação dos direitos da propriedade intelectual e aos processos das partes interessadas, e à prevenção e resolução de conflitos. Segundo o Acordo é outorgado aos artistas intérpretes ou executantes o direito de impedir a fixação em fonogramas das representações ou execuções não fixadas, a radiodifusão sem fio e transmissão ao público de tais representações ou execuções, e a reprodução de fixações de tais representações ou execuções.

A importância do Acordo TRIPS foi consagrar a ideia de mercado globalizado em que, os bens imateriais protegidos pela propriedade intelectual são considerados, conjuntamente como mercadorias e como serviços. Procurou propiciar uma equiparação entre o direito de autor e os direitos dos artistas intérpretes ou executantes, os produtores de fonogramas e os organismos de radiodifusão na protecção das obras e indústria discográfica. O TRIPS trouxe o Princípio da Nação mais Favorecida ausente nas Convenções de Berna e de Roma que determina que “com respeito à protecção da Propriedade Intelectual, todas as vantagens, favores, privilégios ou imunidade que um membro conceda aos nacionais de qualquer outro país se ortogará imediatamente e sem condições aos nacionais de todos os demais membros”.

A nível de grupos económicos regionais existem Acordos, Directivas ou Pactos para a protecção do Direito de Autor.

A Comunidade Europeia estabeleceu o “Livro Verde” que aprovada várias Directivas para a protecção do direito de autor com objectivo de:

- a) “eliminar as diferenças do nível de protecção existentes nos distintos Estados membros que produziam roturas no mercado único;

- b) estimular a criatividade nos Estados membros realizando esta harmonização ao nível de alta protecção e não baixa; e
- c) alcançar um equilíbrio razoável entre os interesses de todas categorias de titulares, tanto do direito do autor como de direitos internacionais de Berna e de Roma". (Garcia E.: 1994, 69).

Na América Latina o "Acordo Pacto Andino" (Venezuela, Colómbia, Chile, Equador, Perú e Bolívia), que estabeleceu no encontro de Cartagena a Decisão 351 sobre o "Regime comum do Direito do Autor e dos Direitos Conexos". Segundo Garcia Esteban foram definidas as seguintes regras para os aspectos processuais (no cap. XIII):

- a) "o pagamento ao titular do direito infringido de uma reparação ou indemnização adequada, em compensação pelos danos e prejuízos sofridos, como resultado da violação de seu direito;
- b) que o infractor assumo o pagamento de custos do processo em que haja incorrido o titular do direito infringido;
- c) a retirada definitiva do circuito comercial dos exemplares que constituem infracção do direito; e
- d) as sanções penais se aplicam a delitos de similar magnitude".

O "Tratado de Comércio Livre", também conhecido por NAFTA (North America Free Trade Agreement), formado em 1991 pelo Canadá, México e Estados Unidos, defende no capítulo XVII a protecção da propriedade intelectual. O Tratado confirma o pensamento americano do *copyright*, ao determinar, no artigo 1706, que os produtores de fonogramas têm o direito de autorizar ou proibir:

- a) a reprodução directa ou indirecta de um fonograma;
- b) a importação de cópias do fonograma sem autorização do produtor;

- c) a primeira distribuição pública do original mediante venda, aluguer ou qualquer outra maneira; e
- d) o aluguer comercial do original ou de uma cópia do fonograma, excepto quando em um Contrato entre produtor de fonograma e os autores das obras fixadas exista estipulação expressa em outro sentido.

No artigo 1717 estabelece procedimentos penais contra os casos de falsificação e de pirataria de direitos de autor à escala comercial.

## **9. Custos e Benefícios da Pirataria**

Este capítulo procura demonstrar que os supostos benefícios de uma situação de fraca protecção da Propriedade Intelectual, em que a pirataria é parte integrante desta estratégia, são irreais e que, na verdade, representam altos custos para a indústria discográfica, autores, artistas intérpretes e executantes, os consumidores e Estado.

A problemática da pirataria não se situa só ao nível do respeito pelo direito moral na utilização, sem autorização, da coisa alheia, mas é sobretudo um problema dos direitos patrimoniais. São estes direitos que constituem o centro das atenções de protecção porque neles reside o fundamento e disputas de carácter económico. É na exploração destes direitos que surgiu a pirataria cujo combate exige clareza sobre os reais interesses e uma visão sobre os custos e benefícios para o país na actual fase de desenvolvimento económico e cultural. Quem perde e quem ganha com a pirataria? A resposta não será de carácter matemático, mas se podem determinar as tendências e ordem de magnitude do seu impacte. A análise que se segue basear-se-á na discussão dos quatro pontos da teoria de “Mitos de Fraca Protecção”.

## **9.1. Economiza Dinheiro**

Nesta primeira suposição argumenta-se que com a fraca protecção da propriedade intelectual baixarão os preços dos produtos no mercado, o que permitirá que os consumidores economizem mais as suas rendas. Defende que "o preço é a única coisa que muda entre o ambiente de protecção e de não protecção". (Sherwood, R.: 1990, 160). Negligencia assim os padrões da actividade económica e o nível de funcionamento das instituições que podem influir positivamente na redução do preço sem recorrer à prática de contrafacção. Ignora que a competição sã estimula a eficácia, melhora a produtividade, baixa os preços e melhora os serviços prestados.

O que acontecerá aos preços dos fonogramas numa situação de protecção eficiente do direito do autor e dos direitos conexos? Os preços poderão baixar como resultado do nivelamento dos custos de produção entre as empresas discográficas a níveis baixos em relação á situação actual. Por outro lado as empresas optarão pela redução do preço e procurando compensar com o aumento da quantidade de unidades vendidas. Algumas empresas não conseguirão baixar os preços devido ao tipo de tecnologia que usam. Uma tecnologia primitiva só aumenta os custos de produção o que implicará o aumento dos preços. A baixa de preços pela prática da pirataria assenta no facto de que o pirata só suporta os custos de reprodução e da fotocópia da capa, enquanto os outros custos estão á cargo das empresas dos fonogramas originais. O quadro que se segue ilustra os custos envolvidos na produção de uma cassette original comparando com os custos de uma cassette pirata e, como consequência os preços que são praticados no mercado.

**Quadro 9: Estrutura de Custos de produção de uma cassette num universo de 15 mil unidades (em MZM)**

<b>Rubricas</b>	<b>Valor Unitario</b>	<b>Valor total</b>
Fotolitos	400	5.000.000
Caché	1.667	25.000.000
Prod. cassette áudio	10.000	150.000.000
Estúdio de gravação	800	12.000.000
Capas das cassetes	1.000	15.000.000
Posters/unidade	267	4.000.000
Public. (TV, Rádio)	297	30.000.000
Vídeo clip	480	10.000.000
Masterização	133	2.000.000
<b>Total</b>	<b>15.044</b>	<b>253.000.000</b>

Fonte: Elaborado pelo Autor

Neste quadro não foram incluídos os custos indirectos e, de funcionamento da empresa, as despesas de lançamento do álbum e outros que ocorrem antes de se vender a cassette no mercado. De um total de MZM 15.044,00 dos custos reais de produção de uma cassette num universo de 15 mil unidades, o pirata só suporta os custos directos de reprodução no valor de MZM 10.000,00, mais MZM 183,00 da fotocópia da capa. Adicionando o facto de usar matéria prima de baixa qualidade e barato, o pirataria está em condições de estabelecer baixos preços de venda para o valor da cassette áudio original á porta da fábrica. Os baixos preços de produtos piratas não resultam da eficácia da actividade económica ou da produtividade da empresa, mas sim da concorrência desleal.

Como resposta, algumas empresas adoptaram a estratégia de preços fixos que não chegou a surtir os efeitos desejados porque, os retalhistas não baixaram o nível dos preços para os recomendados pelo distribuidor. Os realistas não aderiram em protecção á flutuação dos

preços dos outros álbuns de outras empresas. Uma posição indiscriminada de preços fixos pode provocar a redução geral dos lucros no negócio de música, uma situação indesejável por parte dos retalhistas.

Os custos para a economia da redução de preços via pirataria de fonogramas podem ser:

- Segundo Peterson Berger a "concentração do mercado, ou seja, a diminuição do número de companhias... tinha implicado a diminuição da inovação e diversidade da música gravada." (J. Neves: 1999, 27 ). Quer dizer, algumas empresas tinham falido e outras tinham sido criadas pelo processo de fusão com a consequente criação de oligopólios. É o caso da Rádio Talismã que abandonou a actividade discográfica vendendo o seu equipamento de reprodução á J.B. Recording.
- Algumas empresas perderam a capacidade de produção, passando a solicitar serviços de outras, caso da Rádio Moçambique que assinou um acordo de coprodução das suas obras com a VIDISCO Moçambique. Outras deixaram de editar limitando-se a importar material discográfica em pequenas quantidades, como é o caso da Congas e Sensações. Quando editam é com o apoio de outras empresas e Bancos.
- Perca de oportunidades de representação em Moçambique das marcas das multinacionais que protegem os seus produtos contra a pirataria. Reconhecem que a prática de preços baixos pode desvalorizar os produtos no mercado internacional o que influirá negativamente nos lucros e no performance da sua actividade. É o exemplo de algumas empresas sul africanas que não estão disponíveis para o negócio de música com Moçambique, porque constataram existir muita pirataria das obras dos seus artistas. Há portanto perca de mercados externos que constituem a fonte de obtenção de divisas.

- Redução do aproveitamento da capacidade industrial instalada na área discográfica pois, as empresas passaram a não produzir em maiores quantidades, com o receio de não poderem vender os seus produtos devido à concorrência dos preços e dos fonogramas piratas no mercado. Esta e outras situações reduzem as oportunidades de emprego pois, os trabalhadores passam a constituir um custo cuja solução passa pelos despedimentos. Outros custos decorrem da manutenção de equipamentos e outras infra-estruturas.
- Crescimento de um mercado informal extremamente competitivo do ponto de vista dos custos de operação, como base larga do sistema de distribuição e venda de materiais piratas.

## **9.2. Promoção da Indústria**

Esta suposição "assume uma série de fases na evolução da indústria de um país em desenvolvimento, sendo a primeira fase a de copiar". (R. Sherwood: 1990, 166). Defende assim que as firmas locais, na ausência da protecção da propriedade intelectual, poderiam ter uma base segura para o seu desenvolvimento. Considera que as firmas devem "começarem por copiarem antes de se moverem num nível mais alto de concorrência".

(R. Sherwood: 1990, 166). Pensa-se que a estratégia de fraca protecção poderia trazer benefícios, porque permitiria uma fácil acumulação da indústria local e desenvolvimento de competências e habilidades. Desenvolver-se-ia, por outro lado, "uma curva de aprendizagem que é lançada na experiência da pirataria". (R. Sherwood: 1990, 167).

Negligência a dependência dos países em vias de desenvolvimento como uma fraqueza que os países desenvolvidos poderiam usar para represálias de carácter económico. No mundo de hoje, a cultura empresarial, reconhece os benefícios da propriedade intelectual, e, por isso, desaprova empresas ou instituições que se dedicam a fazer cópias ilegais em vez de inovação baseada na pesquisa. Não há evidências de que uma fraca protecção

poderia promover a indústria local pois, o mercado será ineficiente e caracterizado por uma indústria baseada em vendas, distribuição e montagens e, por isso, com pequeno risco de capital. Uma indústria sem capacidade de aumentar o valor acrescentado nacional, desenvolver e aproveitar sinergias nas relações entre sectores e vantagens comparativas baseadas no valor da nossa cultura.

Os resultados desta actividade ilegal são extremamente negativas, pois: no caso de Perú os efeitos da pirataria deram origem “ ao encerramento de fábricas e negócios legais, o empobrecimento dos autores, deixou sem oportunidades os novos valores artísticos, impediu que o público desfrutasse de produtos legítimos e de boa qualidade e privou o país de tributos, mas enriqueceu ilicitamente os piratas”. ( G.Ortiz: 1993, 539). A música paraguaia “ foi alguma vez popular tanto aqui ( no Paraguai) como nos países vizinhos. A pirataria desenfreada eliminou a possibilidade de obter utilidades na produção de música local”. (Jason B.: 1993, 558). Outros países perderam também, não só ganhos comerciais para todos os participantes da cadeia discográfica e novos investimentos, mas e sobretudo, perderam os melhores autores, artistas intérpretes e executantes que emigraram à procura de melhores condições e protecção dos seus direitos.

### **9.3. Aquisição de Tecnologia**

Numa situação de fraca protecção “os custos de aquisição de tecnologia serão reduzidos”. (R. Sherwood: 1990, 160). As empresas terão baixos custos e altas taxas de retornos que lhes permitirão uma acumulação para suportar a aquisição de tecnologia. Mas estes benefícios serão obtidos por empresas que praticam a pirataria em prejuízo de outras e da economia no geral. A suposição não toma em consideração que a transferência de tecnologia é parte integrante da protecção da propriedade intelectual, obedecendo formalidades preestabelecidos no mercado internacional que devem ser seguidos.

Para fugir ao cumprimento destas regras o pirateiro compra tecnologia no mercado negro correndo riscos de comprar equipamento obsoleto ou inapropriado aos padrões dos produtos projectados. Crescerão assim importações paralelas que poderão, no futuro, modificar a valorização industrial com a introdução de materiais, componentes e produtos acabados de má qualidade e a baixos preços. Nestas condições não haverá garantias de assistência técnica e oportunidades de treinamento de mão de obra. Por outro lado, o país não poderá beneficiar da protecção dos organismos internacionais pela fraude sofrida, mas sim correrá o risco de ser isolado ou sofrer sanções por permitir a contrafacção. Devido ao baixo investimento privado e porque, como vimos, a indústria está baseada nas vendas, distribuição e reprodução, no caso da discográfica, não haverá aquisição de tecnologia ou geração local de tecnologias que promovam o desenvolvimento industrial.

#### **9.4. Diminuição da Dependência**

Esta última suposição afirma que numa situação de "meios fracos de protecção da propriedade intelectual pode-se reduzir a dependência em fontes estrangeiras de tecnologia "(R. Sherwood: 1990, 173) Raul Prebisch afirma que a "protecção da propriedade intelectual serve para impor tecnologia estrangeira em países em desenvolvimento, e a eliminação da protecção livrará países da dependência" (R. Sherwood: 1990, 173). A realidade actual mostra que, mesmo com sistemas de fraca protecção, os países em desenvolvimento continuam dependentes do exterior.

É verdade que a tecnologia cria dependência dos países em desenvolvimento porque não têm capacidade de gerar tecnologias próprias. Mas a dependência nem sempre é nefasta se entendida no âmbito das vantagens comparativos do comércio internacional onde, a transferência de tecnologia, num ambiente de protecção, trás benefícios porque garante a formação e treinamento de recursos humanos, assistência técnica e especialização do país

na economia mundial. O *know how* obtido e criado no labor permitirá gerar capacidades internas de inovação ou de selecção de melhores tecnologias para o país e aproveitamento de recursos locais.

Podemos concluir que o impacte da pirataria na indústria discográfica é negativo. Segundo Nicholas Garnett (IFPI) “a pirataria é um cancro que, sem controle, poderia se expandir por toda a parte da humanidade, pondo em risco o futuro da indústria musical”. Para Lord Dennig considera que: “os piratas de películas saqueiam os melhores e mais recentes filmes cinematográficos. Eles transferem-nos para fitas magnéticas e vendem vídeos e cassetes no mercado negro”. (C. Ponce: 1995, 473). Esta visão caracteriza os prejuízos que são provocados pela contrafacção, um flagelo de consequências extremamente negativas para os artistas, empresas, consumidores e Estado.

## **10. Conclusões**

Vimos que o direito de autor é instrumento de protecção da obra que é a expressão da personalidade enquanto produto da actividade intelectual do autor. O direito de criação do autor é, já em si, parte da afirmação da personalidade do homem e funda-se no trabalho cujo produto é a obra que constitui uma propriedade especial. Uma propriedade que não é em si o fim, mas sim um meio com função social e económica.

Na função económica concluímos que o impacte da pirataria é devastador para a indústria discográfica enquanto sistema, beneficiando individualmente empresas desonestas. Por isso, Moçambique deve rever a sua estratégia de *laissez faire* de protecção do direito do autor para apoiar a indústria discográfica que, como vimos, tem grande importância para o desenvolvimento económico e social. Uma indústria que contribui para a criação de emprego, geração de lucros para as empresas, rendimentos

para os artistas e receitas para o Estado.

Discutimos os “Mitos de Fraca Protecção” e concluímos que constituem uma ilusão pois, a fraca protecção da propriedade intelectual em que a pirataria é parte integrante desta estratégia, representam altos custos para a indústria discográfica e não apoiam o crescimento económico. A pirataria reduz a taxa de utilização da capacidade industrial, cria insuficiências na demanda agregada da produção interna no mercado com produtos sem qualidade e pratica baixos preços, não para competir com as importações, mas com a produção local.

Enfatizamos a propriedade intelectual como factor de orientação de mercados que, na actual situação de fraca protecção, países como Moçambique estão sendo marginalizados em relação ao investimento directo estrangeiro na indústria discográfica. Perdem oportunidades de as multinacionais estabelecerem suas representações no país e, portanto, transferirem uma certa capacidade que poderia reduzir a dependência externa e permitir ganhar mercados internacionais com produtos de qualidade.

Analisamos a importância do TRIPS e dos seus benefícios numa situação de protecção. O TRIPS terá uma força suficiente para ajudar o fluxo do comércio internacional em bens protegidos pelo direito de autor, enquanto a propriedade intelectual estimulará a actividade privada local para trabalho artístico, literário e científico. O TRIPS estabelece uma base comum e nivelada de protecção para o mundo, a habilidade para estimular níveis mais altos de tecnologia tenderão a ser encontradas em níveis mais altos de protecção em cada país. Quanto maior for a protecção, maior é o fluxo de trocas comerciais.

Concluimos que a indústria discográfica não reclama incentivos financeiros para o seu performance, mas sim a adopção ou aplicação de legislação apropriada que elimine os

factores de desarticulação dos mecanismos do mercado por via da concorrência desleal. Por isso estudamos o Quadro Jurídico criado ao nível das legislações nacionais, das convenções e tratados internacionais, incluindo outros dispositivos, como a Declaração Universal dos Direitos Humanos e a Carta Africana dos Direitos do Homem e dos Povos, e concluímos que é sobejamente forte para proteger os direitos de autor e dos direitos conexos e acautelar possíveis infracções sobre a utilização abusiva da obra.

Por outro lado, vimos que o Quadro Jurídico demonstra que a pirataria não é só um problema do direito moral, do direito de autor e dos direitos conexos, mas principalmente um problema do direito patrimonial cujo fundamento é a questão económica que afecta a actividade de empresas discográficas, a estabilidade económica e social do artista e a perda de receitas para os cofres do Estado sendo, por isso, necessário que as autoridades dediquem especial atenção ao combate à pirataria.

Analisamos também a importância do TRIPS e dos seus benefícios numa situação de protecção. Vimos que ajudará o fluxo do comércio internacional dos bens protegidos pelo direito de autor, enquanto a propriedade intelectual estimulará a actividade privada local para trabalho artístico, literário e científico. O TRIPS estabelece uma base comum e nivelada de protecção para o mundo, a habilidade para estimular níveis mais altos de tecnologia tenderão a ser encontradas em níveis mais altos de protecção em cada país. Quanto maior for a protecção, maior é o fluxo de trocas comerciais com benefícios visíveis para ambos os intervenientes, ou seja, os autores, artista intérpretes e executantes, os produtores de fonogramas, o Estado e o público.

## **11. Principais Recomendações**

Moçambique precisa de tomar uma posição sobre a protecção da propriedade intelectual pois, os espaços que se abrem a nível regional e internacional são propícios para a criação cultural e científica. São necessários mecanismos de protecção dos bens culturais e científicos resultantes desses contactos. Por outro lado, é uma forma de o país se afirmar no mundo com os produtos de qualidade que são exclusivamente seus e se fortificar contra as dificuldades do processo de globalização das economias e das culturas entre os povos.

Muitos países tomaram a consciência sobre o mal que a pirataria provoca no desenvolvimento económico pois, a comercialização de fonogramas ilícitos reduziu drasticamente a venda de produtos legais e provocou um conjunto de problemas, já discutidos nos capítulos anteriores. Assim as autoridades devem tomar medidas para corrigir externalidades, fomentando a transferência de rendas das empresas estrangeiras para as nacionais, promovendo indústrias e activando determinados paradigmas de competitividade dentro das regras económicas. Como resposta a este fenómeno de pirataria propõem-se as seguintes medidas:

- 1) Reforço de medidas legislativas, com forte carga punitiva contra os infractores. Este reforço inclui a utilização de outras leis sobre o crime à economia e actividade comercial, a realização de acções de busca, apreensão e destruição dos fonogramas piratas, a apreensão dos equipamentos de reprodução, bem como dos meios circulantes usados no transporte dos produtos pirateados. A condenação deve incluir também os que colaboram armazenando ou fazendo circular aqueles produtos como está previsto no Código do Direito de Autor.

- 2) Maior coordenação entre as instituições de protecção do direito do autor com outras como a polícia, alfândegas, impostos e auditoria, comércio e tribunais. Esta coordenação permite o cruzamento de informações e investigação dos actos de contrafacção na importação, produção e comercialização de fonogramas. Permite também a sistematização de informações relevantes para a cooperação a nível bilateral, regional e internacional. É importante o envolvimento de associações de gestão colectiva do direito de autor e dos direitos conexos, das associações de empresas discográficas e das instituições internacionais que combatem a pirataria.
  
- 3) Para uma fácil fiscalização e responsabilização das empresas sobre a qualidade dos seus fonogramas deve-se aplicar o sistema internacional de standardização das características para produções legais de cassetes áudio e CDs, por exemplo:
  - A utilização obrigatória do código SID;
  - Alfa-Número que permite conhecer a proveniência da matriz, a data e o lugar de fabrico do suporte digital;
  - A impressão na capa e no suporte material da obra do símbolo ©
  - IFPI – que vem impresso á volta do redondo do centro do CD. Todas as empresas que fazem a reprodução de CDs deveriam fazer parte desta Federação para haver maior controlo de produções ilícitas; e
  - Indicação na capa da Editora, Estúdio de Gravação e o número de registo atribuído pelas autoridades.
  
- 4) Institucionalização do sistema de holograma que consiste em colocar selos em todas cassetes áudio e nos CDs cuja importação e produção são legais. Os hologramas são impossíveis de serem imitados e, quando fotocopiados, as imagens saem queimadas. Funcionam como selo de segurança que garante ao consumidor a originalidade do produto e permite que reclame em caso de

deficiência da cassette áudio ou do disco compacto. Permite controlar as quantidades produzidas pelas empresas por cada obra de acordo com o contrato estabelecido com os autores. Permite também controlar as importações de fonogramas em defesa dos autores estrangeiros e para efeitos de informação estatística. Por outro lado, a vantagem do sistema reside na facilidade da sua fiscalização, quer pelos funcionários do Estado quer pelos consumidores, porque todo o fonograma ou videograma que não tiver o selo será considerado ilegal (pirata) e, por isso, passível de denúncia, recolha e destruição após julgamento do infractor.

- 5) Envolvimento da imprensa e do público consumidor na denúncia das empresas, comerciantes e vendedores ambulantes de cassetes piratas. Para o efeito há necessidade de se realizarem programas de formação de jornalistas sobre questões do direito de autor dos direitos conexos. Os programas de destruição dos materiais piratas feitos em públicos funcionam como meio de informação e de educação dos consumidoras.
- 6) Formação de associações civis de gestão colectiva do direito de autor e dos direitos conexos que tenham a missão de proteger os interesses dos seus membros contra a pirataria. As empresas discográficas também poderiam criar uma associação que teria a capacidade de negociar com as autoridades formas de proteger a indústria discográfica e financiar acções de fiscalização e combate pirataria.
- 7) Revisão da pauta aduaneira em relação à classificação dos instrumentos musicais como de luxo para normal, facilitando assim a sua compra pelos artistas, como estratégia de apoio ao desenvolvimento cultural.

## 12. Bibliografia

- **Ponce, Alfredo Corral** (Equador), 1995: *Pirataria, Flagelo de los Derechos Intellectuales en el Mundo Contemporáneo - Pirateria de Fonogramas*. X Congresso Internacional sobre La Proteccion de los Derechos Intellectuales (del autor, el artista y el productor). Xerox del Equador S.A., Quito.
- **Ryan, Alan**, 1998: *A Propriedade*. Editorial Estampa. Lisboa.
- **Silva, Benedito e Netto, António Garcia de Miranda**, 1986: *Dicionário de Ciências Sociais*. Editora da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro.
- **Iddrisu, Betty Mould**, 1999: *The importance of Intellectual Property Rights in Socio - Economic Development - A Developing Country Perspective*. Paper. Ghana.
- **Bittar, Carlos Alberto**, 1977: *Direito de Autor na Obra Feita sob Encomenda*. Editora Revista dos Tribunais LTDA. São Paulo.
- **Ballesteros, Carlos Fernandes**, 1994: *La Funcion da la OMPI en el Campo da la Lucha Contra la Pirateria y la Falsificacion*. Geneva.
- **Convenção de Berna**, 1886: *Protecção das Obras Literárias e Artísticas*. Genebra
- **Convenção de Bruxelas**, 1974: *Distribuição de Programas Referentes a Sinais Transmitidos por Satélites*. Genebra.
- **Convenção de Genebra (Convenção dos Fonogramas)**, 1971: *Protecção dos Produtores de Fonogramas contra a Reprodução não Autorizada dos seus Produtos (Convenção dos Fonogramas)*. Genebra.
- **Convenção de Roma**, 1961: *Protecção dos Artistas Intérpretes ou Executantes, dos Produtores de Fonogramas e dos Organismos de Radiodifusão*. Genebra.
- **Mansfeld, Edwin**, 1989: *"Protection of Intellectual Property Rights in Developing Countries," unpublished*. The Paper was the subject of a seminar at the World Bank on March 14.

- **Plessis, Esmé**, 1997: *Recent South African Legislation: One country's Experience with TRIPS Compliance, Monitoring and Enforcement*. Usis Conference on intellectual Property, 15 - 17 October. Adams & Adams.
- **Frank, H. Robert**, 1994: *Microeconomia e Comportamento*.
- **Finger, J. M. and Olechowski, A.**, 1987: *The Uruguay Round: A Handbook for The Multilateral Trade Negotiations*. Washington, DC., The World Bank.
- **Esteban, Garcia P.**, 1994: *Los Processos Actuales de Integración Internacional*. Num Novo Mundo do Direito do Autor. II Congresso Ibero-Americano de Direito de Autor e Direitos Conexos. Lisboa, 1994.
- **Stanlake, George Frederik**, 1993: *Introdução à Economia*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa.
- **Fish, Gerhard and Speyer, Bernhard**, 1997: *TRIPS As an Adjustment Mechanism in North - South TRADE in Focus: The Changing North-South Trade Relations and the World Trade order (WTO) - Economics Volume 55/56*, Edited by the Institute In Scientific Co-operation. Tubingen..
- **Ortiz, Guillermo Bracamonte**, (Perú), 1993: *La Piratería Fonográfica un Delito que Destruye la Cultura Musical*. VIII Congreso Internacional Sobre La Protección de los Derechos Intellectuales (del autor, el artista y el productor). Organización Mundial de la Propriedade Intelectual, Via Gráfica SRL, Paraguay.
- **Ortiz, Guillermo Bracomonte**, (Perú), 1995: *Los Derechos Patrimoniales (Parte I): "El Derecho de Reproduccion"*. X Congreso Internacional sobre la proteccion de los Derechos Intellectuales (del autor, el artista y el productor). Xerox del Equador S.A, Quito.
- **Fernández, Guillermo Zea**, (Colombia), 1995: *La Pirataria: Flagelo de Los Derechos Intelectuales en el Mundo Contemporaneo - De Obras Audiovisuales*. X Congreso Internacional sobre La Protección de Los Derechos Intellectuales (del autor el artista y el productor). Xeróx del Equador S.A, Quito.

- **Olsson, Henry**, 1994: *La Importância Económica y Cultural del Derecho de Autor*. Num Novo Mundo do Direito de Autor? Lisboa.
- **Ronning, Helge**, —: *Rights, Roles and Challenges in the International Copyright Environment. On Collective Management of Intellectual Property Rights – The Case of Reproduction Rights Organizations*. Oslo.
- **IFPI Secretariat**, 1999: Music Piracy Report 98. Market Research Department, 54 Regent Street, London.
- **Bartolomé, James P.**, 1993: *La Piratería de Obras Audiovisuales*. VIII Congreso Internacional sobre La Protección de los Derechos Intellectuales (del autor, el artista y el productor). Organización Mundial de La Propiedad Intelectual, Via Gráfica SRL, Paraguay.
- **Dudley, James W.**, 1989: 1992 – Strategies For The Single Market. Londres.
- **Berman, Jason S.**, 1993: *Combatiendo la Piratería en um Ambiente Tecnológico de rápidos Cambios. Estamos perdendo a Guerra?*
- **Mazive, José Julai**, 1992: *Direito de Autor e Propriedade Intelectual*. Maputo.
- **Ascensão, José de Oliveira**, 1992: *Direito Civil, Direito de Autor e Direitos Conexos*. Coimbra Editora.
- **Neves, José Soares**, 1999: *Os Profissionais do Disco. Um Estudo da Indústria Discográfica em Portugal*. Observatório das Actividdads Culturais. Lisboa.
- **Franco, João Paulo e Martins, Herlander Antunes**, 1993: *Dicionário de Conceitos e Principios Juridicos*. Almedina, Coimbra.
- **Cabral, Luis**, 1994: *Economia Industrial*. Editora McGraw-Hill. Portugal.
- **Rebello, Luiz Francisco**, 1998: *Código do Direito do Autor e dos Direitos Conexos*. Âncora Editora, Lisboa.
- **Rebello, Luiz Francisco**, 1994: *Introdução ao Direito do Autor, Vol 1*. Sociedade Portuguesa de Autores. Publicações Dom Quixote.
- **Music Copyright**, 1997: US and EU threaten action; Bulgarian pirates move CD lines to Russia. *Financial Times* n° 125, November 19, England.

- **Kumar, Nagesh**, 1996: *Intellectual Property Protection, Market Orientation and Location of Overseas R&D Activities by Multinational Enterprises*. World Development volume 24 number 4.
- **Oficina Internacional da OMPI**, 1996: *Implicações Del Acuerdo Sobre los ADPIC en los Tratados Administrados por la OMPI*. Ginebra.
- **Organization of African Unity**, 1992: *Cultural Industries for Development in Africa*, Dakar, Plan de Action.
- **Organizacion Mundial De La Propriedad Intelectual (OMPI)**, 1994: *Proteccion Contra La Competencia Desleal; Análise de la situacion mundial actual*. Ginebra.
- **Roffe, Pedro**, 1999: *The implementation of the TRIPS Agreement and Transfer of Technology to Developing Countries*. Geneva.
- **Arnold, Richard**, 1997: *Performers' Rights; Intellectual Property in Practice*. London, Sweet & Maxwell Limited.
- **Parilli, Ricardo Antequera (Venezuela)**, 1992: *El Derecho de Autor y su Impacto Económico*. VII Congreso Internacional sobre la protección de Los derechos Intelectuales (del autor, el artista y el productor). Organización Mundial de La Propriedad Intelectual.
- **Hipólito, Ricardo M. A.**, 1999: *Situação dos Mercados Videográficos e Fonográficos em Moçambique*. Relatório de Assessoria Técnica.
- **Richard Stem** found in **J. M. Finger and A. Olechowsk's** eds, 1987: *The Uruguay Round: A Handbook for the Multilateral, Trade Negotiations*. Washington, D.C., The World Bank.
- **Sherwood, Robert M.**, 1999: *The TRIPS Agreement: Implications for Developing Countries*.
- **Sherwood, Robert M.**, 1990: *Intellectual Property Systems and Investment stimulation: The rating of systems in eighteen developing countries*.
- **Samuelson e Nordhaus**, 1999: *Economia*. Editora McGraw-Hill de Portugal.

- **Chavula, Serman**, 1999: *Copyright Piracy in Africa: The illustrative case of the southern African Development Community (SADC)*.
- **Smellie, M.**, 1999: *IFPI in Hong Kong an Industry at the Crossroads*. Network IFPI, The newsletter of the international recording industry, November.
- **Tratado da OMPI**, 1996: sobre Direito de Autor.
- **Tratado da OMPI**, 1996: Interpretações e Fonogramas.
- **TRIPS/ADPIC**, 1993: *Acordo sobre Questões do comércio dos bens protegidos pelos Direitos da Propriedade Intelectual*.
- **Scavone, Ubaldo**, 1993: *La Lucha Contra la Piraterie en el Paraguay*. VIII Congreso Internacional sobre La Protección de los Derechos Intelectuales (del autor, el artista y el productor). Organización Mundial de La Propriedad Intelectual, Via Gráfica SRL, Paraguay.
- **Uchtenhagen, Ulrich**, 1996: *A Protecção Internacional do Direito do Autor e dos Direitos Conexos e dos Tratados Administrados pela OMPI*. Angola.
- **Uchtenhagen, Ulrich**, 1993: *A Gestão Colectiva do Direito de Autor*. Lisboa.
- **WIPO**, 1995: Provisions of the Berne Convention for the Protection of Literacy and Artistic Works (1971).

## 13. Anexos

### 13.1. Evolução das vendas de música na América Latina

**Quadro 10: Evolução das vendas de música ( em milhões )**

Anos	Argentina		Brasil		México		Chile		Colómbia		Perú	
	U.	USD	U.	USD	U.	USD	U.	USD	U.	USD	U.	USD
1991	10.8	119,0	45.0	374,8	67.3	530,5	7.7	32,7	6.7	20,5	1.2	5,5
1992	15.7	184,3	32.1	262,4	65.5	571,2	8.0	49,9	8.5	40,9	1.1	8,2
1993	20.0	298,1	44.2	437,2	61.9	572,8	8.0	47,7	9.3	52,5	1.0	7,8
1994	17.9	288,4	63.1	782,5	75.9	673,1	7.3	53,9	10.6	109,3	1.2	12,5
1995	15.9	252,7	75.0	1.053,1	60.6	299,0	8.5	76,7	14.8	138,1	1.4	15,5
1996	18.5	285,3	99.8	1.39,5	65.9	399,3	8.4	84,3	19.9	205,3	1.7	24,5

Fonte de dados: IFPI, The Recording Industry '97 in Numbers.

U = Unidades (vendas)

## 13.2. Evolução das vendas de música na Ásia

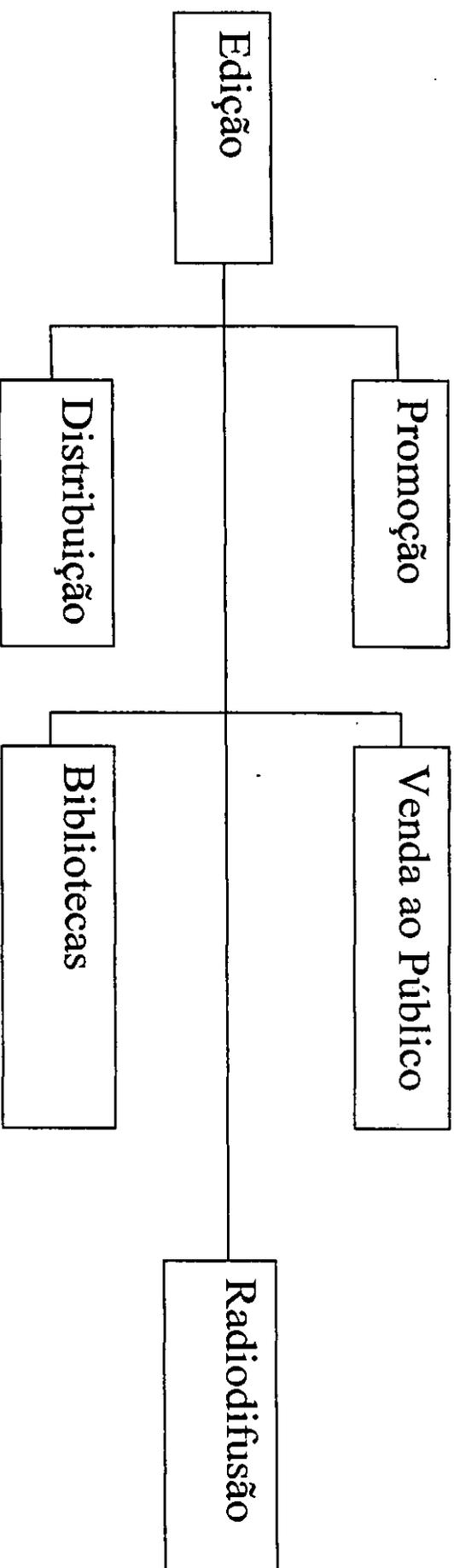
**Quadro 11: Evolução das vendas de música ( em milhões )**

Anos	China		Japão		Índia		Indonésia		Coreia do Sul	
	U.	USD	U.	USD	U.	USD	U.	USD	U.	USD
1991	---	---	225.8	3.934,1	156.0	180,3	39.3	89,3	90.5	537,1
1992	270.0	388,7	238.5	4.517,7	190.8	194,4	48.0	106,0	77.8	471,0
1993	240.0	340,8	258.3	5.285,1	226.4	213,0	47.9	130,6	78.2	408,0
1994	189.0	241,0	285.2	6.388,6	272.4	254,4	73.2	200,0	59.6	484,5
1995	123.3	178,4	325.1	7.652,2	325.0	292,9	83.0	248,0	54.8	505,3
1996	128.0	177,5	329.5	6.762,3	357.4	298,0	79.1	269,6	61.0	516,6

Fonte: IFPI, The Recording Industry '97 in Numbers.

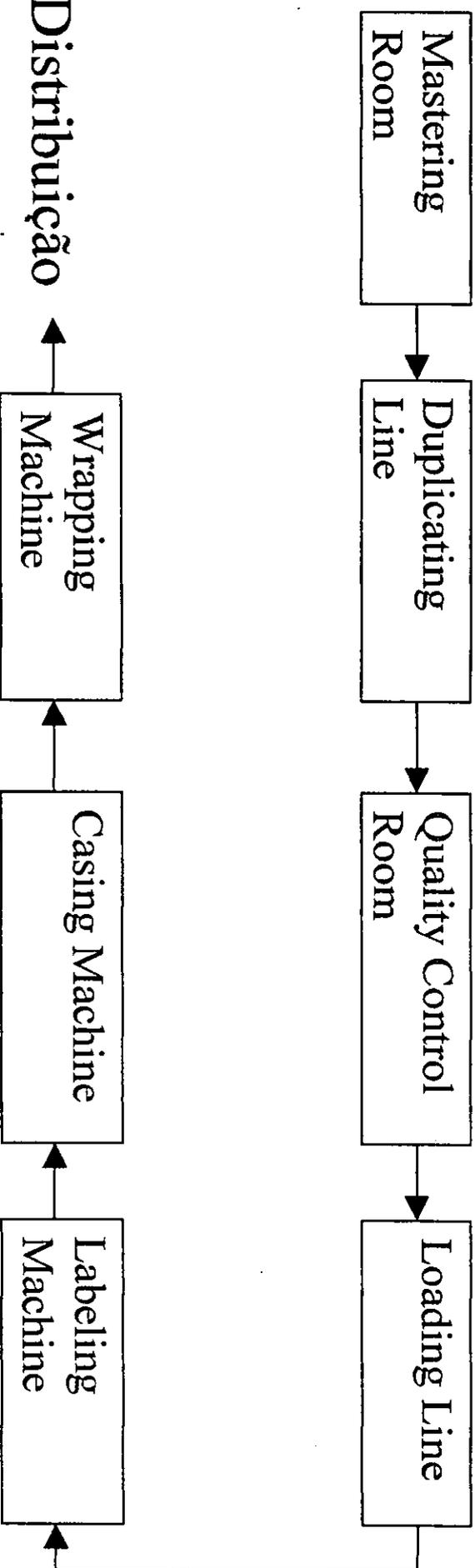
U = Unidades (vendas)

### 13.3. Diagrama da Indústria Discográfica



Fonte: Organization of African Unity (1992)

### 13.4. Diagrama de Fábrica de Reprodução



Fonte: Vidisco Moçambique e Sons D' Africa (1992)

