

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS  
ESCOLA DE DIREITO DE SÃO PAULO

TATIANE BOLSONARO GUIMARÃES

**O DIREITO AUTORAL EM PLATAFORMAS DE *STREAMING*:  
efeitos, oportunidades e restrições à produção de obras derivadas**

SÃO PAULO  
2023

TATIANE BOLSONARO GUIMARÃES

**O DIREITO AUTORAL EM PLATAFORMAS DE STREAMING:  
efeitos, oportunidades e restrições à produção de obras derivadas**

Dissertação apresentada à Escola de Direito  
de São Paulo da Fundação Getúlio Vargas,  
como requisito para a obtenção do título de  
Mestre em Direito e Desenvolvimento

Área de concentração: Direito e  
Desenvolvimento

Linha de pesquisa: Instituições do Estado  
Democrático de Direito e do  
desenvolvimento político e social

Orientador: Prof. Dr. José Garcez Ghirardi.

SÃO PAULO

2023

Guimarães, Tatiane Bolsonaro.

O direito autoral em plataformas de *streaming* : efeitos, oportunidades e restrições à produção de obras derivadas / Tatiane Bolsonaro Guimarães. - 2023.

f. 91

Orientador: José Garcez Ghirardi.

Dissertação (mestrado) - Fundação Getulio Vargas, Escola de Direito de São Paulo.

1. Direitos autorais - Brasil. 2. Tecnologia streaming (Telecomunicação) - Legislação. 3. Conteúdo gerado pelo usuário. 4. YouTube (Recurso eletrônico). I. Ghirardi, José Garcez. II. Dissertação (mestrado) - Escola de Direito de São Paulo. III. Fundação Getulio Vargas. IV. Título.

CDU 347.78

TATIANE BOLSONARO GUIMARÃES

O DIREITO AUTORAL EM PLATAFORMAS DE STREAMING:  
efeitos, oportunidades e restrições à produção de obras derivadas

Dissertação apresentada à Escola de Direito  
de São Paulo da Fundação Getúlio Vargas,  
como requisito para a obtenção do título de  
Mestre em Direito e Desenvolvimento

Área de concentração: Direito e  
Desenvolvimento

Linha de pesquisa: Instituições do Estado  
Democrático de Direito e do  
desenvolvimento político e social

Orientador: Prof. Dr. José Garcez Ghirardi.

Data de aprovação:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. José Garcez Ghirardi  
FGV DIREITO SP

Profa. Monica Guise Rosina  
FGV DIREITO SP

Prof. Carlos Augusto Liguori Filho  
LEONARDI ADVOGADOS

## **Agradecimentos**

Esta dissertação foi imaginada no ápice da pandemia, sua construção foi feita progressivamente com a queda dos números – que conferíamos quase que diariamente – e foi finalizada num período em que já poderíamos cogitar ser pós-pandêmico. Não foi um processo fácil – ninguém que faz um Mestrado espera que o seja – mas as condições me fizeram me questionar para além da síndrome de impostora. Agradeço, portanto, a todos e a tudo que me fez sobreviver física e mentalmente a esse período e que me permitiu entregar um trabalho do qual eu me orgulho.

Primeiro, quero agradecer aos meus colegas de turma da Pós-Graduação da FGV Direito SP, em especial a Larissa e ao Luiz, que sempre estiveram muito disponíveis (e muito pacientes) para nos auxiliar nas dúvidas, inseguranças e ansiedades. Agradeço imensamente ao apoio da Coordenação do PPG, da Bolsa Mario Henrique Simonsen de Ensino e Pesquisa e, principalmente, do meu orientador, prof. José Garcez Ghirardi, que sempre me ajudou, me apoiou e me auxiliou a melhorar como pesquisadora e docente. O Garcez me mostrou como esse processo de construção de uma dissertação de Mestrado é “diferente mas igual” para todo mundo e que pode ser menos sofrido com compreensão e empatia.

Agradeço a minha família, Carla, José e Julieta, pela paciência nos momentos de trabalho intenso e apoio quando precisei. Agradeço a Danielle e a Sheila, mulheres fortes, que servem sempre de inspiração, cada uma de sua maneira. Também agradeço pelos momentos de descontração e de aprendizado da turma do Instituto Koryo de Taewon-Do ITF, vocês me ajudaram a vencer medos e a me tornar instrutora dessa arte marcial que eu tanto amo.

Também agradeço ao pessoal do Centro de Ensino e Pesquisa em Inovação (CEPI) da FGV Direito SP. Trabalho no Centro há mais de 6 anos e tenho orgulho de tudo que construímos juntos, principalmente esse ambiente acolhedor para os acadêmicos em formação, os aspirantes a juristas e os confusos sobre o futuro, afinal, quem não vive essa confusão diariamente. Agradeço em especial a minha equipe de pesquisa, Andréa Lasevicius e Isabella Lima, além dos colegas Lauri, Luiz, Gui e Ana, junto dos chefes Ale e Ma. Não posso esquecer das nossas estagiárias voluntárias que passaram pelo CEPI, Alice e Duda, tão dedicadas e excelentes pesquisadoras.

Por fim, a pessoa que evitei adicionar o nome em todos os agradecimentos anteriores. João Pedro Salvador, meu companheiro em todos esses espaços, que os conecta e os transcende. Você é meu pilar, me traz certezas e cutuca inseguranças quando preciso, me ajuda a viver essa loucura que é a pesquisa e, ainda, me apoia nas ideias malucas de arranjar mais trabalho, mas com parcimônia. Você me ajudou a melhorar a minha relação com saúde física e mental, me inseriu num esporte que eu não vivo mais sem e, ainda, me apoiou na ideia maluca de me enfiar num curso de gastronomia após a conclusão deste Mestrado. Você me melhora sempre e te agradeço por me deixar fazer o mesmo para você.

## RESUMO

O Direito Autoral é o mecanismo jurídico que garante remuneração a produtoras, garante a possibilidade de impacto de obras na sociedade (permitindo ou limitando a produção e a divulgação das obras), cria espaço para as obras derivadas (exceções aos usos de obras protegidas), entre outros aspectos da produção de conteúdo em geral. No Brasil, assim como ao redor do mundo, esta produção está cada vez mais dependente da internet, seja pela facilidade de produção (ferramentas baratas em comparação ao modelo computacional das mídias de massa), seja na divulgação e retorno financeiro (remuneração). Torna-se imprescindível verificar como o Direito Autoral está sendo normatizado e aplicado pelas plataformas digitais, responsáveis não só pela moderação de conteúdo online, limitando o alcance ou a publicação de obras online, mas também são responsáveis pela criação e aplicação de regras de remuneração por esses conteúdos. As plataformas, agentes privados estrangeiros, acabam incorporando aspectos que espelham escolhas e elementos de legislações específicas em seus contratos, automatizando a aplicação dessas legislações, principalmente quando se tratam das obras derivadas – obras criadas a partir de outras obras. Serão objeto de estudo mais atento as plataformas YouTube e Twitch, responsáveis por centralizar grande parte da produção audiovisual de obras derivadas hoje, os chamados conteúdos gerados por usuárias (do inglês *user generated content* – UGC). É necessário verificar como o Direito Autoral está sendo incorporado pelas plataformas a partir de, por exemplo a moderação privada de conteúdo baseada em regras não transparentes ou, ainda, regulações estrangeiras. A hipótese da pesquisa é que há um uso do Direito Autoral como um mecanismo prioritariamente limitador de usos de obras protegidas por Direitos Autorais e, portanto, desincentivador da produção de conteúdo online.

**Palavras-chave** – Direito Autoral; Copyright; Plataformas Digitais; Produção de Conteúdo; Regulação de Plataformas; YouTube; Twitch.

## ABSTRACT

Copyright is the legal mechanism that guarantees remuneration of producers, guarantees the possibility of impact of works on society (allowing or limiting the production and dissemination of works), creates room for derivative works (exceptions to the uses of protected works), among other aspects of content production in general. In Brazil, as around the world, this production is increasingly dependent on the internet, whether for the ease of production (cheap tools in comparison to the computer model of mass media), or in the dissemination and financial return (remuneration). Thus, it becomes essential to verify how copyright is being regulated and applied by the digital platforms, responsible not only for moderating online content, limiting the reach or publication of online works, but also for creating and applying rules of remuneration for this content. The platforms, foreign private agents, end up incorporating aspects that mirror choices and elements of specific legislations in their contracts, automating the application of these legislations, especially when it comes to derivative works - works created from other works. The platforms YouTube and Twitch will be the object of closer study, as they are responsible for centralizing much of the audiovisual production today. It is necessary to examine how Copyright Law is being incorporated by the platforms from, for example, private moderation of content based on non-transparent rules, or even foreign regulations. The hypothesis of the research is that there is a use of copyright as a mechanism that primarily limits the use of works and, therefore, discouraging the production of online content.

**Keywords** – Author’s Right; Copyright; Digital Platforms; Content Production; Platform Regulation; YouTube; Twitch.

## Sumário

Introdução.....	9
1. O Direito Autoral Brasileiro e a Internet .....	14
1.1. Direito Autoral como limitador e garantidor da produção de conteúdo.....	14
1.2. Direito Autoral no século 21: evolução histórica brasileira .....	18
1.3. A produção de obras controlada pelas plataformas .....	22
1.3.1. A moderação de conteúdo realizada pelas plataformas.....	23
1.3.2. O controle da produção de conteúdo via Direito Autoral nas plataformas ..	31
2. As plataformas de <i>streaming</i> baseadas em conteúdo gerado por usuária (UGC) .....	37
2.1. Escolha das plataformas e metodologia.....	37
2.2. YouTube .....	39
2.2.1. Estímulos à criação de conteúdo .....	40
2.2.2. Restrições à criação de conteúdo.....	43
2.3. Twitch.....	46
2.3.1. Estímulos à criação de conteúdo .....	47
2.3.2. Restrições à criação de conteúdo.....	49
3. Reflexões sobre a normatização do Direito Autoral pelas plataformas YouTube e Twitch.....	51
3.1. Limites da autorregulação .....	51
3.2. Responsabilidade de intermediários .....	58
3.3. Moderação de conteúdo automatizada .....	61
3.4. O Direito Autoral no contexto digital.....	65
Considerações Finais .....	72
Bibliografia.....	79

## Introdução

A pandemia nos fez questionar o funcionamento do sistema de patentes ao redor do mundo. Como incentivar a inovação e garantir a remuneração pelo trabalho desempenhado? Além disso, como incentivar a coletivização do conhecimento para garantir que a ciência avance, quando se tem a atuação de empresas com grande poder e controle do conhecimento e que acabam excluindo parte do globo por meio desse controle? Perguntas desse tipo também podem ser feitas quando se estuda o Direito Autoral.

Quem dita os limites do Direito Autoral, dita como se dará a produção de conteúdo. O Direito Autoral é o mecanismo jurídico que garante remuneração a produtoras pelo uso de suas obras, garante o impacto de obras na sociedade (permitindo ou limitando a produção e a divulgação das obras), cria espaço para as obras derivadas (exceções aos usos de obras protegidas), entre outros aspectos da produção de conteúdo em geral.

No Brasil, assim como ao redor do mundo, esta produção está cada vez mais dependente da internet, seja pela facilidade de produção (ferramentas baratas em comparação ao modelo computacional das mídias de massa), seja na divulgação e retorno financeiro (remuneração). De acordo com a pesquisa TIC Domicílios 2021 (CGI.br, 2022), cerca de 130 milhões de indivíduos brasileiros acessaram conteúdo audiovisual online, sendo que 73% dos usuários assistiram a vídeos, programas, filmes ou séries e igual proporção (73%) ouviu música, 54% leram jornais, revistas ou notícias pela Internet, 37% jogaram online e 10% viram exposições e museus pela rede. Faz-se pertinente a lembrança de que em meados dos anos 2000, vimos o surgimento de plataformas de *streaming*, que passaram a tratar o oferecimento de conteúdo como serviço, ao contrário de vendê-lo como produto (FRANCISCO e VALENTE, 2016, pp. 11-12). O conteúdo, portanto, não é o produto vendido pelas plataformas, mas o serviço da moderação de conteúdo, ou seja, do controle desse conteúdo disponibilizado em seus ambientes digitais.

Diante deste contexto, torna-se imprescindível verificar como o Direito Autoral Brasileiro está sendo normatizado e aplicado pelas plataformas digitais, responsáveis não só pela moderação de conteúdo online, limitando o alcance ou a publicação de conteúdos online, mas também responsáveis pela criação e aplicação de regras de

remuneração por essas obras. Assim, estes agentes privados, estrangeiros, acabam ditando como se dará a produção de conteúdo online.

Há, no entanto, uma grande variedade de motivações para a produção de conteúdo online, gerado por usuárias<sup>1</sup>, como apontam diversas pesquisas anteriores (que datam até o ano de 2015, dentre outras BLANK, 2013 e VAN DIJCK, 2009). Essas motivações nos permitem compreender a importância de se proteger ou, ao menos, criar espaço para as novas formas de criação de conteúdo online, principalmente as obras derivadas.

Apesar de não poder ser generalizável, uma pesquisa feita na Finlândia (MATIKAINEN, 2015)<sup>2</sup> sugere uma tendência global de motivações para a produção de conteúdo online por usuárias, justamente pela comparação com pesquisas anteriores de outros países. Não se fala necessariamente em remuneração, na verdade muitas vezes nem se tem essa motivação como uma das mais citadas. Há, no entanto, a indicação de fama ou de "se fazer conhecido" que pode indicar, dentre outros, a ideia de benefício próprio e até remuneração pela produção desse conteúdo.

Ainda, como Lucas Hertzog (2019, p. 195) mostra em seu doutorado, há fundamentos teóricos que permitem refletirmos sobre as reorientações de sentido e sobre os significados do trabalho no contexto da criação de conteúdo. Ele aponta como motores dessa nova visão sobre a produção de conteúdo a "elevação da vida cotidiana", "a promoção de si", a "aderência e imitação" e as "interações parasociais". Percebemos com a pesquisa realizada por Hertzog que há diversos objetivos com a produção de conteúdo online. Sentimentos como pertencimento, inovação na rotina, fama, reconhecimento de sua existência e outros aspectos são tão fundamentais quanto a remuneração advinda dessa produção de conteúdo.

Assim, com o objetivo de discutir a prevalência de interesses na normatização do Direito Autoral pelas plataformas de *streaming*, ressalta-se que a pesquisa proposta mapeia e discute a regulação de comportamentos online a partir de uma lente, a dos Direitos Autorais e traz evidências que podem servir de fundamentação para discussões mais amplas sobre a relação entre regulação Estatal e regulação privada.

---

<sup>1</sup> Usaremos neste trabalho o feminino universal, não restringindo a discussão a produção de conteúdo realizada apenas por mulheres. Ver mais em MÄDER e SEVERO, 2016.

<sup>2</sup> Pesquisa realizada em 2015 por Janne Tapani Matikainen, da Universidade de Helsinki (Finlândia), em que foram entrevistadas 1065 pessoas para procurar responder a seguinte pergunta de pesquisa: "O que motiva as pessoas a gerar conteúdo e participar da mídia social?".

Como afirma Balkin (2014), observamos o surgimento de uma “nova escola” da regulação da liberdade de expressão. Foi superada a “velha escola”, que se baseava no poder dos Estados em controlar pessoas, espaços e ferramentas de publicação e compartilhamento de conteúdo. Agora, Estados não conseguem mais, por exemplo, controlar todas as ferramentas de compartilhamento de conteúdo de forma a controlar o conteúdo de forma direta. “O modelo participativo que ocorre nas mídias sociais faz com que as barreiras geográficas sejam revistas e o comportamento dos indivíduos remodelado constantemente.” (BERNADAZZI e VAZ DA COSTA, p. 150). Surgem regulações privadas de direitos que se sobrepõe às regulações estatais por seu *enforcement* automático e independente do Estado. Corinne Tan (2018), levanta pontos de atenção sobre as inconsistências entre a aplicação da regulação das plataformas com as leis de Direitos Autorais, defendendo que essas inconsistências podem comprometer a eficácia das leis autorais nacionais na regulamentação de comportamentos geradores de conteúdo de usuárias de diferentes países.

Essas inconsistências colocariam, então, em risco os direitos englobados pelo Direito Autoral Brasileiro, como acesso à cultura, à educação e à liberdade de expressão. O Direito Autoral é um mecanismo jurídico de estímulo à criação intelectual, por meio da garantia de remuneração pelo uso da obra, e de viabilização do acesso à cultura – por meio de licenças e o domínio público –, que, no Brasil, está cada vez mais associada a produção online, por meio da chamada cultura do remix (LIGUORI FILHO, 2016). Escolhemos pela análise do modo como as plataformas lidam ou garantem a produção de conteúdo via Direito Autoral como entendemos no Brasil, por esse instituto jurídico ser a base do controle da criação, produção e divulgação de obras (principalmente pelo chamado direito patrimonial do autor).

Este trabalho mapeia os mecanismos de incentivo de produção de conteúdo e os mecanismos de prevenção de ações de responsabilização de plataformas por conteúdo violador a Direitos Autorais, incorporados e aplicados na moderação de conteúdo das plataformas. A pergunta norteadora da pesquisa é “Como se dá a incorporação do Direito Autoral Brasileiro pelas plataformas YouTube e Twitch frente o equilíbrio entre o incentivo da produção de conteúdo e a limitação ao uso de obras protegidas?”. Serão objeto de estudo as plataformas YouTube e Twitch, responsáveis por centralizar grande parte da produção audiovisual hoje.

É necessário verificar como o Direito Autoral Brasileiro está sendo incorporado pelas plataformas a partir de, por exemplo, a moderação privada de conteúdo baseada em regras não transparentes ou, ainda, regulações estrangeiras. Alguns conjuntos de subperguntas são fundamentais para se atingir esse objetivo, como: (i) As funções do Direito Autoral Brasileiro, social e promocional, são levadas em conta hoje pelas plataformas frente o contexto digital de produção e compartilhamento de obras? Há prevalência de alguma dessas funções?; (ii) Como se dá hoje a normatização do Direito Autoral pelas plataformas YouTube e Twitch?; e (iii) Como a regulação do Direito Autoral pelas plataformas YouTube e Twitch limita ou incentiva a produção de conteúdo?.

A hipótese do trabalho é a de que as plataformas hipervalorizem o aspecto restritivo do Direito Autoral Brasileiro, frustrando o equilíbrio tão necessário para o seu funcionamento como garantidor de direitos ao autor e possibilitador da produção de novas obras. Assim, haveria um uso do Direito Autoral como um mecanismo prioritariamente limitador de usos de obras protegidas por Direitos Autorais e, portanto, potencialmente desincentivador da produção de conteúdo online.

Este trabalho está dividido em três capítulos. Começaremos com um estudo sobre o Direito Autoral Brasileiro frente o contexto digital. São detalhadas as funções social e promocional do Direito Autoral Brasileiro e é discutido como este instituto está sendo reformado – tentativas de reforma da legislação brasileira frente o contexto digital – e está sendo enxergado na recente decisão do Superior Tribunal de Justiça (STJ). O primeiro capítulo é encerrado com a análise do contexto digital e a busca por um controle estatal dos comportamentos online. A lente do Direito Autoral nos auxilia a compreender as peculiaridades do tema.

O segundo capítulo apresenta a pesquisa empírica realizada. São explicadas as escolhas metodológicas e, então, são apresentadas as análises feitas das plataformas YouTube e Twitch. São focados aspectos positivos e negativos da regulação das plataformas dos Direitos Autorais, seja a incorporação de regras jurídicas, seja o funcionamento das plataformas, sob o ponto de vista do incentivo ou desincentivo da produção de conteúdo a partir de obras já existentes e protegidas.

Por fim, no terceiro capítulo são identificados pontos de atenção e reflexão identificados a partir da pesquisa empírica. Aspectos que abarcam e extrapolam a lente do Direito Autoral ilustram a importância dessa lente para uma discussão minuciosa e

atenta da regulação de comportamentos online. Os limites da autorregulação, a responsabilidade de intermediárias, a moderação de conteúdo automatizada e o contexto digital afetando o direito autoral são os pontos que chamam a atenção e merecem análise cuidadosa. Nesses pontos são trazidos casos que mostram os riscos e benefícios que as plataformas trazem à produtora de conteúdo online. Os casos levantados na busca livre exploratória na ferramenta de busca do Google e nos sites do Superior Tribunal de Justiça e do Tribunal de Justiça de São Paulo nos auxiliam a dar concretude a esses pontos-chave identificados.

Com esta pesquisa é possível traçar reflexões para que seja repensada a regulação de comportamentos online e são trazidas evidências que servem de fundamentação para discussões mais amplas sobre a relação entre regulação estatal e regulação privada. A internet nos desafia com um novo modelo de regulação que tanto se adapta e se altera rapidamente, quanto interfere na capacidade estatal de controlar comportamentos e garantir direitos de seus cidadãos. Ela não é uma terra sem lei, mas uma terra com muitas leis, cada uma advinda de um agente, fruto de uma mistura de pressões estatais, mercadológicas e até sociais e, ao compreender o processo de criação dessas regulações privadas, pode-se desenvolver instrumentos para a garantia de direitos fundamentais na Internet.

## **1. O Direito Autoral Brasileiro e a Internet**

Neste capítulo, iremos centrar a análise no instituto do Direito Autoral Brasileiro, verificando suas funções e como elas se concretizam nas garantias e limitações à remuneração de autores, com base na Lei de Direitos Autorais (Lei nº 9610/98 – “LDA”). Esta discussão será contextualizada frente ao protagonismo que as plataformas, intermediários, tiveram (e tem), hoje, na regulação e aplicação de regras para controlar o comportamento online.

### **1.1. Direito Autoral como limitador e garantidor da produção de conteúdo**

Antes de iniciar a análise sobre o Direito Autoral limitador e garantidor da produção de conteúdo em específico, é necessário compreender brevemente o instituto jurídico do Direito Autoral. Este instituto se encontra tradicionalmente dentre das chamadas Propriedades Intelectuais. Sua particularidade é que ele protege a ideia objetivada, a forma presente, ou seja, a obra criada em cima da ideia, e não a ideia em si. Para ser possível a proteção autoral sobre a atividade humana, é necessário a presença dos seguintes elementos: a exteriorização (ASCENSÃO, 1980, p. 12), o suporte (SILVEIRA, 1998, p. 15; BARBOSA, 2013, p. 7) e a originalidade (GRAU-KUNTZ, 2012; BITTAR, 2000, pp. 23-24).

Ocupa-se [o Direito Autoral] dum sector da atividade normal dos particulares, centrado na criação literária e artística. Tem uma unidade tão grande quanto o direito de família, que se funda na instituição familiar, ou o direito das sucessões, que se funda no fenómeno sucessório. (...) O direito do autor regula, pois, um sector diferenciado da vida dos particulares. Tem assegurada a sua autonomia no ramo do direito civil. (ASCENSÃO, 1993, p. 30)

No Brasil, a Constituição Federal estabeleceu o direito de autor como um direito fundamental, reconhecendo à criadora “o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar” (art. 5º, XXVII, CF). Já na esfera infraconstitucional, temos a Lei 9.610/1998 (Lei dos Direitos Autorais – “LDA”) e a Lei 9.609/1998 (“Lei do Programa de Computador”). Na LDA há o reconhecimento expresso da dimensão moral e patrimonial dos direitos autorais (art. 22). A dimensão moral sendo aquela ligada à pessoa da autora, sendo inalienáveis e irrenunciáveis, como o direito de paternidade, direito de retirar a obra de

circulação, o direito de se opor a modificações na obra que prejudiquem sua reputação, entre outros. Já a dimensão patrimonial é aquela representada por direitos de exclusividade concedidos à autora com relação a sua obra, permitindo que ela a explore economicamente: dentre outros, são os direitos de reprodução, produção de obras derivadas, disponibilização da obra ao público e execução pública. Com isso, podemos desde já compreender que o Direito Autoral é o instituto jurídico que garante à autora o direito à remuneração.

Para verificar como o Direito Autoral pode ser visto como limitador e garantidor da produção de conteúdo, enfocaremos as suas funções promocionais e sociais, que fazem parte da construção da lógica do instituto, limitando-o ou expandindo-o. Como afirma Carlos Liguori Filho, o Direito Autoral tem como uma de suas principais funções estimular os autores a criar.

Esta função, chamada de função promocional, é alcançada por meio de um conjunto de direitos e garantias que são conferidos exclusivamente ao criador com relação à utilização e disposição de sua obra. Por meio deles, ao autor é garantido o poder de explorar economicamente sua obra, e a recompensa financeira advinda desta exploração estimularia-o a continuar criando. (LIGUORI FILHO, 2016, p. 22)

Temos, portanto, a função promocional do Direito Autoral promovida por meio de instrumentos jurídicos que estimulem as autoras a criar (SOUZA, 2009, p. 126; CARBONI, 2008, p. 73). Estes instrumentos consistem em direitos e garantias concedidas à autora com relação a sua obra, como verificado na Constituição Federal, principalmente o artigo 216, §3º<sup>3</sup> (LIGUORI FILHO, 2016, p. 38).

Ainda dentro da análise da função promocional, Ronaldo Lemos explica que o Direito Autoral se traduz em um monopólio legal concedido pelo Estado como uma estratégia para evitar a chamada “tragédia dos bens públicos” (“tragédia dos *commons*”). Ela, dentre outras quatro, é elencada por William Fisher como uma solução ao problema da escassez dos bens públicos, ou seja, à dificuldade de recuperação do investimento feito pela criadora da obra. Frente à ausência de um mecanismo que

---

<sup>3</sup> Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

(...)

§ 3º A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais.

permitisse se compensar economicamente aquelas que produzem esses bens públicos, o Estado concede esse monopólio de exploração econômica, por exemplo, para garantir a remuneração e, portanto, incentivar a produção de novos bens públicos (LEMOS, 2005, p. 168).

No entanto, há outros direitos que devem ser levados em conta quando se fala em funções do Direito Autoral e que, por vezes, são conflitantes com esta proteção garantida às autoras de obras protegidas. Esses direitos são parte do interesse da sociedade, que envolvem o acesso, disseminação e utilização de obras culturais e são garantidos por meio de dispositivos previstos na Constituição Federal. Como afirma Denis Borges Barbosa, são alguns deles o acesso à cultura (acesso às obras e, conseqüentemente, ao arcabouço cultural formado por elas), liberdade de expressão (no sentido de utilização de obras protegidas para elaboração de obras novas, criando as chamadas “obras derivadas”) e o direito à educação (com relação à utilização de obras protegidas para fins didáticos) (BARBOSA, 2013, p. 29).

O Direito Autoral ganha uma nova função: a garantia do cumprimento desses direitos constitucionais de interesse público e do equilíbrio entre o interesse individual do autor e os interesses coletivos (MENELL, 1999, p. 148). Essa garantia é a chamada função social do Direito Autoral (SOUZA, 2006; CARBONI, 2008; MIZUKAMI, 2007), tratada no *caput* do artigo 215 da Constituição Federal.<sup>4</sup>

Para se conciliar os interesses individuais dos autores com os direitos constitucionais, é necessário harmonizar a proteção autoral, garantindo o interesse individual da autora e os interesses coletivos (MORAES, 1991, p. 4; REIS, PIRES, 2011, p. 213). Assim, o legislador estabelece nos artigos 46 a 48 da LDA um rol de exceções e limitações ao Direito Autoral, no qual se estabelece uma lista, hoje, exemplificativa<sup>5</sup> de utilizações de obras protegidas que não constituem violações dos direitos garantidos ao detentor. Também temos o Tratado de Marraqueche, vigente no Brasil desde 2020, com o escopo de ampliar o rol de limitações e exceções do Direito

---

<sup>4</sup> Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

<sup>5</sup> Na III Jornada de Direito Comercial do Conselho da Justiça Federal, realizada em 2019, foi aprovado o Enunciado 115, que diz que “as limitações de direitos autorais estabelecidas nos arts. 46, 47 e 48 da Lei de Direitos Autorais devem ser interpretadas extensivamente, em conformidade com os direitos fundamentais e a função social da propriedade estabelecida no art. 5º, XXIII, da CF/88.”

Autoral para possibilitar a adaptação e acesso a obras por determinados grupos de pessoas com deficiência.

Junto à recente movimentação do entendimento das interpretações das limitações à proteção de obras (seja no alargamento do rol de exceções e limitações, seja na vigência do Tratado de Marraqueche), o constante desenvolvimento e popularização de novas tecnologias de informação e comunicação possibilitaram a democratização do acesso a obras (BECKMAN, 2006, p. 484), da produção de conteúdo pelos usuários de plataformas (GERVAIS, 2009, p. 852-858) e da criação de uma cultura de produção de obras a partir de obras existentes, a chamada cultura do remix (HARPER, 2010, p. 418, LESSIG, 2006 e 2008). A digitalização de mídias tradicionais, o compartilhamento e acesso a obras culturais por meios digitais e o barateamento de ferramentas digitais de produção cultural colocam em xeque a relação entre as funções do Direito Autoral e a forma com que ele é estruturado para que cumpra com suas funções promocional e social.

A tensão entre as duas funções do Direito Autoral é evidenciada quando falamos de produção online. Enquanto a função promocional representa os interesses da autora com relação a suas obras (seus interesses de remuneração por visualização e por uso de suas obras online) e a social representa os interesses da sociedade como um todo com relação ao acesso às obras intelectuais (vertente que defende a necessidade de se ampliar o rol de exceções e limitações, limitando os direitos da autora para se permitir a criação e compartilhamento de obras). Por meio do equilíbrio entre estes interesses e o devido cumprimento destas duas funções que se pode enfim cumprir o que Alessandra Tridente (2009, p. 22) chama de última *ratio* do Direito Autoral, o desenvolvimento contínuo das ciências e das artes. Assim também aponta José de Oliveira Ascensão:

(...) não basta afirmar que o direito de autor fomenta a criatividade, que sem a criatividade não há cultura, não basta esta visão unilateral, porque sem acesso ao patrimônio cultural também não há cultura. Só se desenvolve o diálogo cultural se as pessoas estiverem em condições de efetivamente participar. Então surge a necessidade de encontrar em concreto os pontos de equilíbrio que resolvam o conflito no nível mais alto de satisfação recíproca dos interesses em presença. Isto significa também que cada lado há que fazer cedência. (ASCENSÃO, 2011, p. 20)

Consoante a essa visão crítica, Ronaldo Lemos afirma em seu doutorado que a Propriedade Intelectual, guarda-chuva dentro do qual se encontra o Direito Autoral,

“muitas vezes, acaba criando monopólios privados e ineficiências que a análise jurídica tradicional não consegue considerar” (LEMOS, 2005, p. 66). Ainda, conclui o professor que é urgente

a ponderação cuidadora dos efeitos sociais, inclusive econômicos, da manutenção atual do regime da propriedade intelectual em face do avanço tecnológico, com o objetivo de privilegiar a sociedade como um todo, e não agentes específicos (“*empower the system, and not the agents*”) (LEMOS, 2005, p. 77)

No próximo item, estudaremos o protagonismo das plataformas na regulação e aplicação de regras que controlem comportamentos online. Apenas a partir de uma visão clara sobre quem dita as regras poderemos entender o modo, o motivo, os benefícios e malefícios de uma regulação privada e controle da produção de obras online (POELL, NIEBORG e DUFFY, 2022).

## **1.2. Direito Autoral no século 21: evolução histórica brasileira**

Há um descompasso entre a proteção de Direitos Autorais e a produção e uso de obras na internet hoje. Com a consolidação da internet comercial após a década de 90, a dinâmica e ritmo acelerado do desenvolvimento tecnológico de ferramentas de edição e do compartilhamento e produção de conteúdo fizeram com que as regulações jurídicas do Direito Autoral, principalmente no Brasil, se tornassem desatualizadas desde o seu nascimento em 1998 (LIGUORI FILHO, 2016). É nesse contexto em que são inseridas as recentes propostas de atualização das leis que regulam Direitos Autorais ao redor do mundo, na tentativa de acompanhar a evolução tecnológica ou, ao menos, diminuir esse descompasso.

Essas tentativas surgem na década de 1990 e se traduzem em três ondas de propostas de regulação:

- (i) A primeira onda se deu em duas tentativas de regulação internacionais: o Tratado da OMPI sobre Direito Autoral (*WIPO Copyright Treaty* ou WCT) e o Tratado da OMPI sobre a Interpretação de Execução de Fonogramas (*WIPO Performances and Phonograms Treaty* ou WPPT). Essa onda inspirou a edição de leis nacionais nos Estados Unidos (EUA), como o *Digital Millenium Copyright Act* (DMCA), de 1998, e a Diretiva 2001/29/EC (UNIÃO EUROPEIA, 2001), na União Europeia.

- (ii) A segunda onda veio na década seguinte, com tentativas de endurecimento do tratamento a *safe harbours* e às suas usuárias e encarnada por projetos legislativos como SOPA/PIPA, nos EUA, e de iniciativas como a CPI dos Crimes Cibernéticos (CÂMARA DOS DEPUTADOS, 2016), no Brasil;
- (iii) Por fim, a terceira onda é composta pelas novas reformas de leis de direitos autorais levadas a cabo nos últimos anos, como a Diretiva 2016/0280 (BRANCHER e FONSECA, 2019), da União Europeia, que abriu margem a uma maior responsabilização de plataformas digitais pela disponibilização não-autorizada, por terceiros, de conteúdo que viole direitos autorais em seus domínios, e o *Copyright Amendment (Online Infringement) Act* 2018, da Austrália, que enrijeceu os critérios de bloqueio de domínios online e de filtragem de resultados de buscas em *search engines* com base em violações de Direito do Autor – um movimento recebido com preocupação por grupos de defesa de direitos digitais (RIMMER, 2019).

Já o Direito Brasileiro parece ter passado relativamente incólume pelas ondas internacionais: a Lei nº 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais, ou LDA), elaborada ainda sob a influência da adesão do Brasil ao Acordo TRIPS, em 1994, e ainda em vigor, sofreu poucas alterações desde sua promulgação. A necessidade de sua atualização, no entanto, já foi repetidamente declarada no passado pelo Poder Executivo e pelo Poder Legislativo, em meio a projetos e anteprojetos de lei, consultas e audiências públicas, sem que propostas efetivas de reforma avançassem. Ao mesmo tempo, dado o caráter civil do Direito do Autor, a competência para legislar sobre a matéria cabe exclusivamente à União, de modo que estados e municípios não têm condições de levar à frente reformas próprias.

Em 2019, uma iniciativa específica de reforma chamou atenção: a Secretaria Especial de Cultura do Ministério da Cidadania, à época sob a gestão de Henrique Pires, lançou consulta pública para obter contribuições da sociedade civil a respeito de uma eventual reforma da LDA. A Secretaria publicou em 2020 um relatório preliminar (SECRETARIA DE DIREITOS AUTORAIS E PROPRIEDADE INTELECUTAL, 2020-A) e um caderno com todos as contribuições recebidas na consulta pública (SECRETARIA DE DIREITOS AUTORAIS E PROPRIEDADE INTELECUTAL, 2020-B) com alguns comentários sobre perspectivas de futuros trabalhos da Secretaria, como uma proposta de reforma. A iniciativa foi inclusive citada pela Estratégia Nacional de Propriedade Intelectual (ENPI), submetida à consulta pública pelo Grupo

Interministerial de Propriedade Intelectual (Gipi) do Ministério da Economia, em 2020, que prevê a elaboração de um anteprojeto de lei pelo Poder Executivo para reforma da LDA, considerando principalmente as novas tecnologias e modelos de negócios na Internet. Similarmente, a ENPI prevê a atualização da legislação vigente sobre responsabilidade de provedores de serviços de Internet, com o fim de combater a pirataria.

Outra iniciativa pública de se avançar as pautas digitais na reforma da lei autoral brasileira é a tramitação na Câmara dos Deputados do Projeto de Lei nº 2.370 de 2019 (PL 2370/19), de autoria da Deputada Federal Jandira Feghali (PCdoB-RJ), que tem como objeto uma reforma extensiva da LDA. No mesmo ano em que foi criado o PL, a sua proposição foi encaminhada à Comissão de Cultura (CCULT), sob relatoria da Deputada Federal Maria do Rosário (PT-RS), que emitiu parecer pela sua aprovação, com substitutivo. Até o presente momento, o texto não foi submetido à apreciação do colegiado. Mais recentemente, em 2020, o Projeto de Lei nº 4.255/2020, de autoria do Senador Angelo Coronel (PSD-BA), propôs uma mudança específica da lei, para impor critérios específicos à remoção ou remuneração de publicação de imprensa no ambiente digital.

Por fim, em 2021, tivemos mais uma iniciativa de debate sobre o tema. A ANCINE colocou sob Consulta Pública uma minuta de Instrução Normativa que regulamenta o recebimento de notícias de violações de direitos autorais na internet e as medidas para contenção dos danos causados por esta prática. Nela, temos o tratamento de qualquer uso sem autorização prévia de obras protegidas na internet como presumidamente ilícito, o que vai contra exatamente às hipóteses exceções às limitações a usos de obras protegidas por Direito Autoral, como já trazido anteriormente.

No entanto, o Executivo, até então, havia se ausentado deste debate. Foi

[n]o dia 06 de setembro, logo na véspera dos atos governistas convocados para o feriado da Independência, [que] o presidente Jair Bolsonaro editou a Medida Provisória 1068/2021, que modifica o texto do Marco Civil da Internet e da Lei de Direitos Autorais com a finalidade declarada de impedir a “remoção arbitrária” de conteúdo pelas plataformas de redes sociais. (SALVADOR, GUIMARÃES e SILVEIRA, 2021)

Jair Bolsonaro cria, portanto, em 6 de setembro de 2021, uma Medida Provisória (MP), onde lista exaustivamente temas que podem ser moderados pelas plataformas,

enfocando a questão do controle de conteúdo via Direito Autoral. Ainda, determina que, caso a MP persista, a atividade regulatória desses espaços passaria a ser fiscalizada diretamente por órgãos do Poder Executivo, que poderiam exigir o reestabelecimento de publicações, advertir, multar ou, até, suspender a atividade de provedores no Brasil.

De acordo com falas do Presidente (TV BRASIL, 2021), essas alterações viriam em nome a proteção da livre expressão e direitos autorais das usuárias brasileiras. Assim, uma remoção “sem justa causa” de uma publicação ou de uma conta concederia a sua autora o direito de exigir seu reestabelecimento e, eventualmente, a punição da plataforma responsável. Para isso, a Lei de Direitos Autorais entrou no pacote de alterações, garantindo as mesmas prerrogativas para aquela usuária que tivesse uma postagem protegida por direito autoral removida sem justa causa. No entanto, a justificativa da MP não tem coerência alguma com os resultados práticos de sua edição: é muito mais provável que ela impeça a moderação adequada de conteúdo perigoso, criando um ambiente de debate online tóxico baseado no descarte da noção fundamental de que a liberdade de expressão tem limites importantes (SALVADOR, GUIMARÃES e SILVEIRA, 2021).

É interessante apontar que diversos pontos trazidos nesta MP já haviam alcançado o debate público na forma de um rascunho de decreto regulamentador do Executivo, “vazado” ainda em maio de 2021. Esse rascunho foi visto como uma resposta do governo aos recentes esforços das redes sociais para combater a disseminação de desinformação digital, que atingiram um novo patamar com a decisão de Twitter e Facebook de suspender e excluir as contas de Donald Trump no início do ano (GODWIN, 2021). Essa mais recente tentativa de controlar esse movimento surge, inclusive, após sucessivas decisões do STF e das próprias plataformas de redes sociais que resultaram na suspensão de contas e na remoção de conteúdo publicado por apoiadores de Bolsonaro (PAIVA, 2021).

Essa nova versão de tentativa regulatória do Direito Autoral pelo Executivo busca ir além do rascunho publicado no primeiro semestre de 2021, restringindo e burocratizando de modo excessivo e desmedido a capacidade de plataformas digitais de fazer valer seus termos de uso, interferindo em seus modelos de negócio e inviabilizando o combate à disseminação de *fake news*, ponto não incluído no rol de hipóteses de justa causa. A limitação do poder de autorregulação das plataformas resultaria apenas no aumento na toxicidade dos ambientes digitais. Na forma e no

mérito, a proposta era claramente inconstitucional, de acordo com diversos especialistas, e as preocupações levantadas por eles foram confirmadas na mais recente investida (SILVEIRA e SILVA, 2021).

Por causa de seus diversos problemas, a MP 1068/2021 foi alvo, em menos de uma semana de “vida”, de dezenas de manifestações críticas de organizações de terceiro setor e centros de pesquisa. Além disso, sua validade foi questionada, neste mesmo período, em seis diferentes Ações Diretas de Inconstitucionalidade (ADIs), dirigidas ao Supremo Tribunal Federal por diversos partidos políticos: PDT — 6996, Partido Novo — 6995, PT — 6994, PSDB — 6993, Solidariedade — 6992 e PSB — 6991. Todas as ADIs pediam pela suspensão dos efeitos da Medida pelo reconhecimento de sua inconstitucionalidade tanto material quanto formal (SALVADOR, GUIMARÃES e SILVA, 2021), já que o Marco Civil não define a responsabilidade das plataformas de internet em casos de violação e diz que isso deve ser feito em lei, não em decreto. A MP foi devolvida ao Congresso Nacional, anulando a sua eficácia, mas tornando-se o PL 3227/2021 – ainda em análise pelos Deputados.

Percebe-se, assim, que a atualização da Lei de Direitos Autorais brasileira foi (e ainda segue como) um objetivo muito visado, mas, até o momento, pouco concretizado. É fato que a LDA é atrasada frente a era digital, mas, como Ronaldo Lemos já adianta em 2005, uma análise do direito tradicional pode ser de pouca serventia frente o contexto traçado, já ela é vista cada vez mais como ineficiente frente os problemas não apenas jurídicos que o direito autoral encara frente o contexto digital. É necessário, portanto, olhar para o protagonismo das plataformas na regulação e aplicação de regras, já que, como afirma o autor que, "a chave é se a nova realidade deve adaptar-se ao velho direito ou se o velho direito deve adaptar-se à nova realidade" (LEMOS, 2005, pp. 12-13).

### **1.3. A produção de obras controlada pelas plataformas**

Como as plataformas são empresas multinacionais, o debate que será apresentado neste item não se restringe ao Brasil. Serão trazidas autoras e pesquisas sobre o tema que nos fornecem ferramentas consolidadas pela academia que auxiliarão a nossa análise empírica, realizada no capítulo 2, e as reflexões traçadas no capítulo 3.

### 1.3.1. A moderação de conteúdo realizada pelas plataformas

Com o desenvolvimento de novas ferramentas de produção e compartilhamento de conteúdo na Internet, o controle do uso de obras protegidas torna-se uma tarefa cada vez mais difícil de ser realizada apenas pelos governos. Isso porque, com o surgimento de novas tecnologias, a sociedade constantemente evolui suas formas de expressão e produção de obras intelectuais (POELL, NIEBORG e DUFFY, 2022). Os novos mecanismos de interação social e as novas ferramentas de comunicação e produção de conteúdo são mais dinâmicos e acessíveis do que os tradicionais, popularizando e potencializando o seu uso, de forma que qualquer um é capaz de reproduzir e utilizar conteúdo de terceiros de forma barata e rápida. Com tantos novos criadores de conteúdo, o controle do uso de obras pelo governo se torna muito difícil.

Além disso, como a infraestrutura da internet está em grande parte em mãos privadas (intermediários, como as plataformas de *streaming* aqui estudados), torna-se crucial que os governos recrutem esses agentes privados (voluntariamente ou não, por meio de cooperação ou regulação) em seus esforços de controle e vigilância. Alguns buscam ativamente o controle, outros são pressionados a trabalhar com ameaças de responsabilidade ou promessas de imunidade. No longo prazo, isso significa a fusão das infraestruturas das plataformas que moderam conteúdos com a regulação desses conteúdos e a vigilância. Hoje, a regulação está embutida no sistema da internet (LESSIG, 2006), de forma que os intermediários possuem regulamentos internos próprios influenciados pela regulação estatal – termos de uso, políticas de privacidade, entre outros.

Aprofundando a discussão sobre esse tipo de regulação, chamada de “regulação por arquitetura”, temos a ideia de que o “código é lei” (no original: “*code is law*”): o código de programação das ferramentas online é determinante para regular o comportamento humano na internet e, assim, o Direito deveria se preocupar em regular estes códigos para, então, conseguir controlar o comportamento humano on-line (LESSIG, 2006, pp. 120-137). Lessig propõe um modelo geral de regulação, entendida como um conceito que vai além da regulação jurídica, com quatro modalidades: o Direito, as normas sociais, o mercado e a arquitetura.

Neste modelo geral de regulação, todas as modalidades são importantes: o Direito com seu papel sancionador de condutas ilícitas após terem sido praticadas, mediante a subsunção da conduta às normas jurídicas aplicáveis, de acordo com as

circunstâncias do caso concreto; as normas sociais como as chamadas “netiquetas”, ou seja, etiquetas de condutas a serem praticadas na internet; o mercado, ou seja, as plataformas que são igualmente importantes já que controlam quem consegue acessar conteúdos e a própria Internet, por meio de contratos (termos de uso, políticas de privacidade, políticas da comunidade etc) e pagamentos (dos próprios pacotes de Internet e, também, para obter acessos exclusivos a certos conteúdos).

No entanto, essas 3 modalidades não são capazes de controlar as condutas online como a arquitetura o faz. Esta última modalidade se baseia, como já explicado brevemente anteriormente, na ideia “*code is law*”: o código que constrói as aplicações, ferramentas e programas que utilizamos para criar conteúdo, compartilhar e se comunicar pode estabelecer limites ao comportamento das usuárias online. Lessig ilustra essa explicação mostrando as diferenças entre a rede de conexão da Universidade de Chicago e de Harvard: na primeira, se você conectar seu dispositivo sem registro na rede, você consegue acessar a internet com facilidade, já em Harvard você precisa registrar seu dispositivo, sendo fácil o controle de informações sobre, por exemplo, quem está na rede, por quanto tempo, acessando de onde, entre outras.

Como o acesso é controlado em Harvard e a identidade é conhecida, as ações podem ser rastreadas até sua raiz na rede. Como o acesso não é controlado em Chicago, e a identidade não é conhecida, as ações não podem ser rastreadas até sua raiz na rede. Monitorar ou rastrear o comportamento em Chicago é mais difícil do que em Harvard. O comportamento na rede de Harvard é mais controlável do que na rede da Universidade de Chicago.

As redes, portanto, diferem na medida em que tornam o comportamento dentro de cada rede regulável. Esta diferença é simplesmente uma questão de código - uma diferença no software e hardware que garante o acesso dos usuários. Diferentes códigos tornam as redes reguláveis de forma diferente. A regulabilidade é, portanto, uma função do projeto. (tradução livre; LESSIG, 2006, p. 34)

O código de programação, então, é comparado pelo mesmo autor com as leis da física, já que não é possível contrariá-las e, portanto, não é possível agir de maneira diversa a que foi programada no código das ferramentas online. O design do programa, ou seja, o código que o constrói, determina limites ao comportamento das usuárias online.

Ainda que Lessig seja visto hoje como o “pai” dos estudos sobre regulação da internet, o autor não avançou seus estudos para acompanhar a rápida evolução das

formas de produção e compartilhamento de conteúdo online. No entanto, autores como Jack M. Balkin (2014, 2018, 2019) e Giancarlo Frosio (2021) avançaram na discussão: ao olhar para a atualidade eles pretendem entender como se dá a regulação da internet em diferentes contextos nacionais, verificando ainda como a comunidade acadêmica andou acertando e/ou errando nos diagnósticos feitos até hoje. Assim, esses e outros autores constataram que houve uma evolução na ideia de regulação de internet, em que os Estados deixaram de ser percebidos como agentes reguladores malvistas, passando por uma visão de agentes incapazes de regular direitos, pela distância do controle que deveria passar por intermediários, mas entendidos hoje como agentes que têm muito poder de regulação, mas não na forma que se pensava.

Começando por Balkin (2014), observamos o surgimento de uma “nova escola” da regulação da liberdade de expressão. Superamos a “velha escola”, que se baseava no poder dos Estados em controlar pessoas, espaços e ferramentas de publicação e compartilhamento de conteúdo. Agora, Estados não conseguem mais, por exemplo, controlar todas as ferramentas de compartilhamento de conteúdo de forma a controlar o conteúdo de forma direta. Balkin afirma que a “nova escola” surge a partir do controle dos intermediários de internet, com foco na prevenção de violações (ao invés do sancionamento) e, ainda, na articulação de estratégias público-privadas.

No século 21 a regulação da liberdade de expressão não pode mais ser entendida como uma relação entre apenas dois polos: cidadãos e Estados. A comercialização da internet fez surgir novas práticas de comunicação online, transformando esse modelo bilateral em um triângulo que necessariamente deve incluir os intermediários de Internet nessa relação, conforme o modelo proposto pelo autor, ilustrado e explicado a seguir (BALKIN, 2018, p. 2014).

**IMAGEM 1** – Triângulo da liberdade de expressão proposto por Balkin



**Fonte:** tradução livre do infográfico original em (BALKIN, 2018, p. 2014)

Os Estados, colocados em um primeiro vértice do triângulo da regulação da expressão, continuam regulando o comportamento dos cidadãos por meio da aplicação de sanções individuais, de forma pontual. Ao mesmo tempo, para um controle mais geral, eles pressionam intermediários, cooptando-os para fornecerem informações necessárias para possibilitar investigações e/ou aplicações de sanções e adequarem as suas práticas de regulação privada aos fins dos ordenamentos jurídicos nacionais e internacionais (BALKIN, 2018, p. 2014). No segundo vértice do triângulo, os intermediários (nome dado às plataformas, redes sociais, provedores de conexão e entre outros agentes que atuam intermediando a relação das usuárias com a internet) regulam o comportamento de suas usuárias por meio dos regulamentos privados e funcionamento de suas plataformas, esta última sendo a regulação chamada de regulação por arquitetura, citada anteriormente. Vale ressaltar que a regulação aqui referida, feita pelos intermediários, é resultado tanto de pressões econômicas quanto pressões advindas de Estados – o que demonstra que, apesar de privada, ela é permeável por vários tipos de incentivos. Assim, os intermediários cooperam com a regulação proposta pelos Estados, seja de forma voluntária ou não, tentando compatibilizar seus regulamentos internos com os fins de ordenamentos jurídicos nacionais ou internacionais (BALKIN, 2018, p. 2015).

Por fim, no terceiro vértice do triângulo, as cidadãs têm sua expressão regulada tanto pelos Estados (“vértice 1”), seja na aplicação de sanções (ou seja, por uma regulação direta) ou na cooptação dos intermediários para regularem o comportamento de usuárias (por uma regulação indireta), quanto por intermediários (“vértice 2”), que têm objetivos econômicos particulares. No entanto, essas cidadãs podem exercer e exercem controle sobre esses outros dois agentes regulatórios, não sendo mera parte passiva da relação de regulação triangular. Em suma, elas podem: questionar os outros vértices do triângulo por meio de associações como organizações não-governamentais, exercer seu poder de escolha (pelo boicote, no caso dos intermediários ou pelo voto, no caso dos Estados), acionar mecanismos de resolução de conflitos (como o Judiciário, a arbitragem entre outros) e acionar também a imprensa para atrair atenção para casos polêmicos, difíceis ou de abusos. No entanto, vale ressaltar que o sucesso do ativismo das cidadãs sempre dependerá de sua capacidade de diminuir a assimetria de poder intrínseca à relação de consumo ou de governo e ainda da existência de mecanismos de controle e transparência, principalmente no funcionamento e regulação interna das plataformas (BALKIN, 2018, p. 2017).

Giancarlo Frosio (2021), indo além, explora a evolução das pressões estatais nos intermediários, afirmando que antes havia a tendência de se criar exceções de responsabilidade caso a plataforma cooperasse ou/e auxiliasse o Estado a garantir a prevalência de sua jurisdição ou ao menos os interesses de sua lei na Internet. Ele inclusive indica como grande falha dessa responsabilização a falta de conhecimento técnico do poder público. Agora os Estados enxergam as plataformas como “responsáveis pelo bem maior”.

A aplicação da lei pública que carece de conhecimento técnico e recursos para enfrentar um desafio sem precedentes em termos de comportamento semiótico humano global terceirizaria coercitivamente a aplicação da lei on-line para entidades privadas. Isto está ocorrendo por meio de medidas de pedidos privados, impulsionadas pelo Estado e pelo mercado, tais como regulamentação de conteúdo DNS privado, bloqueio de sites, resposta graduada, manipulação de busca on-line, monitoramento e filtragem, bloqueio de pagamentos e estratégias de “follow-the-money”, à luz de uma noção recentemente enfatizada de responsabilidade social corporativa. (tradução livre; FROSIO, 2021, p. 29)

O autor afirma que há um movimento centrípeto em direção ao constitucionalismo digital - apesar de ocorrer parcialmente em múltiplos níveis – que

pode ser ofuscado pelo movimento centrífugo causado por pedidos particulares e a velha responsabilidade de intermediários. Embora a privatização do *enforcement* de regras privadas e do julgamento privado online de casos individuais tenha sido consolidada como uma tendência já há algum tempo, há um movimento por parte dos Estados para balancear essa privatização das decisões que influenciam a liberdade de expressão online – dentre outros direitos. Assim, o Estado estaria tentando recuperar uma função de supervisão e controle de comportamentos de seus cidadãos agora voltado à internet, enfocando a governança das plataformas digitais. Ele estabelece normas que criam obrigações e regulações nacionais (e até supranacionais) de controle para limitar a fragmentação de pedidos privados garantindo às usuárias seus direitos fundamentais.

Diante de todo esse cenário descrito de evolução da regulação da internet frente às pressões mercadológicas e governamentais, que acabam interferindo no comportamento de usuárias ao redor do mundo, cria-se um descompasso entre a regulação privada e as regulações estatais locais. Inclusive Corinne Tan (2018), em seu relato de pesquisa fruto de seu PhD, diagnostica inconsistências entre a aplicação dos fatores regulatórios das plataformas, seja regulamento interno ou funcionamento das ferramentas de controle do conteúdo, com as leis de direitos autorais escolhidas para seu estudo. Com esse diagnóstico, a autora argumenta que essas inconsistências podem comprometer a eficácia das leis autorais nacionais na regulamentação de comportamentos geradores de conteúdo de usuárias de diferentes países, o que reforça a necessidade de se estudar a fundo essa temática, das regulações privadas frente as leis estatais, como meio de se avançar na garantia e proteção de direitos fundamentais *online* junto da segurança jurídica das cidadãs usuárias.

Percebemos, portanto, que Corinne Tan constatou o que Thomas Poell, David Nieborg e Erin Duffy chamam de “plataformização”, ou seja,

“... a penetração das extensões econômicas, infra-estruturais e governamentais das plataformas digitais nas indústrias culturais, bem como a organização de práticas culturais de trabalho, criatividade e democracia em torno de distintas plataformas.” (tradução livre; POELL, NIEBORG e DUFFY, 2022, p. 5)

Entendendo, portanto, que as plataformas se tornam o centro das formas de produção, divulgação, remuneração e controle do conteúdo online, percebemos o protagonismo que as plataformas assumem no controle, na prática, do Direito Autoral,

dentre outros direitos. É importante, no entanto, ressaltar que a plataformização não afeta a todos de forma igual: o Brasil pode ser classificado como "dependente das plataformas" (POELL, NIEBORG e DUFFY, 2022, p. 13), por sua produção cultural se basear na chamada “cultura do remix” (LESSIG, 2008) – ou seja, utilizando as ferramentas fornecidas pelas tecnologias digitais, qualquer pessoa pode criar obras utilizando imagens, músicas e vídeos, além de poder compartilhar sua criação com quem quer que seja. Assim, as produtoras de conteúdo brasileiras não conseguem se desvencilhar das regulações privadas das plataformas, porque elas são o meio de produção, compartilhamento e remuneração pela criação de conteúdo.

Sadowski (2020, p. 4) afirma que ao reduzir os custos de transação, por meio de “interfaces sem atrito”, as plataformas digitais procuram "automatizar as trocas de mercado e mediar a ação social", ao mesmo tempo em que se tornam existentes arranjos mais digitalizados, daditificados e rastreáveis. Além disso, a partir de seus modelos de negócio e recursos limitados, as plataformas oscilam entre ser mais abertas e mais fechadas a novas produtoras de conteúdo: há uma tensão paradoxal entre a força generativa e democratizadora das plataformas e a força monopolista e controladora das infraestruturas digitais (CONSTANTINIDES, et al., 2018, p. 389) – que muitas vezes são invisíveis a quem não possui conhecimentos técnicos sobre a infraestrutura da internet (POELL, NIEBORG e DUFFY, 2022, pp. 65-66).

Tarleton Gillespie adiciona, ainda, a questão da falta de transparência na regulação privada (GILLESPIE, 2018, pp 71-72): as diretrizes de comunidade e os termos de uso, documentos que dão base à regulação dos comportamentos online, mal falam dos valores que baseiam suas regras ou, ainda, são pouco claros quanto ao vocabulário utilizado (pouco explicam conceitos, fazendo referências às leis geralmente norte-americanas). Inclusive, este foi foco de análise do Instituto de Referência em Internet e Sociedade (IRIS) que, em seu relatório “Transparência sobre moderação de conteúdo em políticas de comunidade” (2020), constatou que o YouTube apresenta critérios explícitos de análise contextual para configuração, ou não, da violação para todos os conteúdos listados como inadequados pela plataforma, exceto para as violações a Direitos Autorais. O Instituto verificou que o YouTube possui uma grave falta de transparência quando se analisam os meios de detecção de conteúdo inadequado, a partir da leitura de suas políticas de comunidade. Foi verificado que há a indicação, pela plataforma, da realização de uma detecção proativa sem referência ao teor

(automatizado ou não) e há uma redução da capacidade contestatória da usuária. Além disso, também foi indicado que o YouTube se utiliza de uma terminologia ambígua, com o uso do verbo “poder” para especificar os conteúdos proibidos em sua plataforma, gerando insegurança à produtora de conteúdo e dificultando seu poder de contestação – já que a regra é tão ampla que fica difícil de mostrar o porquê de certo conteúdo estar fora das categorias de conteúdos proibidos.

Neste contexto, portanto, algumas autoras afirmam que vivemos em uma sociedade da caixa preta (“Black Box Society”), em que não se sabe ou, ao menos, não se entende o que nos governa e quais os interesses que governam (PASQUALE, 2015). Somos governados por “uma coisa” – como Jeff Connaughton (2013) chama, em inglês, de “The Blob” –, uma rede obscura de atores que mobilizam dinheiro e mídias para ganhos privados, atuando em nome de negócios e empresas privadas ou até governos. Esses atores, provedores de serviços como comércio, financeiro e até os intermediários digitais, implantam estratégias de ofuscação e sigilo para consolidar seu poder e riqueza, assim, suas tecnologias opacas estão se difundindo, não monitoradas e não regulamentadas (PASQUALE, 2015, p. 14). Apesar de difícil de se comprovar taxativamente a existência dessa força que aturaria regulando obscuramente, é importante ressaltarmos a dificuldade de se identificar a origem de interesses e motivos por de trás de certas escolhas feitas pelas plataformas, que acabam impactando e determinando comportamentos online. Os documentos disponibilizados pelas plataformas não nos informam o motivo de suas escolhas, de suas mudanças e suas regulações em geral de conteúdo. Como Alexandre Saldanha traz em seu doutorado (),

“... o ambiente de livre circulação, de livre acesso, de enriquecimento cultural pela ampla informação, que poderia ser a internet, adota os mesmos padrões de mercado e acesso que o ambiente material adota, inibindo diversas potencialidades digitais e mantendo a criatividade dentro de um cerco.” (SALDANHA, 2016, p. 12)

Veremos, portanto, como essa falta de transparência das plataformas, principalmente quando se tratam dos Direitos Autorais das criadoras de conteúdo online, impactam na produção de conteúdo. Indo além, iremos estudar como o controle do Direito Autoral Brasileiro pelas plataformas pode impactar os direitos fundamentais das brasileiras. Iremos concluir este capítulo com uma análise teórica sobre o tema para, então, no capítulo 2, nos debruçarmos na pesquisa empírica realizada das plataformas YouTube e Twitch.

### 1.3.2. O controle da produção de conteúdo via Direito Autoral nas plataformas

O Direito Autoral é o mecanismo jurídico mais básico utilizado pelas plataformas para a moderação de conteúdo ao redor do mundo. Como Baldwin afirma (2014), é fato que a Propriedade Intelectual passou a ter uma grande importância econômica, no entanto ela ainda é regulada de forma completamente diferente em cada parte do globo – conclusão válida também para as plataformas e suas diferentes regulações. Também, Gillespie aponta que o Direito Autoral foi um dos primeiros objetos de preocupação (e, portanto, regulação) no início da internet comercial (2018, pp. 27-28), sendo utilizado como exceção à responsabilidade de intermediários – o que é foco de debate até hoje.

Sendo assim, faz-se necessário aprofundarmos a análise do controle da produção de conteúdo via Direito Autoral. Como Poell, Nieborg e Duffy (2022, p. 105) afirmam, a produção de obras é condicionada pela regulação das plataformas, já que as produtoras de conteúdo se adequam às regras das plataformas, por essas serem seus meios de produção, divulgação e remuneração.

"...plataformas direcionam os produtores culturais através de um complexo labirinto de normas, diretrizes, políticas e práticas de categorização editorial e algorítmica - cada uma delas pode levar a rejeições, proibições de sombra ou a desmonetização do conteúdo. Juntas, essas percepções constituem uma refutação da afirmação de que as plataformas são meros condutos neutros, ao contrário, elas deixam claro que as plataformas intervêm na economia, cultura e política dos meios de comunicação de forma escalonada." (tradução livre; POELL, NIEBORG e DUFFY, 2022, p. 105)

Não se pode, nem se deve afirmar que as plataformas são ou procuram ser neutras em sua moderação de conteúdo. Elas fazem escolhas a partir de seus interesses mercadológicos e moldam como se dará a produção de conteúdo online, já que são atualmente os meios de produção, divulgação e remuneração da grande maioria das produtoras de conteúdo.

Elas ditam como se dará a produção de conteúdo hoje a partir de uma regulação explícita e implícita. Por um lado, estabelecem termos de uso e políticas de comunidade, textos que explicam as regras que qualquer usuária deve seguir para evitar remoções ou bloqueios no uso da plataforma. Por outro, há a regulação por arquitetura –

já mencionada no item anterior (1.3.1) – em que as plataformas apresentam em seu funcionamento regras embutidas, estabelecendo limites e possibilidades de uso de seus ambientes e ferramentas digitais sem que a usuária perceba que, na verdade, são regras. Como Jordan explica,

“as empresas de plataforma construíram essencialmente uma camada proprietária sobre a internet aberta que lhes permite estabelecer novos padrões e rotear o tráfego e as transações através de suas próprias infraestruturas de dados” (tradução livre; JORDAN, 2020)

Assim, a usuária confunde as plataformas com a própria internet e esquece-se de que há regras sendo constantemente e automaticamente aplicadas a cada atividade que exerce no ambiente digital. Essa confusão é por si só preocupante, mas, somada a diferença do poder de barganha entre as produtoras de conteúdo e as plataformas, resulta-se em uma relação muito desigual em que as plataformas mandam e desmandam sem se preocupar com os interesses das usuárias. Rietveld e coautores explicitam que quanto mais dominante é uma plataforma, menos poder de barganha tem a produtora de conteúdo nesta relação (RIETVELD, et. al, 2020).

O paradoxo apontado por Natanel (2008), do Direito Autoral, em que se busca proteger interesses das autoras, mas, ao mesmo tempo, se objetiva a inovação e o incentivo a produção de obras a partir de obras já existentes, se reflete na regulação das plataformas via Direito Autoral: muitas vezes ignoram os interesses das produtoras de conteúdo, mas, ao mesmo tempo, precisam delas para existir (2022, p. 40). O ciclo de vida de uma plataforma, como reconstróem Poell, Nieborg e Duffy, se inicia com uma alta participação das usuárias produtoras de conteúdo: as chamadas “*early adopters*” (as primeiras usuárias a adotar a plataforma) e as usuárias-influenciadoras são as principais causas de uma plataforma conseguir se manter no início de seu ciclo de vida.

Além dessa importância no início do ciclo de vida das plataformas em geral, as plataformas de *streaming*, como o YouTube e a Twitch, em que o conteúdo disponibilizado e consumido são essencialmente os UGC, são muito dependentes da produção de conteúdo de suas usuárias. O sucesso desse tipo de plataforma se deu, em questão de menos duas décadas de existência, devido à, principalmente, existência das chamadas “interfaces sem atrito” das plataformas digitais, que “automatizam as trocas de mercado e mediar a ação social”, com baixíssimo custo (SADOWSKI, 2020, p. 4). Os custos de transação diminuíram drasticamente com a popularização da internet e de

dispositivos eletrônicos, o que barateou não só a produção, mas também a divulgação, a oferta e o acesso.

As grandes empresas passaram a absorver o custo de divulgação, no entanto, o valor gerado por propagandas e outros, como serviços premium, não é revertido à autora da obra. De acordo com o Social Blade (TAMEIRÃO, 2021), por exemplo, a cada 1000 visualizações em seu vídeo no YouTube, a produtora de conteúdo pode ganhar valores entre 0,25 e 4,50 dólares (no Brasil algo entre 1 e 19 reais). Há uma grande lacuna de valor (“*value gap*”) entre o que se gera com a obra divulgada e o que a autora recebe por ela (FRANCISCO, MIZUKAMI e FREITAS, 2021, p. 42). Fruto da intermediação dos meios de produção, divulgação e remuneração concentrada em poucas plataformas, as produtoras de conteúdo passam a ter dificuldade em achar o equilíbrio entre ser dependente ou não de plataformas (POELL, NIEBORG e DUFFY, 2022, pp. 47-48), já que o nível de dependência depende da oferta de ferramentas de criação. Quanto mais fácil é produzir dentro da plataforma, mais as produtoras se tornam dependentes, principalmente na fase de criação do conteúdo (POELL, NIEBORG e DUFFY, 2022, pp. 70-71).

Assim, já que as plataformas se tornaram o *hub* central de diversos serviços, o Estado, como tratado no item 1.3.1, passa a pressionar esses agentes para que controlem, à sua maneira, o Direito Autoral na internet (BALKIN, 2014). Há, portanto, uma terceirização a esses agentes privados do poder de *enforcement* ou aplicação da proteção autoral.

“Como a infra-estrutura é mantida em grande parte em mãos privadas, torna-se crucial para os governos alistar partes privadas (voluntariamente ou não) em seus esforços para controlar e fiscalizar. Alguns buscam ativamente o controle, outros são pressionados com ameaças de responsabilidade ou promessas de imunidade.” (tradução livre; BALKIN, 2014, p. 2305)

Os Estados podem querer que os intermediários assinalem e excluam conteúdos suspeitos, desenvolvam ou financiem tecnologias de filtragem, fechem contas ou entreguem informações de usuárias particulares. Essas são coisas que o governo não pode fazer por si só, portanto ameaça ou promete imunidade às plataformas para atingir seus objetivos (BALKIN, 2014, p. 2311). Os agentes privados, portanto, com seus interesses mercadológicos de lucro e com medo das pressões governamentais,

incorporam as regulações dos Estados. Em especial, as leis autorais, foco desta pesquisa, como mencionado nos itens 1.1 e 1.2, são analógicas, restritivas e desatualizadas, o que, ao ser incorporado de modo automatizado pelas plataformas, gera diversos problemas (ponto que será discutido nos capítulos 2 e 3).

Em acréscimo aos riscos trazidos por essa automatização da aplicação de leis analógicas ou, ao menos, insuficientes diante o contexto digital (LIGUORI FILHO, 2019), há também a questão de qual lei se está falando. Espera-se que as plataformas cumpram as disposições legais das regiões geográficas em que operam, o que as torna determinantes sobre quais produtoras de conteúdo têm a capacidade tecnológica, comercial e até social de se inserir e consolidar nos aos mercados e infraestruturas que controlam (POELL, NIEBORG e DUFFY, 2022, p. 81).

Como os autores mostram (POELL, NIEBORG e DUFFY, 2022, p. 83), há diferenças regulatórias entre países como China e países do Oriente Médio em relação aos Estados Unidos ou, ainda, Europa e América Latina. Os primeiros estabelecem uma responsabilidade de intermediários rígida, exigindo que plataformas removam de forma proativa os conteúdos violadores de direitos. Já os Estados Unidos estabelecem um regime de liberdade condicionada a apenas decisões de tribunais ou pedidos de autoridades estatais, regime bem parecido ao europeu e latino-americano. Assim, por haver tamanha diferença de exigência de protagonismo das plataformas, e por essas serem majoritariamente estadunidenses, as plataformas tendem a estabelecer padrões globais, em vez de locais, no que diz respeito ao conteúdo, recusando-se regularmente a atender pedidos de retirada de conteúdo feitos por governos com regimes de responsabilidade estrita.

Esse controle ameaça os direitos fundamentais das usuárias e produtoras de conteúdo online. As plataformas trazem, em seus termos de uso, políticas da comunidade e outros documentos, um discurso de liberdade, mas apresentam uma regulação mais restrita dos que são requeridas legalmente (POELL, NIEBORG e DUFFY, 2022, p. 85). Balkin (2018, p. 2033) mostra como é importante uma abordagem pluralista na proteção da liberdade de expressão *online*: é necessário prevenir censura colateral e novas formas de restrições prévias a esse direito e, também, é necessário proteger as pessoas de novos métodos de vigilância e manipulação.

Fala-se, portanto, da importância do equilíbrio entre o controle de conteúdo, para evitar violações como injúrias, ofensas, violações a direitos autorais e outros, e a

liberdade de expressão justamente pelos direitos fundamentais estarem em jogo neste debate. Há, como Mendes e Fernandes afirmam, um dever de proteção que ultrapassa do âmbito jurídico e governamental, chegando à agência das plataformas, como *hub* centralizados de serviços e de expressão individual (2022, pp. 35-37).

“Nesse sentido, intermediários como redes sociais, ferramentas de buscas e plataformas de conteúdo têm adquirido verdadeiros poderes de adjudicação e conformação de garantias individuais relacionadas à privacidade e à liberdade de expressão, privacidade, censura, autodeterminação e acesso à informação, o que desloca o centro do *enforcement* dos direitos fundamentais da esfera pública para a esfera privada.” (MENDES e FERNANDES, 2022, p. 37)

A moderação de conteúdo pelas plataformas afeta a jurisdição constitucional no que toca à proteção de direitos relacionados à liberdade de expressão. “[N]o contexto das normas formais de autocomunicação de massa, são hoje os próprios atores privados que definem as regras e condições de exercício de liberdades públicas” (MENDES e FERNANDES, 2022, p. 37). Os atores privados da internet se tornam responsáveis por mediar situações de conflitos entre direitos fundamentais, muitas vezes antes da própria autoridade estatal e também assumem a função de resolver conflitos entre as usuárias ou entre essas e a própria plataforma. Atuam, então, em uma função adjudicatória de direitos, servindo-se de tribunais que decidem o que deve permanecer (e o que não deve) na plataforma, sem a necessidade de interferências de órgãos administrativos ou judiciais (MENDES e FERNANDES, 2022, pp. 37-38).

Retomando a discussão já trazida por Balkin (2018, pp. 30-31), sobre o equilíbrio entre a liberdade de expressão e a possibilidade de censura colateral, esse protagonismo das plataformas acaba auxiliando o Estado a responder de forma mais rápida a violações, mas

a definição de um regime rígido de responsabilidade do provedor independentemente de ordem judicial expressa traz consigo o risco de notificações extrajudiciais abusivas ou infundadas comprometerem a liberdade de manifestação e a pluralidade democrática na rede. (MENDES e FERNANDES, 2022, p. 39)

Como apontam autores (para mencionar alguns: MENDES e FERNANDES, 2022; POELL, NIEBORG e DUFFY, 2022; GILLESPIE, 2018), a articulação de termos de usos e outros documentos de regulação interna das plataformas acaba por ser

insuficiente para a proteção integral dos direitos das usuárias relacionados à liberdade de expressão. Há a necessidade de se questionar se os ambientes digitais das plataformas são espaços verdadeiramente privados ou se são áreas públicas de circulação de conteúdo controladas por agentes privados e aponta-se para a pouca transparência dos interesses econômicos dos agentes que acabam ditando como será a moderação e o policiamento online.

Em especial sobre a temática autoral, percebe-se que a maioria das licenças previstas nos termos de uso das plataformas permitem que elas modifiquem e comercializem o conteúdo de suas usuárias e que criem obras derivadas (HACOHEN, ELAZARI e SCHWARTZ-MAOR, 2021). Em pesquisa robusta de análise sobre os interesses das usuárias produtoras de conteúdo online, pesquisadores perceberam que as políticas de licenciamento de muitas das principais plataformas aparecem sob a forma de “caldeiras” e são grosseiramente exageradas de maneira capaz de minar os objetivos da regulação autoral. Além disso, os dados obtidos pelos pesquisadores sugerem que uma percentagem considerável das criadoras de conteúdo não compreende quais direitos possuem sobre suas obras.

## **2. As plataformas de *streaming* baseadas em conteúdo gerado por usuária (UGC)**

Neste capítulo, pretendemos estudar especialmente como as plataformas de *streaming* YouTube e Twitch incorporam o Direito Autoral Brasileiro. Serão analisados os incentivos e os possíveis riscos que suas regulações e ferramentas de controle de conteúdo com base em regras de Direito Autoral em específico podem trazer.

A partir de uma análise da bibliografia sobre a função do Direito Autoral como limitador e incentivador da produção de obras e a regulação privada deste direito por plataformas, realizada no capítulo 1, será verificado na prática como se dá a regulação das plataformas YouTube e Twitch no capítulo 2, para, então, se verificar se elas impõem barreiras à produção online de brasileiras via Direito Autoral no capítulo 3.

### **2.1. Escolha das plataformas e metodologia**

A escolha pelas plataformas YouTube e Twitch se deu, primeiramente, pela natureza delas: são plataformas intrinsecamente dependentes da atividade das produtoras de conteúdo (POELL, NIEBORG e DUFFY, 2022, pp. 5-6). Além disso, em geral, são as plataformas mais utilizadas por produtoras de conteúdo para serem remuneradas pela produção e divulgação de obras originais, inclusive por programas de parcerias entre usuárias e plataforma. De acordo com as análises do site EarthWeb referentes ao ano de 2022 (EARTHWEB, 2022), cerca de 720.000 horas são produzidas e publicadas no YouTube diariamente, enquanto na Twitch, esse número chega a ser 100 vezes maior, chegando a 71 milhões de horas publicadas por dia. Já em relação às usuárias produtoras de conteúdo em cada plataforma, na primeira há cerca de 114 milhões de criadoras de conteúdo, enquanto na segunda, cerca de 9 milhões de criadoras de conteúdo.

Antes de nos adentrar no estudo sobre as plataformas, faz-se pertinente entendermos quem são essas usuárias e o tipo de conteúdo que elas produzem, já que a sigla muito utilizada neste trabalho (UGC) apenas caracteriza o conteúdo como produzido pela usuária, abarcando uma gama enorme de produções (GERVAIS, 2009).

UGC é geralmente conceptualizado de forma diferente de uma obra criativa criada por um autor, no discurso dos direitos de autor: o usuário é um criador, mas não o tipo de criador a quem é atribuído um direito exclusivo. A soma da imagem conjurada por esta definição de UGC é de um fã ou entusiasta individual de uma obra existente,

especificamente não um negócio ou uma entidade com intenção lucrativa, empenhando-se em (re)criar com essa obra sem qualquer desejo de recompensa (tradução livre; THOMAS, 2022, pp. 2-3).

Há, portanto, diversos objetivos na produção de um conteúdo que se utilize de outra obra, geralmente protegida por direitos autorais. Como já mencionado anteriormente, há o desejo de socializar, o de pertencer, o de contribuir ao bem social e fala-se, também, em construir uma reputação, não se falando necessariamente de dinheiro ou remuneração.

Retomando o doutorado de Hertzog (2019), em pesquisa robusta sobre os tipos de canais brasileiros existentes e de sucesso no YouTube, o pesquisador encontrou quatro categorias principais de tipos de conteúdo produzido por usuárias na plataforma – sendo que cada um foi especificado com exemplos de tipos de conteúdos que compõem essas categorias de produções. Dentro da categoria de (i) aproveite a vida, o pesquisador percebeu haver uma concentração de vídeos com as temáticas: “faça um mochilão” e “jogue videogames”; já dentro da categoria de (ii) socialização e superexposição, ele constatou as temáticas “aprendendo a brincar” e “a criação de diários extimos”, (temas usualmente discutidos por crianças); dentro da categoria (iii) educação e imitação, ele percebeu as temáticas “passar no vestibular”, “faça você mesmo” e “pratique esportes”; e, por fim, dentro da categoria (iv) política e parasocialidade, “o crescimento da nova direita” e “a escuta do povo”.

Podemos perceber, diante dessas categorias e temáticas exemplificativas, que há diversos assuntos que podem ser e são discutidos nos vídeos publicados na plataforma a partir de trechos ou/e utilização de obras protegidas por direitos autorais. Um uso muito comum de obras existentes para produzir conteúdo online é a “reação”. Este tipo de conteúdo se baseia em comentários da autora sobre sua opinião em relação a obras existentes como músicas, videoclipes e trechos de produções audiovisuais em geral. Outro tipo de uso muito comum de obras existentes protegidas por direito autoral é a divulgação de gravações das jogadoras de videogames praticando jogadas ou até competindo em torneios.

Fora dos torneios e ligas, os jogadores de eSports também transmitem regularmente transmissões individuais de 'vídeos de treino' em plataformas como Twitch ou YouTube, fornecendo comentários sobre os seus processos de pensamento ou reflexões. (tradução livre; THOMAS, 2021, p. 4)

Percebemos, portanto, uma grande importância das plataformas YouTube e Twitch, baseadas em conteúdos UGC, como meios de produção, divulgação e remuneração pelo conteúdo publicado. Assim, ambas plataformas possuem grande preocupação sobre o controle da produção, divulgação e uso de obras, além da busca por incentivos pela permanência de grandes produtoras de conteúdo em seus ambientes virtuais. Entende-se, portanto, que essas plataformas representam uma parte importante do grupo de agentes privados que determinam e controlam como o Direito Autoral é utilizado no incentivo ou desincentivo à produção de obras online.

Neste capítulo será utilizado o método *Grounded Theory Method* (GTM) pois ele permite que esta verificação seja feita a partir de *coding*, ou seja, na medida que lemos e analisamos a regulação das plataformas, percebemos categorias que podem servir de fonte para as reflexões e conclusões sobre limites e incentivos à produção de conteúdo online, a partir da dupla função do direito autoral (CORBIN e STARUSS, 1990). Serão analisados documentos como termos de uso, diretrizes de comunidade e outros que explicam como se dá a regulação do Direito Autoral pelas plataformas YouTube e Twitch. A partir dessa leitura minuciosa, serão extraídas categorias que serão transcritas em pontos para discussão no terceiro capítulo, em que serão listados riscos e benefícios da regulação privada analisada para a produção de conteúdo online por brasileiras. Será usada como pressuposto a dicotomia função social e função promocional do Direito Autoral para verificar como as plataformas estão enxergando essas duas funções e concluir sobre quais interesses estão prevalecendo em seu controle via Direito Autoral.

## **2.2. YouTube**

O YouTube é uma das plataformas mais utilizadas para compartilhamento de conteúdo audiovisual ao redor do globo, contando com quase 52% da população mundial como suas usuárias (DATAREPORTAL, 2022). Lançado em 2005 e comprado em 2006 pela Google, hoje a plataforma está presente em mais de 100 países e disponível em 80 idiomas diferentes. A cada minuto, cerca de 500 horas de conteúdo são enviadas para os servidores da plataforma.

Apesar de muito controverso pelo controle de conteúdo automatizado, o YouTube é visto como uma das mais importantes plataformas de compartilhamento e produção de conteúdo audiovisual. A comunidade LGBTQIA+, por exemplo, afirma preferir esta plataforma para tratar de temas não representados na mídia *mainstream* e para se assumirem como LGBTQIA+ (COSTA, 2017). A plataforma é vista pela comunidade não só como um meio em que ela consegue se fortalecer e se empoderar, mas também, como um meio de furar a bolha e expandir o alcance dessas temáticas para além dos círculos de dentro da comunidade.

Nos próximos itens, serão analisados os estímulos e as restrições que a plataforma impõe às usuárias produtoras de conteúdo seja por regras, seja por programas de parceria ou funcionamento da plataforma.

### **2.2.1. Estímulos à criação de conteúdo**

O YouTube tem, em seu discurso (YOUTUBE, a), um caráter de *hub* de ideias e discursos livres, afirmando que acredita que uma ampla variedade de perspectivas contribui para uma sociedade mais forte e informada, mesmo havendo discordâncias de alguns pontos de vista. Percebe-se uma grande iniciativa por parte da plataforma em tentar educar suas usuárias sobre os temas de interesse delas, inclusive com a disponibilização de vídeos em português sobre a monetização e como crescer na plataforma.

Sobre a produção segura de conteúdo sob a perspectiva da proteção ao direito autoral, o YouTube afirma, em vídeos em português (YOUTUBE CRIADORES, 2021), que é necessário seguir, além das diretrizes da comunidade, as leis de direitos autorais locais. É explicado que "o direito autoral é uma proteção legal que proíbe o uso de conteúdo alheio nos seus vídeos sem permissão". Por ser requisitado por lei a cumprir penalidades em caso de violações, o YouTube justifica a existência do sistema de avisos de direito autoral e do Content ID, que serão tratados no próximo item (2.2.2). Além disso, a plataforma afirma haver exceções locais, como uso justo e domínio público, mas não se detalha muito a explicação desses termos nos vídeos.

No entanto, a plataforma explica de forma escrita e em português o que seria o "fair use" ou uso justo/aceitável (YOUTUBE, b). Assim, explica que o juiz verifica caso a caso como os 4 fatores a seguir se aplicam:

1. Finalidade e caráter do uso: se a natureza do uso é comercial ou fins educativos, se é um uso "transformativo" ou meramente cópia;
2. Natureza da obra protegida: se é um uso de obras com foco em fatos e eventos reais, é mais aceitável o uso do que de obras ficcionais;
3. Quantidade e importância da parcela da obra usada: parcelas pequenas são mais aceitáveis, ainda precisando se atentar à ideia de "essência da obra";
4. Efeito do uso sobre um possível mercado ou valor da obra original: se o uso prejudica o lucro da detentora, é mais difícil aceitá-lo; já foi reconhecida, no entanto, a exceção quanto à produção de paródias.

Além disso, a plataforma também dá exemplos de usos aceitáveis, indicando links para vídeos e explicando por que são usos aceitáveis (SUPPORT GOOGLE, a). No entanto, quando indica links para outras fontes de informação, apenas indica sites em inglês. Além disso, ela indica uma lista de exemplos em uma playlist de uso de conteúdo protegido por ser uso aceitável que só é acessível por usuárias nos Estados Unidos (o endereço de IP do dispositivo que acessa a lista deve ser estadunidense).

Há, também, a indicação de uma biblioteca de áudio do YouTube para ajudar as criadoras de conteúdo a reutilizar conteúdo de maneira segura, fornecendo gratuitamente músicas e efeitos sonoros de alta qualidade (YOUTUBE, b). Isso facilita a produção de conteúdo de obras derivadas, mas, ao mesmo tempo, concentra os meios de produção na mesma plataforma dos meios de divulgação e remuneração da autora da obra (POELL, NIEBORG e DUFFY, 2022).

Por fim, sobre a perspectiva da produtora de conteúdo interessada em ganhar dinheiro pela divulgação de suas obras, como uma forma de incentivo da plataforma às novas criações, há dois pontos importantes: o Programa Google AdSense (SUPPORT GOOGLE, 2022) e os Programas de Parceiros do YouTube (YOUTUBE, c). Vale ressaltar aqui, desde já, que ambos os programas levam em conta os direitos autorais, condicionando a remuneração pela produção e compartilhamento de obras, por meio de visualizações principalmente, a propriedade de direitos autorais sobre as obras.

Antes de entrarmos no ponto do direito autoral, apenas para compreendermos o que são os programas, o Programa Google AdSense permite o pagamento dos vídeos monetizados aos parceiros do YouTube (SUPPORT GOOGLE, 2022). Os vídeos monetizados são os vídeos em que há a inserção de propagandas de empresas externas ao canal do YouTube, sendo que o valor ganho por essa monetização é proporcional a fatores como quantidade de curtidas ("likes") recebidas no vídeo. Já o Programa de

Parceiros do YouTube (do inglês “YouTube Partners Program – YPP) dá acesso a canais de apoio disponibilizado pela plataforma, garante ferramentas de manejo e aumento da renda e dá acesso ao Copyright Match Tool (YOUTUBE, c). Para participar do programa, deve-se seguir as políticas do programa Google AdSense (elencadas anteriormente). Para se inscrever, é necessário (i) estar em situação regular no YouTube, ter pelo menos 1 mil inscritos e ter pelo menos 4 mil horas de exibição pública nos últimos 12 meses; seguir as políticas de monetização da plataforma (conteúdo exclusivo e original); seguir as diretrizes de conteúdo adequado para publicidade; ter conta no Google AdSense. Assim, a usuária poderá ter acesso a produtos específicos ou desenvolver novos produtos.

No entanto, a monetização do conteúdo produzido não é livre, há regras “mais relevantes” para as criadoras de conteúdo poderem participar do Programa (SUPPORT GOOGLE, 2022). Para facilitar o entendimento, a plataforma elenca exemplos de conteúdo que poderiam gerar receita, com a ressalva de que a lista não é exaustiva: uso de clipes para fazer a análise crítica de uma obra; uma cena de um filme em que a produtora reescreveu o diálogo e fez uma nova locução; filmagens de um torneio esportivo em que a produtora explica por que as estratégias de um competidor foram eficientes ou não; vídeos de reação em que a produtora comenta o conteúdo original; filmagens editadas de outras criadoras de conteúdo em que a produtora adiciona uma narrativa ou comentários. Aqui já percebemos a possibilidade das obras derivadas: a produção de conteúdo utilizando-se de obras já existentes e protegidas, como trechos de um conteúdo original, é reconhecida pela plataforma. Ainda dentro da ideia de facilitar o entendimento, o YouTube indica uma lista de exemplos de conteúdos que violariam essa regra, também sendo esta uma lista não exaustiva: clipes de momentos do programa favorito da produtora, reunidos com edição, sem nenhum comentário ou poucas adições significativas; vídeos curtos de outras mídias sociais compilados; coletâneas de músicas de vários artistas, mesmo com a permissão delas; conteúdo enviado várias vezes por outras criadoras de conteúdo; promoção do conteúdo de outra pessoa, mesmo com a permissão dela. Assim, percebemos a necessidade de uma adição criativa à obra original para se poder utilizá-la na produção de conteúdo na plataforma.

Para além do Programa de Parcerias, há iniciativas de criações de escolas e espaços coletivos em que as produtoras de conteúdo podem trabalhar e se apoiar. Nesses espaços há ofertas de workshops e eventos, além da oferta de recursos e infraestrutura de produção, como estúdios com câmeras e equipamento de edição de vídeos. Por fim,

há também o Fundo de Recompensa do YouTube Shorts, uma iniciativa que distribui US\$ 100 milhões entre as criadoras de conteúdo para recompensar a dedicação delas em produzir vídeos curtos originais, criativos e incríveis para a comunidade da plataforma.

Percebemos, portanto, haver diversas hipóteses de usos aceitáveis de obras protegidas por direito autoral, o que permitiria a existência de diversas obras derivadas como os UGC. Ressalta-se a necessidade de se adicionar algo à obra original, mas é fato que a plataforma se preocupa em explicar e mostrar que entende ser necessário haver essas exceções para criações de obras derivadas. Também percebemos haver diversas iniciativas de apoio e incentivo financeiro da produção de conteúdo dentro da plataforma. Tem-se um discurso de um espaço seguro, aberto e fértil para quem quer produzir e crescer como produtora de conteúdo no YouTube.

### **2.2.2. Restrições à criação de conteúdo**

A plataforma deixa claro, em seus termos de uso, que as criadoras de conteúdo só devem enviar vídeos que produziram ou que tinham autorização para uso (YOUTUBE, b). Há a afirmação de que não é permitido o envio de vídeos que não tenham criado ou utilizar conteúdo que seja de propriedade de terceiros, sem a autorização necessária, mas não se ressalva as exceções a proteção dos direitos autorais como domínio público ou uso aceitável – conceitos mencionados rapidamente apenas nos vídeos em português mencionados no item anterior. Assim, percebe-se um discurso prioritariamente restritivo sobre os direitos autorais: limitações são a regra, havendo pouco espaço para se entender como garantir seus direitos como liberdade de expressão quando se tratam de obras derivadas. Caso a usuária só leia esta parte dos termos de uso, a falta de ressalvas deixa-a temerosa de qualquer uso de obra protegida sem autorização, mesmo que quando aceitável o uso.

Além disso, a plataforma afirma que os limites impostos por seus regulamentos se baseiam na “legislação” (YOUTUBE, b; SUPPORT GOOGLE, b). No entanto, não há indicação de lei brasileira sobre o tema. Há a indicação do uso da lei dos Estados Unidos (DMCA) para basear seu sistema de controle de conteúdo via direito autoral, como quando a plataforma explica como funciona o sistema de reivindicações de direitos autorais.

Há três ferramentas que a usuária pode utilizar para reivindicar seus direitos sobre suas obras: formulários, Copyright Match Tool e Content ID (YOUTUBE, b;

SUPPORT GOOGLE, b). Qualquer usuária pode ter acesso às ferramentas de gerenciamento de Direitos Autorais oferecidas pelo YouTube, no entanto, esse acesso não é irrestrito.

Os formulários são a forma mais básica de se controlar o conteúdo: notificação do uso irregular de uma obra protegida, de acordo com a lei DMCA. Interessante notar que esse formulário é fornecido em diversos idiomas, para que qualquer pessoa consiga utilizá-lo, sendo disponível a qualquer pessoa que publique conteúdo na plataforma.

O Copyright Match Tool, a segunda ferramenta, é uma tecnologia, parecida com o Content ID (última ferramenta, tratada mais adiante), para localizar novos envios de vídeos, identificando reenvios quase idênticos ao conteúdo original, deixando a cargo da criadora de conteúdo a decisão por pedir a remoção, enviar mensagem à usuária violadora dos seus direitos ou, ainda, arquivar a correspondência sem tomar providências, se entender por assim. Essa ferramenta, no entanto, está disponível para apenas quem tem um histórico comprovado de uso dos formulários de forma bem-sucedida.

O Content ID, terceira e última ferramenta disponível no YouTube para se controlar conteúdo, é a tecnologia voltada para usuárias com necessidades “mais complexas”, de acordo com a plataforma. Ele é um sistema de impressão digital que permite a identificação automática de conteúdo violador de direitos autorais, mas não necessariamente é usada para denunciar ou remover automaticamente o conteúdo. Pode-se (i) bloquear a visualização do vídeo, sem gerar um aviso da lei DMCA, (ii) gerar receita para a detentora dos direitos, podendo ela escolher compartilhar ou não essa receita com outros ou/e a própria usuária violadora de seus direitos, ou (iii) apenas rastrear as estatísticas e informações sobre o vídeo violador de seus direitos. Há um vídeo educacional do YouTube em inglês que afirma que o Content ID geralmente não é usado para remover o conteúdo, sendo inclusive uma forma de evitar a remoção exacerbada de conteúdo, gerando receita à autora cuja obra fora violada (a plataforma afirma que mais de 90% das reivindicações resultam em monetização ou rastreamento, sem a remoção do conteúdo violador).

Essas ferramentas, portanto, alimentam o sistema de avisos do YouTube: cada aviso de violação a direito autoral que a usuária receber em seu canal acarreta restrições variadas (como indisponibilização do conteúdo acusado de ser violador, bloqueio do canal e até o bloqueio de sua conta na plataforma) e pode resultar na remoção permanente do canal do YouTube. O sistema funciona em três níveis: no primeiro aviso

há apenas consequências “leves” como a indisponibilização do conteúdo em si; no segundo aviso, é emitido um alerta e limita-se o acesso da usuária a alguns recursos; se houver 3 avisos em 90 dias, encerra-se a conta e seus canais. No entanto, é possível contestar um aviso e a consequência ser revertida. A usuária que recebe o aviso pode esperar o aviso expirar, em 90 dias, ou solicitar cancelamento do aviso ou contra notificar.

No entanto, vale ressaltar aqui que as consequências, por mais leves ou revertíveis que sejam, podem impactar profundamente na atividade da produtora de conteúdo. Como já trouxemos antes, a ideia de viralização é base do negócio da produção de conteúdo digital hoje. Caso um vídeo seja restringido por alguma denúncia falsa de violação a direito autoral, o tempo entre o pedido de reversão da decisão de restrição e a re-disponibilização do conteúdo pode impactar o alcance do vídeo e o *timing* da exposição do conteúdo ser perdido.

Além disso, a plataforma afirma que as usuárias são legalmente responsáveis pelo conteúdo, inclusive tendo a obrigação de retirar o conteúdo de seus canais caso percam os direitos sobre a obra, e são proprietárias destes, exigindo-se apenas a concessão de direitos por meio de uma "licença mundial". Esta licença permite que a “plataforma, afiliados e outras usuárias” reproduzam, distribuam, criem obras derivadas, exibam e executem o conteúdo publicado no YouTube de forma interna. Esta licença tem duração de "tempo razoável", não havendo menção do que seria esse tempo razoável, após a remoção ou exclusão do conteúdo (a fins de reter, sem exibir, nem distribuir ou executar o conteúdo).

Por fim, a remoção de conteúdo feita pela plataforma é justificada quando há violação do “contrato” (políticas da comunidade, termos de uso etc) e quando o conteúdo pode causar danos ao YouTube, às usuárias ou a terceiros. Caso seja essa a situação, o YouTube explica que envia uma notificação à usuária proprietária do conteúdo violador, exceto quando: (i) o conteúdo viola legislação ou pedido de autoridade de legal ou, ainda, poderia gerar responsabilidades legais para o YouTube ou afiliados; (ii) o conteúdo prejudicaria investigações ou integridade/operação do YouTube; (iii) o conteúdo prejudicaria usuárias, terceiros, o YouTube ou afiliados. A confusão da usuária ao ler essas disposições é óbvia, quando há inúmeras situações em que se pode ter seu conteúdo removido sem haver nenhuma notificação ou explicação do que se identificou como nocivo (e a quem).

### 2.3. Twitch

Criada em 2011 e adquirida pela Amazon em 2014, a Twitch é uma plataforma que oferece as suas usuárias um serviço de *streaming* focado em transmissões ao vivo. O conteúdo transmitido e disponibilizado na plataforma é categorizado por temas, sendo os principais: jogos (maior categoria e tema responsável pela fama da plataforma), vida real, música, esportes e criatividade. O engajamento das usuárias espectadoras do conteúdo ultrapassa o mero assistir e curtir (“like”), elas podem interagir diretamente com a comunidade por meio do chat durante as transmissões, inclusive fazendo compras na plataforma para doar dinheiro a criadora de conteúdo que produz as transmissões ao vivo.

A Twitch é uma plataforma que está crescendo de uma forma muito rápida. Em entrevista concedida ao E-Commerce Brasil, a Diretora de Conteúdo e Parcerias da Twitch no Brasil, Anadege Freitas comenta que:

“Em média, mais de 200 milhões de mensagens de bate-papo foram enviadas por dia na Twitch em 2021, o que representa um aumento de 26% em relação ao ano anterior. Em 2021, o número de novos espectadores cresceu 29%, com alta de 76% em 2020”. Ela continua, dizendo que a comunidade da Twitch assistiu mais de 1,3 trilhão de minutos em 2021, o que representa um aumento de mais de 30% em relação a 2020.” (TEODORO, 2022)

Segundo ela, 39% do público da plataforma não é alcançável pela TV tradicional, sendo este caracterizado por ser um grupo jovem, de compradoras (como a plataforma foi comprada pela Amazon, a análise desse tipo de dado é facilitada, percebendo quem postou uma avaliação de um produto ou serviço, por exemplo), além de serem “*early adopters*” (as primeiras usuárias a adotar certo serviço ou comprar certo produto).

Também é interessante ressaltar que a Twitch está, cada vez mais, sendo vista como uma plataforma que potencializa a influência da comunidade gamer na própria indústria (WOODCOCK e JOHNSON, 2019): o interesse das consumidoras no Twitch e o seu feedback sobre os novos jogos tem, hoje, a capacidade de chegar às criadoras de jogos e, em alguns casos, influenciar o design, enquanto que "cópias de revisão" de jogos ou outros meios oferecidos às influenciadoras antes do lançamento dão uma sensação de tratamento especial às espectadoras (THOMAS, 2022). Nos próximos itens, serão analisados os estímulos e as restrições que a plataforma impõe às usuárias

produtoras de conteúdo seja por regras, seja por programas de parceria ou funcionamento da plataforma.

### 2.3.1. Estímulos à criação de conteúdo

A plataforma apresenta um discurso de ser um lugar onde milhões de pessoas se reúnem diariamente para conversar, interagir e criar seu próprio entretenimento ao vivo (TWITCH, a). Não se fala em espaço livre para manifestação de pensamentos e troca de ideias, mas foca-se na ideia de convivência, interação e entretenimento.

Os mecanismos de estímulos à criação de conteúdo na Twitch estão centrados nos Programas de Parceria (Afiliados e Parceiros) (TWITCH, b). A plataforma estrutura a jornada da produtora de conteúdo em conquistas e rotas, como se fossem níveis a serem alcançados e desbloqueados. Assim, as conquistas são muito parecidas com os sistemas de conquistas de videogames que as próprias criadoras de conteúdo estão acostumadas a lidar: se ela alcança certa quantidade de horas de transmissão, número de inscritos, entre outros números, ela ganha certa conquista, ou seja, o reconhecimento pela Twitch de certo *status* de seu canal e, então, ganha alguns benefícios. A plataforma também organiza a jornada da produtora de conteúdo em rotas, ou seja, os caminhos que as produtoras têm que percorrer para aumentar seus benefícios, que estão muito ligadas às conquistas que alcançam com certos números e estatísticas.

A produtora, portanto, deve começar com a conquista "Começou/It Begins", para depois se tornar elegível para o "Programa de Afiliados" com a conquista "Rota para ser um afiliado". Em seguida, a produtora pode se tornar elegível para o "Programa de Parceiros", com a conquista "Rota para ser um parceiro". No entanto, a conquista não é o único requisito, é necessário completar a "Integração de Afiliados" ou preencher um formulário de inscrição para Parceiro para entrar nos Programas de Afiliados ou Parceiros. É importante mencionar também que a conquista "A rota para ser um Parceiro" lista os critérios mínimos que a Twitch afirma buscar em potenciais Parceiros; portanto, atender a eles não garante a Parceria.

Há diferenças entre o Programa de Afiliados e o Programa de Parceiros. Como podemos ver nas figuras abaixo, disponibilizadas no site da Twitch, o Programa de Parceiros é o que dá a usuária mais benefícios, ferramentas e até incentivos de criação e crescimento do canal.

**IMAGEM 2 – Ferramentas de monetização**

Recurso	Todos os streamers	Afiliado da Twitch	Parceiro Twitch
<b>Ferramentas de monetização</b>			
Cheering com Bits	Não	Sim Sem Cheermotes personalizados	Sim Com Cheermotes personalizados
Inscrições	Não	Sim Até 5 emotes de inscritos desbloqueáveis	Sim Até 60 emotes de inscritos desbloqueáveis
Anúncios	Não	Sim	Sim

**Fonte:** Twitch (Quais são as diferenças entre os benefícios dos Parceiros e dos Afiliados?)

**IMAGEM 3 – Ferramentas de vídeos**

<b>Ferramentas de vídeos</b>			
Transcodificação	Conforme disponibilidade	Conforme disponibilidade, com acesso prioritário	Acesso total a opções de transcodificação
Transmissão de esquadrão	Não	Não	Sim
Líves para inscritos	Não	Sim	Sim
Armazenamento de VOD	<b>7 Dias*</b>	13 dias	60 dias
Atraso de transmissão	Sem opção de atraso da transmissão	Sem opção de atraso da transmissão	Atraso da transmissão de até 15 minutos
Reprises: transmita novamente conteúdos passados para o seu público.	Não	Sim	Sim

**Fonte:** Twitch (Quais são as diferenças entre os benefícios dos Parceiros e dos Afiliados?)

**IMAGEM 4 – Termos de pagamento e outros recursos**

<b>Termos de pagamento</b>			
Tempo para pagamento	N/A	Até 15 dias	Até 15 dias
Taxas de pagamento	N/A	Cobertas por Afiliados	Cobertas pela Twitch
<b>Outros recursos</b>			
Pontos do Canal	Não	Sim	Sim
Enquetes	Não	Sim	Sim
Criação de equipe de transmissão	Não	Não	Sim
Acesso a uploads instantâneos de emotes	N/A	Sim	Sim
Alterações de Prefixo	N/A	Uma vez por mudança de nome	Uma vez a cada 60 dias
Atendimento ao cliente	Fila de suporte padrão	Fila de suporte padrão	Suporte Prioritário de Parceiro
Distintivo de canal verificado	Não	Não	Sim

**Fonte:** Twitch (Quais são as diferenças entre os benefícios dos Parceiros e dos Afiliados?)

O Programa de Parceiros da Twitch é o mais completo, mas, como o foco do trabalho é a incorporação do direito autoral brasileiro pela plataforma, não iremos adentrar na explicação sobre os benefícios que a plataforma oferece à usuária. Há diversos aspectos muito positivos da plataforma quando se trata de incentivos à produção, como suporte técnico, ferramentas de controle de conteúdo e qualidade, formas de ganhar dinheiro que vão além da visualização, dentre outros. A Twitch inclusive oferece a Escola de criadores da Twitch (“*Creator Camp*”).

Para produzir conteúdo de forma segura e sem violar direitos, a plataforma disponibiliza conteúdo audiovisual gratuito (vídeos legendados em português), que, caso a usuária assista e se capacite. É interessante mencionar que a própria comunidade foi envolvida no desenvolvimento do conteúdo: as influenciadoras e produtoras de conteúdo assinam a autoria de textos com dicas ou elas mesmas participaram da construção dos vídeos de orientação sobre os pontos que a Twitch procura ensinar às novas produtoras de conteúdo.

Também, a Twitch oferece assistência a produtoras de conteúdo pequenas, que procuram se inserir neste mercado, e a aumentar os seus canais. O teste e a introdução do novo programa “Programa do Conselho de Recompensas” (“*Bounty Board Program*”) da Twitch pode ser o principal exemplo ilustrativo dessa preocupação da plataforma (THOMAS, 2022, p. 23). Como é um programa novo, ele está sendo testado com Parceiros e Afiliados selecionados pela plataforma, em países como Estados Unidos, Canadá, Inglaterra, Alemanha e França.

Apesar desse contexto muito benéfico às usuárias produtoras de conteúdo, a plataforma pouco fala sobre o direito autoral como um garantidor de direitos. Há um discurso restritivo em que se obriga a usuária a garantir que possui direitos sobre a obra utilizada, seja por autoria ou por autorização; no entanto não se fala em uso aceitável de obras. Assim, o tema do direito autoral será restringido ao próximo item, sendo sua análise recaindo apenas nas restrições à criação de conteúdo.

### **2.3.2. Restrições à criação de conteúdo**

A Twitch pouco explica conceitos ou dá exemplos de casos que poderiam facilitar o entendimento da usuária produtora de conteúdo o que ela entende por obras que devem e podem ser protegidas por direito autoral (TWITCH, c). Como mencionado no item anterior, o discurso sobre direito autoral é muito restritivo, não havendo

nenhuma indicação da existência ou aceitação pela plataforma dos usos aceitáveis, domínio público ou *fair dealing*.

A usuária que aceita os termos de uso concede à Twitch "na máxima extensão e pela máxima duração permitida pela lei aplicável" (inclusive perpetuamente, se permitido pela lei aplicável), um direito irrestrito, mundial, irrevogável, completamente sublicenciável, não exclusivo e isento de royalties de "utilizar o conteúdo gerado, seja reproduzindo, adaptando, criando trabalhos derivativos", entre outros. Percebe-se que a plataforma respeita e aplica a lei dos Estados Unidos, a DMCA, e "outras leis aplicáveis", mas não informa muito mais a usuária sobre este ponto.

A Twitch prevê limitações de responsabilidade que teoricamente isentariam a plataforma de qualquer dano gerado devido a violações de direitos autorais:

“em hipótese alguma a Twitch ou as partes da Twitch serão responsabilizadas por quaisquer danos diretos, [...] seja em uma ação judicial ou extrajudicial [...] decorrentes ou de alguma forma relacionados ao uso ou à impossibilidade de uso dos serviços da Twitch, ao conteúdo ou aos materiais...” (TWITCH, c)

Além disso, a plataforma limita o prazo em que a usuária poderia entrar com algum pedido de reclamação ou ação judicial em até um ano após seu surgimento. Ainda, a Twitch usa o vocabulário "processo da DMCA" (TWITCH, c), ou seja, percebemos que ela vê todo o processo de denúncia, contranotificação e retratação sobre violação a Direitos Autorais como processo baseado na lei dos Estados Unidos, não dando espaço para a aplicação de leis locais.

No entanto, a Twitch afirma que a DMCA e leis semelhantes obrigam a Twitch a agir como intermediária, processando notificações de supostas violações por detentores de direitos e contranotificações por titulares de contas, e notificando as partes interessadas. O papel da Twitch, então, seria o de facilitar o processo de litígio, além de definir os requisitos do que deve ser incluído na denúncia, acompanhar as denúncias, processos e ordens judiciais e adotar políticas de rescisão, caso a usuária seja reincidente (TWITCH, c).

Sobre o processo de denúncia, o processo é parecido com o do YouTube. Quando a Twitch recebe uma denúncia, a plataforma notifica a titular da conta acusada e pode remover o conteúdo, desabilitar o acesso a ele, interromper uma transmissão ao

vivo e até suspender a conta caso a violação esteja acontecendo no momento em que receber a denúncia. Quando recebe uma contranotificação (quando usuária acusada rebate o argumento da violação), a plataforma notifica quem denunciou a violação e pode restaurar o conteúdo; no entanto, a plataforma ressalta que pode não conseguir restaurar o conteúdo devido ao formato, passagem do tempo, entre outros aspectos (TWITCH, c).

Com a análise feita no item 2.3 em mãos e realizada a análise discorrida no item 2.2, será possível comparar as plataformas YouTube e Twitch, em termos de estímulos e restrições à criação de conteúdo por suas usuárias. Iremos procurar extrair reflexões para que seja pensada a regulação de comportamentos online e para servir como fundamentação para discussões mais amplas sobre a relação entre regulação Estatal e regulação privada.

### **3. Reflexões sobre a normatização do Direito Autoral pelas plataformas YouTube e Twitch**

Neste último capítulo, serão elencados e discutidos aspectos benéficos e os riscos diagnosticados nos itens 2.2 e 2.3. A discussão, apesar de baseada em outras autoras, utilizará da pesquisa empírica sobre as plataformas e os casos encontrados na busca livre exploratória na ferramenta de busca do Google e nos sites do Superior Tribunal de Justiça e do Tribunal de Justiça de São Paulo para se debater os temas e, ainda, pensar em possíveis caminhos para solucionar ou, ao menos, dirimir os riscos constatados.

#### **3.1. Limites da autorregulação**

Como percebemos com as análises realizadas das plataformas YouTube e Twitch, a moderação de conteúdo não é realizada sem influências externas. É possível perceber que há preocupações com leis de Estados, principalmente dos Estados Unidos, com o mercado em que as plataformas se inserem e certa preocupação com as usuárias e a atividade de produção de conteúdo. No entanto, como já foi apontado, há problemas, como insegurança por parte da usuária, de compreensão das regras impostas pelas plataformas, do funcionamento delas e dos direitos que as usuárias possuem e podem exigir respeito por parte das plataformas.

Assim, retomamos a discussão já traçada no item 1.3 sobre a regulação da moderação de conteúdo online. Como traz João Pedro Salvador, em seu mestrado, a ideia de que Estados devem regular plataformas ou interferir em seus regulamentos e procedimentos é reflexo do impacto social que a moderação de conteúdo tem sobre quem está dentro e fora das plataformas (SALVADOR, 2022, p. 164).

“As plataformas, hoje, são grandes o suficiente para que seu efeito sobre o debate público seja significativo (GILLESPIE, 2018b, p. 203), tanto porque suas decisões de moderação interferem na livre expressão dos usuários, quanto porque sua arquitetura, em si, viabiliza uma série de condutas danosas cujos efeitos nocivos se propagam por todo tecido social. Além disso, não se trata apenas de efeito sobre como pessoas comuns se expressam no seu dia a dia, mas também sobre como autoridades públicas e agentes políticos utilizam espaços digitais para se comunicar com cidadãos e eleitores (LIDSKY, 2018, p. 3; NUNZIATO, 2018, p. 74).” (SALVADOR, 2022, p. 164)

Os atores privados da internet, portanto, se tornam responsáveis por mediar situações de conflitos entre direitos fundamentais, muitas vezes antes da própria autoridade estatal e assumem a função de resolver conflitos entre as usuárias ou entre essas e a própria plataforma (MENDES e FERNANDES, 2022, pp. 37-38). No entanto, "a literatura contemporânea tem defendido que essa articulação de estatutos internos acaba por ser insuficiente para a proteção integral dos direitos das usuárias relacionados à liberdade de expressão" (MENDES e FERNANDES, 2022, p. 42).

A participação das cidadãs nas mídias sociais se caracteriza, hoje, como instrumento essencial para o exercício de liberdades individuais. Passa a ser fundamental, portanto, questionarmos até que ponto as redes sociais são espaços verdadeiramente privados ou se são áreas públicas de circulação de conteúdo controladas por agentes privados (MENDES e FERNANDES, 2022, pp.42-43). Além disso, percebe-se que as preocupações com as restrições de liberdades individuais nas redes sociais são agora debatidas em um contexto mais amplo de governança das plataformas, já que o poder das plataformas não só é exercido de modo arbitrário a partir do *enforcement* caso a caso, mas há pouca transparência dos interesses econômicos dos agentes que acabam ditando como será a moderação e o policiamento online (MENDES e FERNANDES, 2022, p.43).

Já que as plataformas exercem uma função mediadora e adjudicatória de direitos que precede a atuação do estado, autores como Sarlet e Hartmann (2019) têm defendido a necessidade de a teoria da eficácia horizontal dos direitos fundamentais ser pensada para viabilizar a preservação dos direitos de personalidades das usuárias para além da avaliação da atuação do legislador.

“a assimetria de poder entre o usuário isolado e a empresa [plataforma] que remove seu post, muitas vezes sem grandes esclarecimentos, mostra o caráter quase estatal da censura, o que exige reconhecer que as plataformas de conteúdo oferecem hoje maior risco de silenciamento sistemático do que as autoridades públicas.” (tradução livre; SARLET e HARTMANN, 2019, p. 99)

Para além desse caráter quase estatal da atividade de moderação de conteúdo das plataformas, devemos lembrar, como mencionado anteriormente, que quando os Estados se veem como insuficientes na aplicação de suas legislações em espaços digitais, “eles se utilizam das plataformas para fazer valer seus interesses, pois elas possuem as ferramentas apropriadas para tal” (SALVADOR, 2022, p. 165). Essa utilização das plataformas pelos Estados se dá por ameaças de regulação, como forma de coerção (CITRON, 2018, p. 1048) ou por movimentos de repúdio da opinião pública a escândalos, em uma forma de resposta mercadológica a atividade de moderação das plataformas<sup>6</sup>. Além disso, as colaborações voluntárias entre autoridades governamentais e redes sociais têm gerado bons frutos para se fazer valer os interesses do poder público nos espaços digitais.

Elas permitem a construção de medidas conjuntas, não coercitivas, de combate a manifestações problemáticas e, também, o monitoramento colaborativo de metas e obrigações que as plataformas acreditam que serão capazes de alcançar e que, se não forem atingidas, podem ser revistas. Além disso, diferentemente da regulação, que deve se aplicar de forma genérica a diversas plataformas, as colaborações voluntárias podem determinar medidas que são específicas ao funcionamento de cada aplicação, o que contribui para sua eficácia. (SALVADOR, 2022, p. 168)

---

<sup>6</sup> Exemplo dessa resposta mercadológica foi o chamado “Adpocalypse”, ocorrido em 2017: 250 marcas dos Estados Unidos e Reino Unido ameaçaram parar com suas campanhas de marketing digital no YouTube devido ao descontrolo do Google sobre que conteúdo poderia ser ligado a essas campanhas nos anúncios dos vídeos. Em resposta, o YouTube atualizou suas políticas para serem mais “advertiser-friendly” (empresas podem, agora, selecionar o tipo de conteúdo que pode monetizar-se por meio de seus anúncios).

No entanto, essas colaborações são frágeis na medida em que são voluntárias. Um caso recente que ilustra essa questão é a dificuldade do Tribunal Superior Eleitoral (TSE) em firmar parceria com o Telegram em 2022. A plataforma não tinha interesse em colaborar com o poder público, ao mesmo tempo que possuía grande penetração no país, o que complicou a atividade do TSE na investigação e apuração de disseminação de notícias falsas (“fake news”).

Outra forma de se fazer valer interesses externos na regulação privada é o que narra Rebecca Tushnet sobre as grandes empresas detentoras de direitos autorais nos Estados Unidos. Elas firmam acordos privados com plataformas e focam no argumento de que o sistema de notificação por violação dos direitos de autor não está funcionando (TUSHNET, 2019, p. 8). Algumas inclusive propõem um sistema de filtro geral para a internet como um todo: “o YouTube implementa filtros, então porque não a Internet como um todo?” (TUSHNET, 2019, p. 8)

Diante das dinâmicas de influência na regulação privada da moderação de conteúdo, os riscos discutidos já se traduzem em alguns casos encontrados em notícias e tribunais brasileiros.

A ação de obrigação de fazer ajuizada pelo Intervozes contra o Google é um primeiro caso importante para analisarmos (SÃO PAULO, 2020)<sup>7</sup>. Na ação, o instituto alega que o mecanismo Content ID, do YouTube, é questionável e fez censura de forma irregular, alertando redes de televisão (Globo e TV Bandeirantes) sobre falsas violações a direitos autorais. No caso, o juiz entendeu que houve censura prévia e que não se estaria diante de flagrante e notória ilegalidade ou comprovada violação a direito autoral. Ele ainda complementa que deveria haver remoção apenas mediante ordem judicial e não para proteger suposto direito autoral, o que deveria ser reconhecido no âmbito judicial.

"[O] fato é que quem deve impor remoção de conteúdo e, portanto, restringir/delimitar a liberdade de expressão para proteção de direitos é o Estado, através do Judiciário. Não cabe tal sopesamento de valores ao Google." (SÃO PAULO, 2021, p. 6).

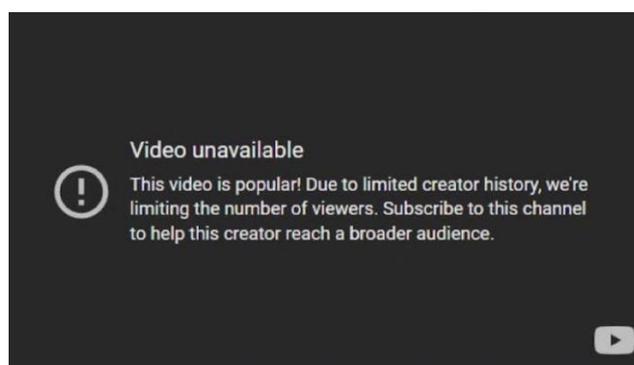
---

<sup>7</sup> BRASIL. Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo (Comarca de São Paulo). Apelação Cível nº 1036141-31.2019.8.26.0100. Apelante: Intervozes Coletivo Brasil de Comunicação Social. Apelado: Google Brasil Internet Ltda. Relator: Juiz José Carlos Ferreira Alves. Registro: 2020.0001024177. São Paulo, 15 de dezembro de 2020.

Percebemos, então, um desalinhamento entre as práticas de moderação das plataformas e o que o juiz brasileiro entende como o adequado na decisão de limitar a liberdade de expressão das usuárias. Não pretendemos julgar, aqui, a decisão do juiz; pretendemos apenas apontar o desalinhamento entre o que o juiz entende e o que a plataforma diariamente faz. No item 3.3. iremos explorar o tema da moderação automática e a necessidade de ela existir, mas, por enquanto, gostaríamos de apontar para a opinião do juiz sobre o desrespeito da necessidade de se obter uma ordem judicial para a remoção de conteúdo, praticada pelo YouTube, limitando demasiadamente a liberdade de expressão da autora da ação.

Passando a análise para casos noticiados em sites e blogs, o caso da limitação de visualização de vídeos devido a popularidade destes é um caso curioso para discutirmos a perspectiva da autorregulação das plataformas (ALMENARA, 2022). É fato que com o crescimento da disseminação de notícias falsas, as plataformas alteraram o funcionamento de seus sistemas de alcance e visualização de vídeos para limitar o impacto que conteúdo suspeitos poderiam ter na sociedade. No entanto, esse mecanismo aparentemente foi construído, em geral, de maneira a limitar vídeos populares de usuárias com um histórico de estatísticas bem menores. Assim, usuárias produtoras de conteúdo de pequeno alcance passaram a receber o seguinte aviso quando seu conteúdo alcançava um público maior do que o seu padrão: “Este vídeo é popular! Devido ao histórico limitado do criador [de conteúdo], estamos limitando o número de visualizações. Se inscreva neste canal para ajudar este criador a ter audiência maior”.

**IMAGEM 5** – “Este vídeo é popular!”



**Fonte:** Reprodução/Google

Percebemos uma tentativa da plataforma de auxiliar o combate à disseminação de notícias falsas, que acabou refletindo em uma limitação ao crescimento dos canais de

produtoras de conteúdo de pequeno alcance. Apesar deste caso não ser relacionado ao controle de conteúdo via direito autoral pelas plataformas, é um caso interessante de se estudar e discutir o desenvolvimento de uma tecnologia para um fim sem pensar em consequências nocivas adversas.

Voltando ao tema do direito autoral, um caso de chantagem utilizando o sistema de avisos do YouTube chama a nossa atenção (WODINSKY, 2019). Em 2019, dois criadores de conteúdo compartilharam histórias de como os seus canais estavam sendo ameaçados com um terceiro (e último) aviso de violação de direito autoral - com o possível encerramento dos seus canais - por parte de um extorsor anônimo em troca de um pagamento para uma carteira de *bitcoin* ou para uma conta Paypal adjacente. Por estarem já com dois avisos emitidos pelo extorsor, os criadores já estavam sofrendo com sanções como limitações de acesso aos seus vídeos. Eles afirmam que recuperar esses privilégios poderia levar meses de trabalho, especialmente para “canais menores que são frequentemente ignorados em favor de canais maiores ou mais populares”. Este ponto, do trabalho e subsistência dependente da produção e disponibilização do conteúdo nas plataformas será tratado com mais profundidade no item 3.5.

Outro caso interessante que envolve diretamente o funcionamento do Content ID é o caso dos vídeos antigos com músicas que anteriormente não tinham restrições de direitos autorais (MACALOSSI, 2021). Em 2021, as produtoras de conteúdo receberam uma onda de avisos de violações a direitos autorais, porque músicas que não tinham restrições passaram a exigir permissões de uso e pagamento por este. Embora as produtoras tenham tentado se comunicar com o Youtube e o Google, as plataformas afirmaram não poder fazer nada. Questionamos, aqui, o quão realmente impotentes são diante desses casos. Até que ponto as plataformas estariam submissas ao regime de direitos autorais “padrão” e não poderiam fazer acordos com as grandes detentoras de direitos autorais que iniciaram um trabalho massivo – e, portanto, caro – nas ondas de avisos de violações a direitos autorais?

Ainda sobre o YouTube, Felipe Castanhari, dono de um dos maiores e mais famosos canais de brasileiros na plataforma (“Nostalgia”, contando hoje com 14,6 milhões de inscritos), quase teve seu canal encerrado devido aos avisos de violações a direitos autorais há 9 anos (VELOSO, 2014). Apesar do foco do caso ser tratado no item 3.4, já que diz respeito estritamente ao regime de direito autoral e a sua rigidez frente o contexto de produções de obras digitais, é interessante analisarmos o

que o produtor de conteúdo tem a dizer sobre a regulação pelas plataformas. Castanhari faz uma crítica à forma como o YouTube se relaciona com as empresas de mídia, afirmando que o Content ID deixa todo o poder para essas companhias. Ele afirma que o Google não entra em disputas com elas, o que se torna mais complicado quando percebemos que “uma parcela da indústria de mídia ainda está presa no século XX”. Assim, esse poder, na opinião do produtor de conteúdo, cria um desequilíbrio, sendo o lado mais fraco o dono do canal. Fica clara, portanto, a crítica quanto ao abuso do poder econômico que as grandes detentoras de direitos autorais fazem, quando o assunto é o controle do uso de obras online.

Passando a análise para a plataforma Twitch, os casos enfocam também ondas de avisos sobre violações a direitos autorais, no caso embasados na lei dos Estados Unidos (DMCA). De pronto percebemos o problema de não se falar em leis locais das usuárias produtoras de conteúdo. Como percebemos no item 2.3, a Twitch prioriza a lei DMCA e não cria espaço para o exercício de direitos garantidos localmente.

A plataforma afirma que o costume era o recebimento, por parte das produtoras de conteúdo, de cerca de 50 avisos de violações a direitos autorais por ano. Mas,

“[a] partir de maio [de 2020], no entanto, representantes das principais gravadoras começaram a enviar milhares de notificações de DMCA por semana com foco nos arquivos dos criadores, principalmente para trechos de faixas em vídeos de anos atrás. Continuamos a receber grandes lotes de notificações e não esperamos que isso diminua.”  
(SILVA, 2020)

Além desse aumento do número de avisos e pedidos de remoção de conteúdo devido a violações de direitos autorais, a plataforma também menciona que a grande maioria tem como alvo as produtoras de conteúdo que ouvem música de fundo enquanto jogam videogames ou fazem transmissões de seus cotidianos (TUNHOLI, 2021). Ou seja, há milhares de pedidos de remoção de vídeos inteiros devido ao uso colateral de músicas protegidas por direito autoral – uso que não é o foco do conteúdo produzido pela usuária da plataforma.

No entanto, há pontos positivos descobertos nas notícias e casos encontrados na pesquisa. Ainda sobre a plataforma Twitch, descobrimos que as criadoras de conteúdo têm acesso, hoje, ao Soundtrack, uma biblioteca de músicas que podem ser tocadas em transmissões na plataforma de forma livre, pois não são protegidas por direitos autorais

(TUNHOLI, 2021). Esta biblioteca não foi mencionada em nenhum texto disponibilizado pela plataforma (termos de uso, políticas da comunidade, etc), o que dificulta a usuária a perceber iniciativas de incentivo e apoio da plataforma a sua produção de conteúdo de forma legal.

Outro ponto interessante da plataforma é a existência de parcerias com produtoras de conteúdo audiovisual (SOUZA, 2022). Além da parceria com a Warner Music, a plataforma fechou acordo com Universal Music e Amazon em 2022. Isso significa que as produtoras de conteúdo terão acesso e poderão usar faixas de áudio e músicas de artistas famosos como BTS, Adele, Taylor Swift, Lady Gaga e outros. Com isso, elas terão mais liberdade em seus vídeos, o que pode melhorar e potencializar a sua interação com suas seguidoras.

Por fim, voltando ao YouTube, um ponto positivo da regulação da plataforma, alterado em 2019, é a impossibilidade de as detentoras de direitos autorais monetizarem para si um vídeo onde o seu conteúdo seja utilizado em trechos muito curtos (menores do que cinco segundos ou de forma não-intencional). Demanda antiga das produtoras de conteúdo, agora, elas não perderão a monetização do vídeo por completo por situações que não controlam, como quando no momento da gravação, um carro passar na rua tocando alguma música protegida por direitos autorais e não liberada para uso no YouTube. Com isso, a plataforma pretende diminuir a onda agressiva de avisos de violações a direitos autorais, “em que as grandes gravadoras abusam do botão de reclamação manual para angariar toda a monetização de vídeos que usam músicas de seus artistas em trechos super curtos ou de forma não intencional” (DA SILVA, 2019).

### **3.2. Responsabilidade de intermediários**

A responsabilidade de intermediários pode ser que seja um dos assuntos mais discutidos quando se fala em moderação de conteúdo via Direito Autoral, como trazemos no item 1.3.2. Seja no contexto internacional, ou no nacional, há debate sobre o grau de vigilância que os Estados devem requerer das plataformas para fazer valer o interesse público nos espaços digitais.

“A criação de regras especiais de responsabilidade civil de forma a incentivar ou desincentivar determinados comportamentos das plataformas foi particularmente relevante no início dos esforços de sua regulação. No Brasil, o artigo 19 do Marco Civil da Internet (Lei

12.965/2014) estabelece que os provedores de aplicação apenas são responsáveis por danos causados por conteúdo publicado por terceiros se descumprirem ordem judicial de remoção.” (SALVADOR, 2022, p. 169)

Importante salientar que a isenção das plataformas da responsabilidade era um esforço, no início da regulação do tema no Brasil, em desincentivar o monitoramento e a moderação proativa de conteúdo por provedores, concentrando as discussões sobre os limites à liberdade de expressão no âmbito do judiciário. No entanto, as posturas mais recentes de autoridades públicas mostram uma mudança, sendo a isenção de responsabilidade frequentemente criticada tanto no Brasil quanto nos EUA.

Caso existisse a responsabilidade pelos danos causados por conteúdo publicado por suas usuárias, as plataformas passariam a atuar de forma mais rigorosa para a prevenção e remoção violações a direitos autorais. Também é importante ressaltar que se a manutenção de conteúdo problemático é punida, mas a remoção de conteúdo legítimo não é, o resultado de uma regulação desse tipo seria um incentivo claro à remoção excessiva de conteúdo (OLIVA; ANTONIALLI, 2018, p. 36).

A jurisprudência do Superior Tribunal de Justiça (STJ) sobre o tema estabilizou em 2017<sup>8</sup> um regime de irresponsabilidade moderada (MENDES e FERNANDES, 2022, p. 49). Como apontam Moncau e Arguelhes (2020), os intermediários não são diretamente responsáveis pelo conteúdo ilegal produzido pelas usuárias e não podem ser compelidos a verificarem o conteúdo a ser publicado em seus ambientes antes de fazê-lo. Além disso, as plataformas são obrigadas a remover qualquer conteúdo ilegal assim que tiverem conhecimento de sua existência e devem desenvolver e manter mecanismos minimamente efetivos de identificação das usuárias.

Apesar de poder haver interpretações diferentes, seja pela proibição da remoção de conteúdo prévia a decisão judicial ou pela obrigatoriedade de remoção quando há decisão e não sendo o único caso em que a remoção possa ser feita, é necessário reconhecer que há um dever de proteção dos direitos fundamentais a ser cumprido pelas plataformas, planejado pelo legislador (MENDES e FERNANDES, 2022, p. 50). Esses direitos são colocados em risco quando há uma insegurança sobre qual regime de

---

<sup>8</sup> No âmbito do REsp 1501603, de relatoria da Ministra Nancy Andriighi. Ver mais em: MONCAU e ARGUELHES, 2020.

responsabilidade, imposto por qual Estado, recairá sobre a plataforma que modera conteúdo ao redor do globo.

Quando analisamos como os intermediários protegem Direitos Autorais, percebemos haver diversos modelos de limitação à liberdade de expressão das usuárias. Plataformas podem, por exemplo, assumir o risco de hospedarem conteúdos infringentes e serem isentas de responsabilidade pelos governos, se estabelecerem modelos de denúncias e remoção automática do conteúdo. Plataformas também podem assumir o mesmo risco, mas, ao invés de remover automaticamente, esperar o processo interno de avaliação e recurso do acusado se dar por completo para remover o conteúdo. Ainda que não prevalente certos proprietários de direitos autorais defendem a filtragem obrigatória de todo o conteúdo que já foi previamente removido; esses proprietários demandam que, assim como o YouTube já filtra todo conteúdo que é publicado em sua plataforma por meio da ferramenta Content ID, todos os provedores de aplicação façam um monitoramento de todo o conteúdo a todo momento, a fim de impedir violações a direitos autorais (como mencionado no item 3.1).

Esses modelos são, muitas vezes, respostas das plataformas a legislações que dizem respeito a sua responsabilização por conteúdo de terceiros, já mapeadas por Mariana Valente (2019): isenção de responsabilidade, responsabilidade objetiva, responsabilidade subjetiva mediante exame judicial e responsabilidade subjetiva após conhecimento. Por um lado, plataformas podem responder a responsabilidade objetiva controlando o fluxo de publicações que hospeda, impedindo certos conteúdos de serem publicados. Por um outro, plataformas podem responder a responsabilidade subjetiva após conhecimento com uma maior liberdade, permitindo que suas usuárias se manifestem livremente em suas redes, limitando sua expressão na medida que recebem notificação de suspeitas de conteúdos possivelmente violadores. Diante deste contexto, estudar esses modelos de responsabilidade e relacioná-los às respostas das plataformas, percebendo os possíveis riscos que trazem à liberdade de expressão de suas usuárias, se mostra fundamental.

Um exemplo disso é a denúncia por parte de detentoras de direitos autorais de que o YouTube estaria tirando vantagem das provisões de regimes de “porto seguro” (“*safe harbor provisions*”) que lhes permitem evitar a responsabilidade por obras que violem os direitos autorais publicadas por suas usuárias. Estas disposições de “porto seguro” levaram a uma “lacuna de valor” (“*value gap*”, a diferença entre o valor que as

plataformas geram a partir da obra e as receitas devolvidas às criadoras e investidoras), o que resulta numa compensação injusta das detentoras dos direitos autorais pela transmissão das suas obras nas plataformas (BACHTEL, 2020, pp. 239-241).

Além disso, é necessário lembrar as disposições nos termos de uso e políticas de comunidade, por exemplo, da plataforma Twitch. Como vimos no item 2.3, a plataforma procura deixar a responsabilidade pelo conteúdo a cargo inteiramente da usuária produtora de conteúdo. Se acrescentarmos a falta de conteúdo explicativo ou educativo sobre direito autoral, responsabilizações, usos justos e outros conceitos, temos um quadro de extrema insegurança para a produtora de conteúdo fazer uso da plataforma.

Por fim, em análise dos casos encontrados na pesquisa livre realizada, retomaremos o caso do canal Nostalgia, do produtor de conteúdo Felipe Castanhari. Em um projeto em parceria com a Warner, o produtor foi autorizado a utilizar o conteúdo da série “Friends” para construir seu vídeo. No entanto, quando tentou subir o conteúdo para o YouTube, disse que foi impedido (CARPANEZ, 2014). A indignação do produtor é adequada: a Warner concedeu a autorização do uso da obra ao produtor de conteúdo e o próprio YouTube impediu a divulgação do conteúdo.

Além disso, o produtor também teve problemas com o canal Fox, após usar sem autorização trechos de “Os Simpsons”. Apesar do uso de trechos da série ter sido feito sem a autorização, o produtor de conteúdo acredita que fez reviver certas marcas que estavam esquecidas: “Eu tenho amigos que vieram me falar: não assistia tanto Os Simpsons, mas depois do seu vídeo, passei a assistir mais ou comprei o DVD” (VELOSO, 2014). A lógica da remoção pela violação parece estar cada vez mais ultrapassada quando nos deparamos com situações como essa, em que a detentora dos direitos autorais priva as produtoras de conteúdo de utilizarem obras por meio de um monitoramento e pressão nas plataformas.

### **3.3. Moderação de conteúdo automatizada**

A partir das reflexões traçadas no item 3.1 e 3.2, percebemos que o funcionamento das plataformas depende da maneira que escolhem regular o conteúdo disponibilizado em seus ambientes digitais. Assim, esse funcionamento pode ser alterado a depender da necessidade e preferência das plataformas. De pronto já

ressaltamos, portanto, a importância de entendermos o funcionamento das ferramentas de controle de conteúdo online, seja para que as usuárias entendam e possam fazer uso de seus direitos, ou para entender como as decisões de controle de liberdade de expressão são tomadas ou, ainda, para deixar de lado a ideia de que as tecnologias são neutras ou funcionam de forma perfeita.

Sobre a construção dos sistemas automáticos de moderação de conteúdo, Kroll e Desai nos alertam que

"[a] ideia de que todos os sistemas informáticos são concebidos a decidir sobre um conjunto preciso de passos, que são completamente especificados, está errada. Muitos sistemas surgem mais simplesmente especificações informais ou nocionais, onde os programadores trabalham a partir de um objetivo mal especificado em vez de um conjunto claro de requisitos" (tradução livre; KROLL e DESAI, 2017, p. 26)

Não podemos confiar cegamente nas tecnologias que governam a liberdade de expressão nos espaços digitais. Ao compreender o que pode e não pode ser feito ao avaliar sistemas de software, e ao exigir provas convincentes de que os sistemas funcionam corretamente e dentro dos limites estabelecidos por lei, a sociedade pode permitir o uso de técnicas de software para prosperar ao mesmo tempo que tem também formas de assegurar que estes sistemas são governáveis (KROLL e DESAI, 2017, p. 64).

Apesar de existirem e serem diariamente utilizadas para a moderação de conteúdo, muito se questiona se essas tecnologias realmente precisam existir e/ou devem ser usadas como são hoje. A comunidade acadêmica aponta para questões complicadas de se resolver como a dificuldade de se aplicar leis sem olhar caso a caso (CASTETS-RENARD, 2020), o impacto do trabalho exercido pela moderadora de conteúdo na saúde mental dela (STEIGER, M. et al., 2021), a censura e privação da liberdade de expressão em Estados totalitários (MYERS WEST, 2018; CITRON, 2018), entre outras.

No entanto, o maior argumento utilizado para a defesa da necessidade da existência e uso dessas tecnologias na moderação de conteúdo é a questão da escala. Como afirma Gillespie, a moderação de conteúdo hoje se dá em uma escala industrial, não artesanal (GILLESPIE, 2018, p. 77). As plataformas precisam lidar com números

inimagináveis de publicações criadas e compartilhadas diariamente: como mencionamos no item 2.1, cerca de 720.000 horas são produzidas e publicadas no YouTube diariamente, enquanto na Twitch, esse número chega a ser 100 vezes maior, chegando a 71 milhões de horas publicadas por dia (EARTHWEB, 2022).

Enquanto plataformas como a Apple Store têm o controle total do que é publicado em sua plataforma, em uma espécie de revisão editorial (GILLESPIE, 2018, pp 78-87), as plataformas que utilizam o método “publicar e então filtrar” precisam recorrer a dois métodos de moderação de conteúdo: sinalização e detecção automática (GILLESPIE, 2018, pp. 87-110). A sinalização é feita normalmente pela própria comunidade, podendo ser vista inclusive como tática social: a comunidade é ouvida pela plataforma que responde removendo (ou não) o conteúdo sinalizado como potencialmente ofensivo. No entanto, algumas questões já surgem em relação a este método: como podemos falar em comunidade quando há diversas nações, religiões, culturas e grupos dentro da “comunidade” referida? É possível chegar a um consenso por este caminho sobre o que seria um conteúdo violador? E como podemos esperar que uma comunidade se autopolicie voluntariamente? Essas são algumas questões que podem surgir sobre esse método que é visto como uma possibilidade de alternativa a moderação de conteúdo automatizada.

Em relação a este tipo de moderação, temos a detecção automática de conteúdos violadores. Como já apontado aqui, há diversas tecnologias como o Copyright Match Tool e o Content ID (ambos do YouTube) que identificam e alertam as detentoras de conteúdo o material potencialmente violador de seus direitos. No entanto, a comunidade acadêmica alerta para o fato desses sistemas ainda não serem bons o suficiente para resolverem o problema da escala por completo (GILLESPIE, 2018; BECHTEL, 2020).

Há problemas como a impossibilidade de analisar o contexto do uso do material (sendo de difícil identificação o uso de obras protegidas em obras derivadas consideradas paródia, crítica ou avaliação; ver mais em BECHTEL, 2020, p. 259) e o uso de estratégias evasivas (utilizar-se de um vídeo, por exemplo, com zoom para se esquivar da detecção automática), que acarretam em falsos positivos e até falsos negativos, já que é impossível encontrar violações que não foram acusadas anteriormente de existirem (GILLESPIE, 2018). Assim, argumenta-se que o trabalho humano sempre será necessário para auxiliar e aperfeiçoar a moderação de conteúdo,

mas ele por si só não é suficiente para lidar com a demanda de casos a serem analisados diariamente.

A ação de obrigação de fazer ajuizada por um produtor de conteúdo em face do Google ilustra alguns desses problemas que comentamos anteriormente (SÃO PAULO, 2022a). O produtor de conteúdo possui, em seu canal, apenas três vídeos em que disponibiliza músicas protegidas por direito autoral com montagens de imagens e ainda as letras traduzidas das obras. O autor alega que este é um trabalho criativo e inclusive comprovou a liberação dos direitos autorais quanto a uma das músicas disponibilizadas no vídeo. Já o YouTube alega que ele está utilizando conteúdo já existente, sem ser original, o que seria requisito para manter o vídeo na plataforma. No entanto, a disputa tinha sido ganha em 2018, quando o autor entendeu que estava livre para usar o conteúdo e monetizar seu canal. Por fim, o juiz haver violações às regras da plataforma: precisa ser conteúdo original, não cabendo a mera reprodução "sem atuação criativa do detentor da página".

Apesar de o juiz ter aceitado a alegação da plataforma, curioso é notar que a disputa tinha sido ganha pelo autor em 2018. Ou seja, foi reconhecida a legalidade do conteúdo e foi permitida a disponibilização e monetização do conteúdo na plataforma. Contudo, o contínuo funcionamento das ferramentas de detecção automática junto da falta de entendimento por essas do contexto da utilização das obras fez com que o produtor de conteúdo fosse alvo, novamente, de uma ação e tivesse a decisão anterior revertida.

Outro caso que chegou ao judiciário brasileiro é o caso em que um produtor de conteúdo recebeu diversos avisos de violações a direitos autorais de uma empresa japonesa, alegando que estava usando indevidamente as obras protegidas (SÃO PAULO, 2022b). O produtor de conteúdo alega, com base na lei de direitos autorais (LDA) brasileira, que há diversas hipóteses em que os usos que fez de obras da empresa se encaixariam em exceções a proteção autoral: art. 46 da LDA (inciso VIII) é claro ao dispor que não constitui ofensa de direitos autorais a reprodução de pequenos trechos de obras preexistentes e o art. 47 informa que as paráfrases e paródias, que não forem verdadeiras reproduções da obra originária, são livres. No entanto, o juiz não se convenceu das alegações do autor e, ao ler os termos de uso do YouTube, entende que a decisão por remover a monetização está correta, ignorando o que fala a LDA sobre pequenos trechos ou paródias e paráfrases.

Percebemos, aqui, além da ignorância à lei brasileira para decidir sobre o caso, uma falta de compreensão da plataforma sobre as hipóteses de exceção à proteção autoral, que garantiria uma livre expressão do produtor de conteúdo. A empresa, por seu interesse mercadológico e econômico, prefere por ignorar a existência desse tipo de limitação ao regime autoral, e consegue fazer valer seu interesse por meio do uso da ferramenta de detecção automática de violações a direitos autorais disponibilizada pelo YouTube.

O caso da onda de avisos de violações a direitos autorais alertada pela plataforma Twitch, noticiado e já comentado neste trabalho, chama atenção pelo tipo de uso da obra protegida. A grande maioria dos avisos têm como alvo as produtoras de conteúdo que ouvem música de fundo enquanto jogam videogames ou fazem transmissões de seus cotidianos (TUNHOLI, 2021), ou seja, pedidos de remoção de vídeos inteiros devido ao uso colateral de músicas protegidas por direito autoral. As ferramentas não percebem que o uso da obra protegida não é o foco do conteúdo produzido pela usuária da plataforma, podendo inclusive ser entendido como um uso aceitável.

Por fim, um caso curioso que ilustra maneiras de se burlar a moderação automática de conteúdo, provando a dificuldade de se garantir um *enforcement* perfeito das regras, é o do autointitulado “ladrão oficial do YouTube”. O produtor de conteúdo Peixoto afirma que não há como deter o movimento de apropriação de obras: “Não estou sozinho contra os direitos autorais. Trata-se de uma mudança de comportamento, algo que muita gente está fazendo. Não tem como barrar isso: derruba um, vem dez”. Mesmo com as tecnologias mais desenvolvidas do mercado, é impossível prever as novas maneiras de se burlar o sistema de detecção de conteúdo violador.

### **3.4. O Direito Autoral no contexto digital**

Muito se fala sobre a reforma do direito autoral frente o contexto digital de criação e compartilhamento de obras (CEPI FGV DIREITO SP et. al., 2021). Como mencionamos, há uma onda de tentativas de reforma e atualização das leis autorais ao redor do mundo, e o Brasil se empenhou nos últimos anos para acompanhar o debate. É fato que a propriedade intelectual passou, como um todo, a ter uma grande importância

econômica, mas ainda é regulada de forma completamente diferente em casa parte do globo, inclusive o Direito Autoral (BALDWIN, 2014, p. 8).

As duas “versões” da regulação autoral no mundo podem ser ilustradas pelo “copyright”, dos Estados Unidos, e o “direito do autor”, de origem francesa e regulado no Brasil. O primeiro é, de acordo com Baldwin (2018, pp. 9-15), focado no encorajamento da autora em manter-se produzindo, para enriquecer o domínio público e, assim, servindo às funções sociais (“enlighten, entertain and educate”). Ele tem como foco a audiência das obras, a promoção da criatividade e, portanto, foca no interesse da indústria. Já o direito do autor tem origem na Europa Continental, tendo como foco a criadora da obra, visando garantir a recompensa pelo esforço e criatividade despendidos em cada criação, além de garantir a autenticidade das obras criadas. Ele promove a comercialização e a exploração econômica da obra e tem como base o direito natural da autora sobre a obra.

Essa distinção levanta questionamentos interessantes para discutirmos o direito autoral frente o contexto digital, principalmente após a análise empírica feita das plataformas frente a produção de obras derivadas. A lógica do Direito do Autor ainda faz sentido quando falamos da internet? O copyright seria, então, um caminho “natural” para lidar com a questão digital, por ser mais focado na criatividade e menos na rigidez da proteção autoral? Estaria o Brasil fadado a expandir sua regulação e acolher a ideia de uso aceitável, base do copyright?

Temos apenas que lembrar que o copyright ainda sim é um regime de proteção ao direito autoral. Não há defesa da abolição da proteção autoral, pois ela é fundamental para a garantia de remuneração pela criação da obra. Sem essa remuneração, haveria cada vez menos criadoras de obras por não haver (quase) nenhum incentivo à dedicação a criação delas (BALDWIN, 2018, pp. 249-250).

É interessante ressaltar que nos materiais de apoio produzidos pela plataforma, o YouTube assume um ponto de vista onde os dispositivos de uso aceitável são considerados a única modalidade segura de flexibilização de direitos autorais. “Somente eles são considerados como contra-argumentos válidos na cultura estabelecida de remoções e reivindicações de Content ID” (FRANCISCO, MIZUKAMI e FREITAS, 2021, p. 28). No entanto, não existe nenhuma menção às exceções, limitações e *fair dealing*. Além disso, as criadoras de conteúdo poderiam querer argumentar, com base no art. 46 da Lei de Direitos Autorais, pela sua defesa nos casos em que estivessem usando trechos de outras obras dentro de um contexto de produção de uma nova obra.

Do ponto de vista das produtoras de conteúdo, Hacoheh e coautores mostram como a maioria das usuárias, respondentes da pesquisa realizada entre 2018 e 2021, indicou que ter seu trabalho associado a seu nome – conhecido como direito de atribuição, que não é respeitado para conteúdo compartilhado sob a legislação dos Estados Unidos – é ainda mais valioso para elas do que ter seu trabalho protegido de modificação ou comercialização pela plataforma (HACOHEN et al., 2021, p. 521). A lógica autoral de proteção rígida pode, portanto, ser questionada quando percebemos que as próprias autoras não se importam tanto para o impedimento de modificações ou comercializações.

Indo para além das legislações, é necessário ressaltar que há diversos gêneros de obras baseadas em outras obras – as obras derivadas, muito discutidas no capítulo 1 deste trabalho. O produtor de conteúdo Felipe Castanhari, já citado aqui neste trabalho, inclusive afirmou que “não seria possível fazer o Nostalgia [canal do YouTube] sem esses trechos” (VELOSO, 2014). É fato que leis superprotetoras dos direitos autorais dificultam a produção e criação de muitos tipos diferentes de obras derivadas, limitando efetivamente a subsistência de muitas criadoras de conteúdo que contribuem para a cultura digital e possivelmente asfixiando a criação de novos gêneros no futuro (BALDWIN, 2018, p. 251). Assim, os incentivos econômicos providos pela proteção autoral das obras originais devem ser equilibrados com a capacidade das criadoras de fazer e compartilhar as obras derivadas na internet.

Há diversos grupos minoritários que fazem o uso desse tipo de obra para se manifestar, se empoderar, se identificar ou apenas se entreter na internet. Aqui, focaremos em dois grupos pessoalmente interessantes à autora do trabalho: o grupo LGBTQIA+ e os gamers.

Em relação ao primeiro grupo, inúmeras críticas vêm sendo feitas às plataformas por retirar automaticamente o conteúdo de canais que tratem de temas como diversidade, devido aos termos que são utilizados em seus vídeos, já que muitas vezes entram na categoria, por exemplo, de “conteúdo sexual”. Em 2019, um grupo de produtores de canais LGBTQIA+ nos Estados Unidos processou o YouTube alegando que a plataforma estava discriminando seu conteúdo, frequentemente removendo a sua remuneração. Alegam, dentre outros pontos, que o YouTube remove publicidade de vídeos com palavras consideradas “gatilho” como “gay” ou “lésbica”, frequentemente rotula os vídeos com tema LGBTQIA+ como “sensíveis” ou “maduros” e os restringe

de aparecer nos resultados de busca ou recomendações. Isso nos faz questionar a preocupação das plataformas em garantir um “espaço para usar a sua voz”, como o YouTube explicita como um mote de seu serviço. Até que ponto produtoras de conteúdo que querem crescer conseguem fazê-lo apenas seguindo as regras explicitadas nos termos de uso e políticas de comunidade?

Indo além, uma das formas mais usuais de se discutir temas “alternativos”, como os LGBTQIA+, ou/e celebrar o avanço desses temas na mídia tradicional é a produção de tipos específicos de obras derivadas que utilizam obras protegidas como base, os chamados vídeos de reação (PÕE NA RODA, 2018) – uso de conteúdo muitas vezes protegido a fim de analisá-lo, ou vídeo com trechos de diversos conteúdos (DIVA DEPRESSÃO, 2017), para ilustrar certa situação em discussão. Esses usos de trechos de vídeos ou áudios são frequentemente vistos pelas ferramentas de detecção automática de violações a direitos autorais como um uso ilegal, passível de punição. Como o IRIS relatou em seu estudo “Transparência sobre moderação de conteúdo em políticas de comunidade” (2020), o YouTube apresenta critérios explícitos de análise contextual para configuração, ou não, da violação para todos os conteúdos listados como inadequados pela plataforma, exceto para as violações a Direitos Autorais.

No entanto, ao pensar na função social do Direito Autoral, seria possível inverter a lógica: esses usos não competem com a obra original, não impedem ou desincentivam o acesso e visualização da obra original, mas promove tanto o interesse nas obras originais (como relatamos no caso do criador de conteúdo Felipe Castanhari e a série “Os Simpsons”), quanto empodera comunidades e cria um senso de identidade de grupos vulnerabilizados.

O segundo grupo, os gamers, é interessante pela própria natureza de sua atividade. Os jogos de videogame não podem ser reduzidos a uma simples forma de software, mas podem implicar vários outros tipos diferentes de material sujeito a direitos autorais, como vídeo (por exemplo, vídeos em *full-motion* ou *cutscenes*), obras gráficas (molduras individuais, desenhos de personagens), áudio (sons, diálogos) e obras literárias (*in-game lore*, *scripts*). Enquanto muitas empresas de jogos subcontratam aspectos da criação deste tema a terceiros (por exemplo, criadores, compositores, atores de voz), o tratamento habitual é reverter os direitos de propriedade à editora do jogo (THOMAS, 2022, p. 4).

Quando analisamos os usos de videogames em transmissões ao vivo, como muito acontece nas plataformas Twitch e YouTube, há diversos pontos preocupantes, sob a perspectiva da proteção autoral do jogo (THOMAS, 2022, p. 5):

- A grande diferença entre o tempo de jogo realizado (“*playthrough*”) e de um trabalho 'concluído', por exemplo, a duração do filme ou da música, torna difícil comparar estes tipos de obras para se pautar as decisões sobre direitos autorais;
- Embora as usuárias possam criticar aspectos do jogo, ou frequentemente incluir humor ou zombaria nas suas transmissões, não é provável que satisfaçam o nível de envolvimento exigido, por exemplo, pela citação para a crítica e revisão. O objetivo da maior parte das transmissões de *playthrough* é menos avaliar, ou criticar, os méritos ou detalhes de um jogo, e mais sobre o próprio jogo, as suas capacidades, observações, ou relação com a espectadora, como fonte de entretenimento (e renda);
- Qualquer reivindicação a uma exceção ao regime da proteção autoral é susceptível de ser recusada pela natureza comercial e lucrativa de muitas transmissões realizadas nas plataformas.

Thomas indica uma possível solução para a discussão sobre o regime da proteção autoral frente os usos que são feitos hoje pelas próprias produtoras de conteúdo gamers: contratos entre as jogadoras e a indústria. Com isso, a plataforma estaria fora da negociação sobre remuneração e usos possíveis. No entanto, questiona-se como poder-se-ia garantir um equilíbrio de poder negocial entre as partes, já que as produtoras de conteúdo não são conhecidas por terem muito poder ou influência quando o assunto é direito autoral.

Voltando ao tema da lacuna de valor (“*value gap*”) mencionado anteriormente, ou seja, a diferença entre o valor derivado do conteúdo protegido por direitos de autor pelas plataformas e as receitas pagas às detentoras de direitos autorais, nem sempre a remoção do conteúdo violador é o que mais interessa à produtora de conteúdo. Para garantir certa remuneração, muitas criadoras permitem que o conteúdo seja mantido na plataforma e requerem que o valor gerado pelo conteúdo seja direcionado a elas, não ao autor da obra violadora. A ideia do filtro da internet por completo, apontada por Rebecca Tushnet (2019) como uma vertente defendida por algumas grandes detentoras de direitos autorais nos Estados Unidos, acaba sendo uma ameaça inclusive as próprias detentoras e poderia afetar todas as usuárias das plataformas (HARMON, 2016).

Um caso ilustrativo da dificuldade de se compreender o regime autoral das obras digitais modernas é o caso de uma modelo 3D fabricada por um designer e utilizada por um usuário da plataforma (KASTRENAKES, 2020). O usuário utiliza a modelo como uma personagem viva, produzindo conteúdo em nome dela e recebendo remuneração por acessos e compras de seus produtos. No entanto, o designer que construiu a personagem está reclamando por seus direitos autorais, já que ele teria o direito por receber o valor gerado por sua arte. Esse caso é muito interessante pela polemica sobre quem teria direito autoral sobre esse tipo de obra tão peculiar e se as obras derivadas da modelo, suas fotos e vídeos, seriam consideradas obras do usuário que a utiliza ou se seriam consideradas violações ao direito autoral do designer.

Por fim, um outro caso que nos faz questionar o atual regime autoral é o caso da Nintendo, grande empresa de videogames conhecida por seu controle rígido dos usos de materiais originados de seus jogos. Recentemente, um grupo de criadoras de obras derivadas dos jogos da Nintendo se uniu para tentar mudar a lógica da empresa:

"Estamos fartos da política [da Nintendo] e planejamos mudar para sempre este pensamento corporativo rigoroso com uma grande força. Pensamos que a pirataria dos jogos Nintendo é errada, mas a modificação dos jogos Nintendo legalmente adquiridos deveria ser permitida". (tradução livre; BROWN, 2022)

A mensagem explicita o objetivo das comunidades – que a gigante dos jogos deixe de derrubar "*mods* ou vídeos criativos"<sup>9</sup>. A mensagem acrescenta que sente que a comunidade é mesmo benéfica para a empresa e diz que "a colaboração é possível", chegando ao ponto de sugerir que os *mods* poderiam ser disponibilizados na eShop da empresa.

Além deste caso, quem consome videogames da empresa e procura escutar a trilha sonora desses jogos em plataformas de streaming não consegue fazê-lo. Um produtor de conteúdo brasileiro, GilvaSunner, dono de um canal dedicado a postar trilhas sonoras de jogos, teve cerca de 1.300 vídeos bloqueados por direitos autorais em um único dia. Todos os vídeos disponibilizavam músicas das trilhas sonoras dos jogos da empresa. GilvaSunner não ficou surpreso com a notícia dos bloqueios, no entanto,

---

<sup>9</sup> A palavra "*mods*" vem da abreviação para a palavra "modificação" em inglês (*modification*), são arquivos que alteram o código-fonte de um videogame. Normalmente, são desenvolvidas pelas próprias jogadoras e disponibilizados de graça para download. Ver mais em GOLDENBOY, 2022

afirma que a empresa decepciona seu público, já que “difícilmente existirá uma alternativa [para ouvir as canções]” (ARRAZ, 2022).

Esses casos envolvendo a empresa Nintendo mostram como a lógica restrita do direito autoral acaba prejudicando a inovação e a criatividade, inclusive podendo ser até um “tiro no pé” da própria empresa, que perde a fé de seu público. A empresa inclusive é acusada de ter “carta branca nas relações com o público”, que já está conformado quando se trata de sua aplicação excessivamente agressiva da proteção autoral. “Embora esteja dentro de seus direitos matar estes tipos de projetos, nada impede a empresa de trabalhar com fãs para permitir e legitimar os mesmos. A explosão de boa vontade e expressão dos fãs, que poderia ocorrer, faria da Nintendo, muito possivelmente, o rei dos fandoms” (GEIGNER, 2019).

## **Considerações Finais**

Procuramos neste trabalho responder à pergunta “Como se dá a incorporação do Direito Autoral Brasileiro pelas plataformas YouTube e Twitch frente o equilíbrio entre o incentivo da produção de conteúdo e a limitação ao uso de obras protegidas?”. Percebemos que a hipótese, de que as plataformas hipervalorizem o aspecto restritivo do Direito Autoral, frustrando o equilíbrio tão necessário para o seu funcionamento como garantidor de direitos ao autor e possibilitador da produção de novas obras, se concretiza.

No capítulo 1, percebemos que quem dita os limites do Direito Autoral, dita como se dará a produção de conteúdo. A internet nos impõe um novo modelo de regulação que tanto se adapta e se altera rapidamente, quanto interfere na capacidade estatal de controlar comportamentos e garantir direitos de seus cidadãos. Ela é uma terra com muitas leis, cada uma advinda de um agente, fruto de uma mistura de pressões Estatais, mercadológicas e até sociais. O tão caro equilíbrio entre as funções promocional e social do direito autoral é prejudicado quando há incentivos a proteção autoral rígida e pouca (ou nenhuma) punição à remoção descabida de conteúdo.

No capítulo 2, analisamos as plataformas YouTube e Twitch e percebemos que, apesar de possuírem um discurso incentivador da criatividade, oferecendo inclusive capacitação, apoio financeiro e suporte técnico para as produtoras de conteúdo, restringem a liberdade de expressão e o acesso aos meios de subsistência. Em suma, percebemos que há diversos aspectos da regulação e funcionamento do YouTube e do Twitch que restringem a liberdade de expressão ou constroem as usuárias produtoras de conteúdo. A tabela abaixo elucida os principais pontos discutidos sobre cada plataforma, de maneira a compreendermos pontos positivos e negativos do controle via direito autoral do conteúdo publicado por produtoras de conteúdo, pelas plataformas analisadas.

**IMAGEM 6** – Resumo dos pontos positivos e negativos do funcionamento e regulação das plataformas YouTube e Twitch frente a produção de conteúdo online

	<b>YouTube</b>	<b>Twitch</b>
<b>Discurso sobre o Direito Autoral</b>	prioritariamente restritivo, mas com certo espaço para interpretações pró-uso de obras protegidas (fala-se em fair use, por exemplo)	prioritariamente restritivo; não se fala em hipóteses de uso de obras protegidas
<b>Explicações conceituais sobre Direito Autoral</b>	vídeos em português e várias listas exemplificativas	quase nenhuma explicação conceitual nem exemplos de casos
<b>Hipóteses de remoção de conteúdo via controle de Direito Autoral</b>	as listas exemplificativas auxiliam a produtora de conteúdo a entender as hipóteses	não há espaço para discutir casos de uso aceitável de conteúdo, deixando a produtora de conteúdo inteiramente responsável
<b>Aceite do termo de uso e política da comunidade</b>	acarreta no aceite de uma licença mundial de uso da obra válida por tempo razoável, sem especificar o que este tempo razoável seria	acarreta em prazo de 1 ano para reclamar a causa e limitações de responsabilidade, por violação a direitos autorais, da plataforma que, do ponto de vista leigo, pode desincentivar a produtora de conteúdo
<b>Legislação autoral utilizada</b>	lei dos Estados Unidos (DMCA); fala-se em leis locais, sem explicitar como seria feita a compatibilização das diferentes legislações no caso concreto	fala-se muito em "lei aplicável", mas não se determina qual seria essa lei; há a citação da lei dos Estados Unidos (DMCA), inclusive quando se fala de foro eleito para resolver a questão e o sistema de arbitragem
<b>Notificação/contranotificação por violação a direito autoral</b>	não há notificação da usuária quando pedidos de remoção forem feitos por autoridades governamentais/jurídicas, envolver prejuízo a usuárias, terceiros, ao YouTube ou a afiliados	há o sistema de notificação e contranotificação, mas há a explicação de que certos conteúdos podem não ser reavidos a depender do seu formato

**Fonte:** elaboração própria

Foram identificados como pontos-chave de atenção para o debate sobre o tema, no capítulo 3, os limites da autorregulação das plataformas, a responsabilidade de intermediários, a moderação de conteúdo automatizada e, por fim, o direito autoral no contexto digital. Percebemos que o direito autoral pode e está sendo usado como ferramenta de ameaça, controle e até censura por parte de grandes detentoras de direitos autorais. Os casos levantados na busca livre exploratória na ferramenta de busca do Google e nos sites do Superior Tribunal de Justiça e do Tribunal de Justiça de São Paulo nos auxiliaram a dar concretude a esses pontos-chave identificados. Percebemos, na

prática, como os direitos fundamentais, que deveriam ser protegidos não só do âmbito jurídico e governamental, mas também pelas plataformas, não estão sendo levados em conta quando das escolhas de moderação de conteúdo privada.

Um tema que pode ser visto como pano de fundo em todas as discussões levantadas no capítulo 3 são os riscos à remuneração das produtoras de conteúdo. Este ponto envolve os pontos positivos e negativos identificados na imagem 6 e, ainda, perpassa todas as reflexões traçadas no capítulo 3. A impressão que temos é que surge uma nova profissão, a de produtora de conteúdo digital, mas não há meios de se garantir que seus direitos sejam, ao menos, reconhecidos pelas plataformas – criando um desincentivo à criatividade e à inovação na produção de conteúdo online.

Poell e coautores afirmam, inclusive, que as plataformas procuram evitar definir quem é uma mera usuária que contribui para a plataforma de forma esparsa e quem é a produtora de conteúdo (POELL, NIEBORG e DUFFY, 2022, p. 12). Há dois motivos principais para essa não definição: (i) não se sabe quem pode fazer sucesso e conseguir remuneração suficiente para assumir como trabalho a atividade de produção de conteúdo – criando um mito da meritocracia digital; e (ii) ao não se determinar ao certo quem é uma mera usuária e quem é a produtora de conteúdo, as plataformas criam valor em cima de todos os produtos e toda a criatividade é tornada uma *commodity*.

Este mito da meritocracia digital é um ponto interessante de trazermos para reflexão final deste trabalho. Os mesmos autores explicam que é um mito devido à dinâmica “*winner-take-all*” das plataformas: quanto maior o retorno da produtora de conteúdo, mais ela é recompensada pelo algoritmo, tendo o seu conteúdo um maior alcance e mais ele é visto pelas consumidoras (POELL, NIEBORG e DUFFY, 2022, p. 43). Assim, é extremamente difícil uma produtora de conteúdo com um público extremamente pequeno conseguir alcançar um grande público apenas por caminhos tradicionais, de publicação de conteúdo dentro da plataforma. Um exemplo que corrobora esta dinâmica diagnosticada pelos autores é o caso da limitação de alcance desenhada pela própria plataforma, citado no item 3.1. Quando a plataforma procurou auxiliar o combate à disseminação de notícias falsas, acabou impondo uma limitação ao crescimento dos canais de produtoras de conteúdo de pequeno alcance ao impor a necessidade de ser ter mais inscrições em seus canais para que seu conteúdo pudesse ser visualizado por mais usuárias.

Podemos perceber uma dificuldade de as usuárias produtoras de conteúdo fazerem seus direitos valerem nos espaços digitais. Como aponta Hacoheh e coautores em análise da pesquisa robusta que realizaram entre os anos 2018 e 2021, uma porcentagem considerável de criadoras de conteúdo não entende quais direitos têm em relação a sua produção. Eles inclusive apontam para o fato de que as usuárias estão diariamente negociando seus direitos na internet sem saber quais seriam esses direitos (HACOHEN et al., 2021, pp. 519-521).

Poell e coautores apontam para a importância de se entender como funcionam as plataformas para, então, poder fazer valer seus interesses e direitos (POELL, NIEBORG e DUFFY, 2022, pp. 65-66). Para compreender o funcionamento, as produtoras de conteúdo precisam de explicações claras, iniciativas educativas das plataformas e transparência para se compreender como são tomadas as decisões que afetam diretamente seus meios de subsistência.

Hacoheh e coautores apontam que os dados obtidos em sua pesquisa indicam que uma porcentagem considerável das usuárias desconhece e é falsamente otimista quanto ao escopo das licenças que elas concedem às plataformas (HACOHEN et al., 2021, p. 520). Também indicam que as expectativas das usuárias do que deveria ser o escopo ideal das licenças divergem substancialmente do que as plataformas escrevem e fazem as usuárias concordarem ao aceitar os seus termos de uso; inclusive apontam os pesquisadores que a maioria das usuárias repensariam seus comportamentos de compartilhamento de suas obras online se tivessem mais informações sobre as licenças (HACOHEN et al., 2021, pp. 520-521).

Como observam Francisco, Mizukami e Freitas,

"é interessante notar o modo como os direitos autorais se fazem presentes na vida do produtor de conteúdo que tem o YouTube como principal plataforma de distribuição. Existe de fato um desconhecimento geral sobre a Lei de Direitos Autorais e suas exceções e limitações por parte dos youtubers brasileiros. Ainda que alguns tenham uma noção elementar do fair use norte-americano, alegam que este não se aplicaria no Brasil. No entanto, as políticas adotadas pela plataforma, e reforçadas por seus mecanismos automatizados de controle de conteúdo, fazem com que esta tenha uma influência direta no formato final de todo vídeo produzido por um criador que busca a profissionalização de sua carreira. Só assim ele consegue se estabelecer e garantir a sustentabilidade financeira do seu canal" (FRANCISCO, MIZUKAMI e FREITAS, 2022, p. 30)

Percebemos, assim, uma falta de conhecimento básico sobre conceitos importantes e regulações específicas das plataformas. Alexandre e Paloma Saldanha sugerem que o letramento digital junto da educação sobre “boas etiquetas” para um comportamento saudável e adequado online deve envolver, dentre outros temas, o sistema de direitos autorais. Uma educação “pró-direito autoral” poderia “democratizar bastante o acesso ao conhecimento que gera cidadania, inclusive cultural, hiperconectada ou não” (SALDANHA e SALDANHA, 2023, p. 127).

Não podemos deixar de comentar sobre as iniciativas de incentivo à pequena produtora de conteúdo nas plataformas. Os Programas de Parceria e escolas de formação ofertadas pelas plataformas são de extrema importância para as produtoras. Indo além desses programas e formações, Woodcock e Johnson apontam para o fato de a Twitch está, cada vez mais, sendo vista como uma plataforma que potencializa a influência da comunidade gamer na própria indústria. A própria Twitch começou a oferecer assistência a produtoras de conteúdo menores que procuram entrar neste tipo de mercado e aumentar seus canais de acordo:

"Embora seja claro que um streamer famoso tem uma influência impressionante (potencial) sobre seu grande público, streamers menores também podem ser influentes de maneiras muito mais diretas com um público menor. Por sua vez, a própria plataforma começou a desenvolver novos métodos para que streamers de todos os tamanhos comecem a servir como influenciadores, e ajudar os objetivos estratégicos de comunicação de parceiros potenciais, o que é um movimento que poucas ou nenhuma outras plataformas de mídia social já exploraram". (tradução livre; WOODCOCK e JOHNSON, 2019, p. 31)

No entanto, há diversos casos que apontam para os riscos que as plataformas oferecem diariamente a, principalmente, remuneração das produtoras de conteúdo. O direito autoral está cada vez mais sendo visto como uma ameaça a produção de conteúdo online: "não tem sentido. É como se você infringisse uma lei de trânsito e perdesse o apartamento por isso" (CANCELIER, 2020).

O tema dos pequenos trechos é um assunto muito polêmico quando se trata da regulação das plataformas. Produtores de conteúdo como Casimiro, Rato Borrachudo, Felipe Castanhari e muitos outros foram alvo de avisos de violações a direitos autorais,

recebendo como punições da plataforma desde o bloqueio de seus canais até a notificação da possível exclusão deles por completo das plataformas. Casimiro fez uso de “momentos finais da Europa League” em seu canal (BULHÕES, 2022), Rato Borrachudo utilizou “cerca de dez segundos de filmagem de um outro criador de conteúdo da plataforma” (CANCELIER, 2020), Felipe Castanhari, como já mencionamos anteriormente, fez uso de trechos de séries como “Friends” e “Os Simpsons” (VELOSO, 2014).

Todos esses criadores de conteúdo criticam os sistemas de controle de conteúdo via direito autoral, pelas plataformas. Rato Borrachudo inclusive menciona que foi punido por uma fantasiosa violação de direitos autorais em que ele não descumprira “nada na lei”, entendendo, aqui, a referência à lei brasileira e a disposição sobre pequenos trechos.

“Não se pode CEIFAR o sustento de ninguém por uma política que total favorece corporações maliciosas, temos leis brasileiras de direitos autorais e estamos em território brasileiro, não se deve obedecer leis de fora do país e estamos falando do SUSTENTO dos criadores de conteúdo” (@RATOBORRACHUDO, 2021)

A impotência das produtoras de conteúdo frente esse controle via direito autoral é perceptível. As plataformas exercem um controle rígido e indiscutível sobre os usos de obras protegidas por direitos autorais, assim como sobre os mecanismos de monetização e alcance dos vídeos. Esses são aspectos cruciais dos modelos de negócio das plataformas digitais, pois garantem a maximização dos lucros e a diminuição dos riscos inerentes ao setor (FRANCISCO, MIZUKAMI e FREITAS, 2022, p. 50).

“Evita-se eventuais responsabilizações da plataforma pelo mal uso de obras, cujos titulares ainda são os grandes intermediários da indústria de conteúdo, bem como garante-se que as empresas que veiculam conteúdo publicitário junto aos vídeos dos produtores independentes estarão sempre satisfeitas. Todos os riscos acabam sendo transferidos para os criadores de conteúdo. São eles que podem ser responsabilizados pelo uso de obras protegidas e, ao mesmo tempo, devem criar um material que não desagrade o mercado de publicidade, sustentação das plataformas de acesso gratuito.” (FRANCISCO, MIZUKAMI e FREITAS, 2022, p. 50)

Acreditamos que, com esta pesquisa, foi possível traçar reflexões para que seja repensada a regulação de comportamentos online e foram trazidas evidências que

servem de fundamentação para discussões mais amplas sobre a relação entre regulação Estatal e regulação privada. A internet nos impôs um novo modelo de regulação que tanto se adapta e se altera rapidamente, quanto interfere na capacidade estatal de controlar comportamentos e garantir direitos de seus cidadãos. Ela não é uma terra sem lei, mas uma terra com muitas leis, cada uma advinda de um agente, fruto de uma mistura de pressões Estatais, mercadológicas e até sociais e, ao compreender o processo de criação dessas regulações privadas, pode-se desenvolver instrumentos para a garantia de direitos fundamentais na Internet.

## Bibliografia

@RATOBORRACHUDO. “Não se pode CEIFAR o sustento de ninguém...”, 9 nov. 2021, 12:52. **Tweet**. Disponível em: <<https://twitter.com/ratoborrachudo/status/1458100103483379729?s=20>>. Acesso em 21 jan. 2023.

ALMENARA, Igor. YouTube bloqueia vídeos que ficaram populares demais? Entenda a confusão. **Canaltech**, 9 fev. 2022. Disponível em: <<https://canaltech.com.br/apps/youtube-bloqueia-videos-que-ficaram-populares-demais-entenda-a-confusao-208757/>>. Acesso em 21 jan. 2023.

ARRAZ, Lucas. Canal no YouTube com músicas da Nintendo sofre dura sanção. **Canaltech**, 31 jan. 2022. Disponível em: <<https://canaltech.com.br/games/canal-no-youtube-com-musicas-da-nintendo-sofre-dura-sancao-208024/>>. Acesso em 21 jan. 2023.

ASCENSÃO, José Oliveira. **Direito autoral**. Rio de Janeiro: Forense, 1980.

\_\_\_\_\_. **Direito de Autor e Direitos Conexos**. Coimbra: Coimbra, 1993.

\_\_\_\_\_. Direito Fundamental de Acesso à Cultura e Direito Intelectual. In SANTOS, Manoel J. Pereira dos (coord.). **Direito de Autor e Direitos Fundamentais**. São Paulo: Saraiva, 2011. Pp. 9-44.

BALDWIN, Peter. **The copyright wars: three centuries of trans-Atlantic battle**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2014.

BALKIN, Jack M. Old School/New School Speech Regulation. Rochester, NY: **Social Science Research Network**, 2014.

BALKIN, Jack M. Free Speech is a Triangle. Rochester, NY: **Social Science Research Network**, 2018.

BARBOSA, Denis Borges. **Tratado da propriedade intelectual**. Tomo I. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2013.

BECHTEL, Michael. Algorithmic Notification and Monetization: Using Youtube’s Content ID System as a Model for European Union Copyright Reform. **Michigan State International Law Review**, v. 28, p. 35.

BENKLER, Yochai. **The wealth of networks: how social production transforms markets and freedom**. New Haven [Conn.]: Yale University Press, 2006.

BERNADAZZI, Rafaela e VAZ DA COSTA, Maria Helena Braga e. Produtores de conteúdo no YouTube e as relações com a produção audiovisual. **Revista Comunicare**. Volume 17 – Edição especial de 70 anos da Faculdade Cásper Líbero, 2017.

BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de autor**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

BOLIN, Göran. User-Generated Content (UGC). In: BALBI, Gabriele; et. al. **DIGITAL ROOTS: Historicizing Media and Communication Concepts of the Digital Age**. Studies in Digital History and Hermeneutics, vol 4. 2021.

BROWN, Andy. Modders unite to convince Nintendo to stop removing modded videos. **NME**, 15 jan. 2022. Disponível em: <<https://www.nme.com/news/gaming-news/modders-unite-to-convince-nintendo-to-stop-removing-modded-videos-3138381>>. Acesso em 21 jan. 2023.

BULHÕES, Gabriela. Casimiro é banido na Twitch temporariamente; entenda o caso. **Olhar Digital**, 19 mai. 2022. Disponível em: <<https://olhardigital.com.br/2022/05/19/games-e-consoles/casimiro-e-banido-na-twitch-temporariamente-entenda-o-caso/>>. Acesso em 21 jan. 2023.

CAMELO, Ana Paula; LIGUORI FILHO, Carlos Augusto. Fan Fiction E Paródia: Uma Tentativa De Viabilização Da Produção De Fãs Em Meio À Ausência De Reforma Da Lei De Direitos Autorais. **Revista Eletrônica do Curso de Direito da UFSM**, v. 13, n. 1, p. 20, 2018.

CANCELIER, Mariela. Com 3,41 milhões de inscritos, Youtuber Rato Borrachudo poderá perder o canal. **Mundo Conectado**, 22 set. 2020. Disponível em: <<https://mundoconectado.com.br/noticias/v/15575/com-341-milhoes-de-inscritos-youtuber-rato-borrachudo-podera-perder-o-canal>>. Acesso em 21 jan. 2023.

CARBONI, Guilherme. **Função Social dos Direitos Autorais**. Curitiba: Juruá, 2008.

CARPANEZ, Juliana. 'Robin Hood' do YouTube conta como dribla direitos autorais no site. **tiltUOL**, 18 jul. 2014. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/tilt/noticias/redacao/2014/07/18/robin-hood-do-youtube->

[conta-como-dribla-os-direitos-autorais-no-site.htm?cmpid=copiaecola](#)>. Acesso em 21 jan. 2023.

CASTETS-RENARD, Céline. Algorithmic Content Moderation on Social Media in EU Law: Illusion of Perfect Enforcement. **University of Illinois Journal of Law, Technology & Policy**, v. 2020, n. 2, p. 283–324, 2020.

CEPI FGV DIREITO SP. **Converging Vozes Dissonantes: Liberdade de expressão, grupos vulnerabilizados e desafios à produção cultural online**. São Paulo, 2019.

CEPI FGV DIREITO SP et al. **Reformas do Direito do Autor na Era Digital – Resultados Preliminares de Pesquisa**. 2021. Disponível em <[https://www.academia.edu/49512673/Reformas do Direito do Autor na Era Digital Resultados Preliminares de Pesquisa](https://www.academia.edu/49512673/Reformas_do_Direito_do_Autor_na_Era_Digital_Resultados_Preliminares_de_Pesquisa)>. Acesso em 21 jan. 2023.

CGI.br. **Resumo Executivo - Pesquisa sobre o uso das Tecnologias de Informação e Comunicação nos domicílios brasileiros - TIC Domicílios 2021**. Cetic.br|NIC.br. 2022. Disponível em: <<https://cetic.br/pt/publicacao/resumo-executivo-pesquisa-sobre-o-uso-das-tecnologias-de-informacao-e-comunicacao-nos-domicilios-brasileiros-tic-domicilios-2021/>>. Acesso em 21 jan. 2023.

CHAGAS, Viktor. Entre criadores e criaturas: uma investigação sobre a relação dos memes de internet com o direito autoral. **Fronteiras - estudos midiáticos**, v. 20, n. 3, p. 366–377, 2018.

CHARMAZ, Kathy. **Constructing Grounded Theory: A practical guide through Qualitative Analysis**. Thousand Oaks, California: Sage, 2006. Disponível em: <[http://www.sxf.uevora.pt/wp-content/uploads/2013/03/Charmaz\\_2006.pdf](http://www.sxf.uevora.pt/wp-content/uploads/2013/03/Charmaz_2006.pdf)>. Acesso em 21 jan. 2023.

CITRON, Danielle K. **Extremist Speech, Compelled Conformity, and Censorship Creep**. Rochester, NY: **Social Science Research Network**, 2018.

COMISSÃO PARLAMENTAR DE INQUÉRITO DA PANDEMIA. **Relatório Final (Aprovado pela Comissão em 26 de outubro de 2021)**. Senado Federal, 2021. Disponível em: <<https://legis.senado.leg.br/comissoes/comissao?codcol=2441>>. Acesso em 21 jan. 2023.

CONNAUGHTON, Jeff. **The Payoff: Why Wall Street Always Wins**. Westport, CT: Prospecta Press, 2013.

CONSTANTINIDES, Panos. HENFRIDSSON, Ola; e PARKER, Geoffrey G. Introduction: Platforms and infrastructures in the digital age. **Information Systems Research**, 29(2), pp. 381-400, 2018.

CORBIN, Juliet M., STRAUSS, Anselm. Grounded theory research: Procedures, canons, and evaluative criteria. **Qualitative Sociology**, 13, 3-21, 1990. Disponível em: <<https://link.springer.com/article/10.1007/BF00988593>>. Acesso em 21 jan. 2023.

COSTA, Bruno. O YouTube virou a plataforma favorita para muitos jovens se assumirem LGBTQ. **Tech by Vice – Motherboard**, 2021. Disponível em: <<https://www.vice.com/pt/article/bjxgqa/o-youtube-virou-a-plataforma-favorita-para-muitos-jovens-se-assumirem-lgbtq>>. Acesso em 21 jan. 2023.

DA SILVA, Rafael Rodrigues. YouTube muda regras de direito autoral para evitar abusos das gravadoras. **Canaltech**, 16 ago. 2019. Disponível em: <<https://canaltech.com.br/redes-sociais/youtube-muda-regras-de-direito-autoral-para-evitar-abusos-das-gravadoras-147043/>>. Acesso em 21 jan. 2023.

DIVA DEPRESSÃO. Dicas de Séries: RuPaul's Drag Race + Análise do cast da Temporada 9. **YouTube**, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SZv9-IDxMmA>>. Acesso em 21 jan. 2023.

EARTHWEB. **Discover the best research guides and resources online**. 2022. Disponível em: <<https://earthweb.com/>>. Acesso em 21 jan. 2023.

FRANCISCO, Pedro Augusto P.; MIZUKAMI, Pedro N.; FREITAS, Bruna Castanheira de. Para Além Da Intermediação: O Youtube Brasil e seus Mecanismos de Influência na Produção de Conteúdos Audiovisuais. In.: REIA, Jhessica; et. al. **Da TV ao YouTube: influenciadores, audiência e normas**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2021.

FRANCISCO, Pedro Augusto Pereira; VALENTE, Mariana Giorgetti. “Introdução”. Pedro Augusto Pereira Francisco; Mariana Giorgetti Valente (ed.), **Da Rádio ao Streaming: ECAD, Direito Autoral e Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Azougue, 2016.

GEIGNER, Timothy. It's Amazing All The Cool Stuff We Could Have If Nintendo Didn't Insist On Nintendo-Ing. **TechDirt**, 4 out. 2019. Disponível em:

<https://www.techdirt.com/2019/10/04/amazing-all-cool-stuff-we-could-have-if-nintendo-didnt-insist-nintendo-ing/>>. Acesso em 21 jan. 2023.

GERVAIS, Daniel. The tangled web of UGC: Making Copyright Sense of User-generated Content. **Vanderbilt Journal of Entertainment and Technology Law**, v. 11, 2009. Pp. 841-870.

GILLESPIE, Tarleton. **Custodians of the internet: platforms, content moderation, and the hidden decisions that shape social media**. New Haven: Yale University Press, 2018.

GODWIN, Cody. Trump social media: Twitter suspends account sharing ex-president's posts. **BBC News**, 7 mai. 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/technology-57018148>>. Acesso em 21 jan. 2023.

GOLDENBOY, Felipe. O que são mods de jogos?. **Canaltech**, 3 mai. 2022. Disponível em: <https://canaltech.com.br/games/o-que-sao-mods-de-jogos/>>. Acesso em 21 jan. 2023.

GRAU-KUNTZ, Karin. Domínio público e direito de autor: do requisito da originalidade como contribuição reflexivo-transformadora. **Revista Eletrônica do IBPI**, n. 6, 2012. pp. 5-67, 2012. Disponível em: <https://ibpieuropa.org/book/revista-eletronica-do-ibpi-nr-6>>. Acesso em 21 jan. 2023.

GREGORIO, Giovanni De. Digital Constitutionalism in Europe: Reframing Rights and Powers in the Algorithmic Society. **Cambridge Studies in European Law and Policy**, 2022.

JORDAN, Tim. **The Digital Economy**. Cambridge: Polity, 2020.

JÚNIOR, Sérgio Vieira Branco. Domínio Público. **Universidade do Estado do Rio de Janeiro**. p. 331, 2011.

HACOHEN, Uri Y.; ELAZARI, Amit; SCHWARTZ-MAOR, Talia. A Penny for Their Creations – Apprising Users' Value of Copyrights in Their Social Media Content. **Berkeley Technology Law Journal**, 36(1), pp. 511-616, 2021.

HARMON, Elliot. “Notice-and-Stay-Down” Is Really “Filter-Everything”. **EFF**, 21 jan. 2016. Disponível em: <https://www.eff.org/deeplinks/2016/01/notice-and-stay-down-really-filter-everything>>. Acesso em 21 jan. 2023.

HARPER, Emily. Music Mashups: Testing the Limits of Copyright Law as Remix Culture Takes Society by Storm. **Hofstra Law Review**, n. 39, 2010. Pp. 405-445.

HERTZOG, Lucas. **DÁ UM LIKE, SE INSCREVE NO CANAL E COMPARTILHA O VÍDEO: um estudo sociológico sobre o trabalho e as novas tecnologias digitais no YouTube Brasil**. Tese (Doutorado - Doutorado em Sociologia) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Porto Alegre, 2019.

KASTRENAKES, Jacob. What happens when a virtual streamer doesn't own her body?. **The Verge**, 24 nov. 2020. Disponível em: <<https://www.theverge.com/2020/11/24/21591488/projekt-melody-twitch-ban-copyright-strike-digitrevx-vtuber>>. Acesso em 21 jan. 2023.

KROLL, J. A. e DESAI, D. R. Trust but Verify: a Guide to Algorithms and the Law. **Harvard Journal of Law & Technology**, 2017.

LEMONS, Ronaldo. **Direito Tecnologia e Cultura**. Rio de Janeiro: FGV DIREITO RIO - CTS: Livros, 2005.

LESSA, Ricardo. Brasil lidera mercado de 'influencers'. **Valor Econômico**, 29 jul. 2022. Disponível em: <<https://valor.globo.com/empresas/noticia/2022/07/29/brasil-lidera-mercado-de-influencers.ghtml>>. Acesso em 21 jan. 2023.

LESSIG, Lawrence. **Free Culture**. Nova York: The Penguin Press, 2006.

LESSIG, Lawrence. **Remix: Making art and commerce thrive in the hybrid economy**. Londres: Bloomsbury, 2008.

LIGUORI FILHO, Carlos Augusto. Músicas do Elevador Virtual: Vaporwave, a Estética, a Comunidade e a Violação ao Direito Autoral. **LICERE - Revista do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer**, v. 22, n. 4, p. 628–655, 2019.

LIGUORI FILHO, Carlos Augusto. **Tente outra vez: O anteprojeto de reforma da lei de direitos autorais, sua compatibilidade**. Mestrado, FGV Direito SP, São Paulo, 2016.

MACALOSSI, Julia. Youtubers populares tem canais ameaçados por strikes em vídeos antigos. **The Enemy**, 11 nov. 2021. Disponível em:

<<https://www.theenemy.com.br/pc/youtubers-populares-tem-canais-ameacados-por-strikes-em-videos-antigos>>. Acesso em 21 jan. 2023.

MATIKAINEN, Janne Tapani. Motivations for content generation in social media. **Journal of Audience and Reception Studies**, vol. 12, no. 1, pp. 41-58.

MÄDER, Guilherme R. C.; SEVERO, Cristine G. Sexismo e políticas linguísticas de gênero. **Sociolinguística e Política Linguística: Olhares Contemporâneos**, Vol. 1, P. 245-260, 2016. Disponível em: <<https://openaccess.blucher.com.br/article-details/sexismo-e-politicas-linguisticas-de-genero-19940>>. Acesso em 21 jan. 2023.

MENDES, Gilmar Ferreira; FERNANDES, Victor Oliveira. Eficácia dos direitos fundamentais nas relações privadas da internet: o dilema da moderação de conteúdo em redes sociais na perspectiva comparada Brasil-Alemanha. **Revista de Direito Civil Contemporâneo**, v. 31, p. 33–68, jun. 2022.

MENELL, Peter. Intellectual Property: General Theories. In **Encyclopedia of Law and Economics**, 1999. pp. 129-188.

MIZUKAMI, Pedro. **Função Social da Propriedade Intelectual: Compartilhamento de Arquivos e Direitos Autorais na CF/88**. Dissertação (Mestrado em Direito). 551 f. Faculdade de Direito, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2007.

MINISTÉRIO DA ECONOMIA. **Estratégia Nacional de Propriedade Intelectual. Ministério da Economia**. Disponível em: <<https://www.gov.br/economia/pt-br/acesso-a-informacao/participacao-social/consultas-publicas/2020/estrategia-nacional-de-propriedade-intelectual>>. Acesso em 21 jan. 2023.

MONCAU, Luiz Fernando Marrey; ARGUELHES, Diego Werneck. The Marco Civil da Internet and Digital Constitutionalism. In: FROSIO, Giancarlo (Org.). **The Oxford Handbook of Online Intermediary Liability**. Oxford: Oxford Univeristy Press, 2020

MORAES, Maria Celina Bodin de. A Caminho de um Direito Civil Constitucional. **Revista Estado, Direito e Sociedade**, vol. I, PUC-Rio, 1991. [versão eletrônica]. Disponível em: <<http://www.grupoddp.com.br/resources/A%20Caminho%20do%20Direito%20CivilConstitucional%20-%20Maria%20Celina%20Bodin%20de%20Moraes.pdf>>. Acesso em 21 jan. 2023.

MYERS WEST, S. Censored, suspended, shadowbanned: User interpretations of content moderation on social media platforms. **New Media & Society**, v. 20, n. 11, p. 4366–4383, 1 nov. 2018.

NETANEL, Neil Weinstock. **Copyright's Paradox**. Oxford, New York: Oxford University Press, 2008.

OLIVA, T. D.; ANTONIALLI, D. M. Estratégias de enfrentamento ao discurso de ódio na Internet: o caso alemão. **Revista Direitos Culturais**, v. 13, n. 30, p. 29–44, 16 set. 2018.

PAIVA, Letícia. Governo Bolsonaro tem intenção de vedar remoção de posts por redes sociais. **JOTA**, 07 mai. 2021. Disponível em: <<https://www.jota.info/coberturas-especiais/liberdade-de-expressao/governo-bolsonaro-tem-intencao-de-vedar-remocao-de-posts-por-redes-sociais-07052021>>. Acesso em 21 jan. 2023.

PARTIN, William Clyde. Bit by (Twitch) Bit: “Platform Capture” and the Evolution of Digital Platforms. **Social Media + Society**, v. 6, n. 3, 2020.

PASQUALE, Frank. **The Black Box Society – The Secret Algorithms That Control Money and Information**. EUA: Harvard University Press, 2015.

PÕE NA RODA. HÉTÉROS REAGEM A RUPAUL'S DRAG RACE (ft. Vagazóide e Rafinha Sanchez) - Põe Na Roda. **Youtube**, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KVTASwOLdYE>>.

POELL, Thomas; NIEBORG, David B.; DUFFY, Brooke Erin. **Platforms and Cultural Production**. Cambridge, UK: Polity Press, 2022.

POSTIGO, Hector. The socio-technical architecture of digital labor: Converting play into YouTube money. **New Media & Society**, v. 18, n. 2, p. 332–349, 2016.

REIS, Jorge Renato. PIRES, Eduardo. O Direito de Autor Funcionalizado. In SANTOS, Manoel J. Pereira dos. (org.) **Direito de Autor e Direitos Fundamentais**. São Paulo: Saraiva, 2011.

RIETVELD, Joost; PLOOG, Joe N.; e NIEBORG, David B. The coevolution of platform dominance and governance strategies: Effects on complementor performance outcomes. Academy of Management Discoveries. **Academy of Management Discoveries**. Vol. 6, No. 3, 2020.

RIMMER, M. Australia's Stop Online Piracy Act: Copyright, Site-Blocking, and Search Filters in an Age of Internet Censorship. **Canberra Law Review**, n. 1, pp. 10-64, 2019.

SALDANHA, Alexandre H. T. e SALDANHA, Paloma M. Direito Autoral e a Sociedade Digital: o atraso da Lei de Direitos Autorais. In: DA SILVA, Alexandre P.; MOUTINHO, Andréa L.; e GUIMARÃES, Tatiane. **Direito Autoral e Internet: Diagnósticos e Perspectivas do Debate Brasileiro**. São Paulo: Almedina, 2023.

SALVADOR, João Pedro F. **COMBATENDO O DISCURSO DE ÓDIO EM REDES SOCIAIS: eficácia preventiva, repressão penal e moderação de conteúdo**. Mestrado, USP, São Paulo, 2022.

SALVADOR, João Pedro Favaretto; GUIMARÃES, Tatiane; SILVEIRA, Victor Doering Xavier da. O que você precisa saber sobre a Medida Provisória 1.068/2021. **CEPI – FGV DIREITO SP (Medium)**, 10 set. 2021. Disponível em: <<https://fgvcepi.medium.com/o-que-voc%C3%AA-precisa-saber-sobre-a-medida-provis%C3%B3ria-1-068-2021-2be31a5ab955>>. Acesso em 21 jan. 2023.

SÃO PAULO. Tribunal de Justiça. **Apelação Cível nº 1036141-31.2019.8.26.0100, da Comarca de São Paulo**, São Paulo, SP, 15 de dezembro de 2020.

SÃO PAULO. Tribunal de Justiça. **Apelação Cível nº 1001080-09.2019.8.26.0198, da Comarca de Franco da Rocha**, Franco da Rocha, SP, 22 de fevereiro de 2022.

SÃO PAULO. Tribunal de Justiça. **Agravo de Instrumento nº 2286208-37.2021.8.26.0000, da Comarca de São Paulo**, São Paulo, SP, 23 de junho de 2022.

SARLET, Ingo Wolfgang; HARTMANN, Ivar Alberto. Direitos Fundamentais e Direito privado: a proteção da liberdade de expressão nas mídias sociais. **Revista Direito Público**, v. 16, p. 85-108, 2019

SECRETARIA DE DIREITOS AUTORAIS E PROPRIEDADE INTELECUTAL. **Relatório Preliminar Consulta Pública para reforma da Lei de Direitos Autorais (Lei nº 9.610/1998) – Anexo I**. 2020.

SECRETARIA DE DIREITOS AUTORAIS E PROPRIEDADE INTELECUTAL. **Relatório Preliminar Consulta Pública para reforma da Lei de Direitos Autorais (Lei nº 9.610/1998) – Anexo II – Caderno Consulta Pública**. 2020.

SILVEIRA, Victor Doering da.; SILVA, Alexandre Pacheco da. O decreto que ignora a lei: os vícios e perigos da proposta de novo regulamento para o Marco Civil da Internet.

**Estadão**, 02 jul. 2021. Disponível em: <<https://politica.estadao.com.br/blogs/fausto-macedo/o-decreto-que-ignora-a-lei-os-vicios-e-perigos-da-proposta-de-novo-regulamento-para-o-marco-civil-da-internet/?amp>>.

SOUZA, Allan Rocha. A Função Social do Direito Autoral. **Revista de Direito Autoral**, ano II, n. IV. São Paulo: Lumen Iuris, 2006. Pp. 339-363.

SOUZA, Guilherme. Twitch: além da parceria com a Warner Music, plataforma fecha acordo com Universal Music e Amazon. **Tudo Celular**, 31 jan. 2022. Disponível em: <<https://www.tudocelular.com/curiosidade/noticias/n180020/twitch-acordo-direitos-autorais-musicas.html>>. Acesso em 21 jan. 2023.

STEIGER, Miriah; et al. The Psychological Well-Being of Content Moderators: The Emotional Labor of Commercial Moderation and Avenues for Improving Support. **Proceedings of the 2021 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems**. Yokohama Japan: ACM, 6 maio 2021.

STIGLITZ, Joseph E. Economic Foundations of Intellectual Property Rights. **Duke Law Journal**, v. 57, 2008.

SUPPORT GOOGLE (a). **Uso aceitável no YouTube**. Disponível em: <<https://support.google.com/youtube/answer/9783148?hl=pt-BR#zippy=%2Ca-finalidade-e-o-car%C3%A1ter-do-uso-incluindo-se-ele-%C3%A9-de-natureza-comercial-ou-tem-objetivos-educativos-que-n%C3%A3o-visam-lucros%2Ca-natureza-da-obra-protegida-por-direitos-autorais%2Ca-quantidade-e-a-import%C3%A2ncia-da-parcela-usada-em-rela%C3%A7%C3%A3o-%C3%A0-obra-protegida-por-direitos-autorais-como-um-todo%2Co-efeito-do-uso-sobre-um-poss%C3%ADvel-mercado-ou-sobre-o-valor-da-obra-protegida-por-direitos-autorais>>. Acesso em 03 fev. 2023.

SUPPORT GOOGLE (b). **Central de Ajuda de direitos autorais**. Disponível em: <[https://support.google.com/legal/topic/4558877?hl=pt-BR&ref\\_topic=4556931](https://support.google.com/legal/topic/4558877?hl=pt-BR&ref_topic=4556931)>. Acesso em 03 fev. 2023.

SUPPORT GOOGLE. **Políticas de Monetização de Canais do YouTube**. 2022. Disponível em: <<https://support.google.com/youtube/answer/1311392?hl=pt-BR#zippy=%2Cseguir-as-diretrizes-da-comunidade-do-youtube%2Cseguir-as-pol%C3%ADticas-do-programa-google-adsense>>. Acesso em 03 fev. 2023.

TAMEIRÃO, Nathália. Quanto ganha um Youtuber? Confira lucros de grandes YouTubers e entenda a monetização da plataforma. **SambaTech**, 2021. Disponível em <<https://sambatech.com/blog/insights/quanto-ganha-um-youtuber/>>. Acesso em 21 jan. 2023.

TAN, Corinne. **Regulating Content on Social Media: Copyright, Terms of Service and Technological Features**. London: UCL Press, 2018.

THOMAS, Amy. A question of (e)Sports: an answer from copyright. **Journal of Intellectual Property Law & Practice**, v. 15, n. 12, p. 960–975, 2021.

THOMAS, Amy. Can you play? An analysis of video game user-generated content policies. **CREATE Working Paper 2022/6**, Glasgow, 2022.

TUNHOLI, Murilo. Twitch avisa que terá onda de strikes por direitos autorais em breve. **TecnoBlog**, 28 mai. 2021. Disponível em: <<https://tecnoblog.net/noticias/2021/05/28/twitch-avisa-que-tera-onda-de-strikes-por-direitos-autorais-em-breve/>>. Acesso em 21 jan. 2023.

TUSHNET, Rebecca. Content moderation in an age of extremes. **The internet**, v. 10, n. 1, p. 19, 2019.

TV BRASIL. Cerimônia de Abertura da Semana das Comunicações. **YouTube** (1h 16min), mai. 2021. Disponível em: <[www.youtube.com/watch?v=3zWB4cDAIJE&t=1965s](http://www.youtube.com/watch?v=3zWB4cDAIJE&t=1965s)>. Acesso em 21 jan. 2023.

TWITCH (a). **Sobre Twitch**. Disponível em: <<https://www.twitch.tv/p/pt-br/about/>>. Acesso em 03 fev. 2023.

TWITCH (b). **Ajuda Twitch**. Disponível em: <[https://help.twitch.tv/s/?language=en\\_US](https://help.twitch.tv/s/?language=en_US)>. Acesso em 03 fev. 2023.

TWITCH (c). **Termos de Serviço**. Disponível em: <<https://www.twitch.tv/p/pt-br/legal/terms-of-service/>>. Acesso em 03 fev. 2023.

UNIÃO EUROPEIA. **Directiva 2001/29/CE do Parlamento Europeu e do Conselho**, de 22 de Maio de 2001. Disponível em: <<http://data.europa.eu/eli/dir/2001/29/oj/por>>. Acesso em 21 jan. 2023.

VALENTE, Mariana. Direito autoral e plataformas de internet: um assunto em aberto. **InternetLab**, 2019. Disponível em: <<https://www.internetlab.org.br/pt/especial/direito-autoral-e-plataformas-de-internet-um-assunto-em-aberto/>>. Acesso em 21 jan. 2023.

VAN DIJCK, José. Users like you? Theorizing agency in user-generated content. **Media, Culture & Society**, 31, 1, 2011, pp. 41-58.

VELOSO, Thássius. Canal Nostalgia corre o risco de ser deletado do YouTube por problemas de copyright. **TecnoBlog**, 2014 Disponível em: <<https://tecnoblog.net/especiais/canal-nostalgia-fox/>>. Acesso em 21 jan. 2023.

WODINSKY, Shoshana. YouTube's copyright strikes have become a tool for extortion. **The Verge**, 11 fev. 2019. Disponível em: <<https://www.theverge.com/2019/2/11/18220032/youtube-copystrike-blackmail-three-strikes-copyright-violation>>. Acesso em 21 jan. 2023.

WOODCOCK, Jamie; JOHNSON, Mark R. Live Streamers on Twitch.tv as Social Media Influencers: Chances and Challenges for Strategic Communication. **International Journal of Strategic Communication**, v. 13, n. 4, p. 321–335, 2019.

YOUTUBE CRIADORES. **Diretrizes para enviar vídeos e ganhar dinheiro no YouTube**. abr. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eo4XN38pbGA>>. Acesso em 03 fev. 2023.

YOUTUBE (a). **Sobre o Youtube**. Disponível em: <<https://about.youtube/>>. Acesso em 03 fev. 2023.

YOUTUBE (b). **REGRAS E POLÍTICAS: Direitos autorais**. Disponível em: <[https://www.youtube.com/intl/ALL\\_br/howyoutubeworks/policies/copyright/#overview](https://www.youtube.com/intl/ALL_br/howyoutubeworks/policies/copyright/#overview)>. Acesso em 03 fev. 2023.

YOUTUBE (c). **Políticas de monetização**. Disponível em: <[https://www.youtube.com/intl/ALL\\_br/howyoutubeworks/policies/monetization-policies/](https://www.youtube.com/intl/ALL_br/howyoutubeworks/policies/monetization-policies/)>. Acesso em 03 fev. 2023.