

**UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO – UNICAP
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO PROFISSIONAL EM INDÚSTRIAS CRIATIVAS**

SÍLVIO LATACHE DE ANDRADE LIMA

**O *STREAMING* E A POSSIBILIDADE DE PROTEÇÃO DE OBRA
MUSICAL POR DIREITOS AUTORAIS DE EXECUÇÃO PÚBLICA**

Recife – PE
2019

SÍLVIO LATACHE DE ANDRADE LIMA

O *STREAMING* E A POSSIBILIDADE DE PROTEÇÃO DE OBRA MUSICAL POR DIREITOS AUTORAIS DE EXECUÇÃO PÚBLICA

Pós-Graduação do Mestrado Profissional em Indústrias Criativas da Universidade Católica de Pernambuco – UNICAP, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Indústrias Criativas.

Orientadora: Professora Dra. *Clarice Marinho* Martins.

Recife – PE
2019

L732s

Lima, Sílvio Latache de Andrade

O streaming e a possibilidade de proteção de obra musical por direitos autorais de execução pública / Sílvio Latache de Andrade Lima, 2019
67 f. : il.

Orientador: Clarice Marinho Martins

Relatório (Mestrado) - Universidade Católica de Pernambuco.
Programa de Pós-graduação em Indústrias Criativas. Mestrado em
Indústrias Criativas, 2019.

1. Streaming de áudio. 2. Direitos autorais. 3. ECAD (Organização).
4. Execução pública musical. 5. Brasil. Superior Tribunal de Justiça.
I. Título.

CDU 347.78

Ficha catalográfica elaborada por Catarina Maria Drahomiro Duarte - CRB 4/463

Nome do Acadêmico: SÍLVIO LATACHE DE ANDRADE LIMA

Título da Dissertação de Mestrado: **O STREAMING E A POSSIBILIDADE DE PROTEÇÃO DE OBRA MUSICAL POR DIREITOS AUTORAIS DE EXECUÇÃO PÚBLICA**

Pós-Graduação do Mestrado Profissional em Indústrias Criativas da Universidade Católica de Pernambuco – UNICAP, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Indústrias Criativas.

Orientadora: Professora Dra. *Clarice Marinho Martins*.

A Banca Examinadora composta pelos Professores abaixo, sob a Presidência do primeiro, submeteu o candidato à análise da Dissertação em nível de Mestrado e a julgou nos seguintes termos:

Professora Dra. Clarice Marinho Martins

Julgamento – Nota: _____ Assinatura: _____

Professor: _____

Julgamento – Nota: _____ Assinatura: _____

Professor: _____

Julgamento – Nota: _____ Assinatura: _____

Nota Final: _____. Situação do Acadêmico: _____. Data: __/__/__

MENÇÃO GERAL:

Mestrado Profissional em Indústrias Criativas

Dedicatória

Este trabalho é dedicado à minha esposa, Camila Latache, minha companheira de vida e grande incentivadora no curso desta jornada. Dedico também à minha mãe, Maria Paula Latache, que identificou em mim uma vocação para o magistério, e ao meu avô Paulo Vasconcellos (*in memoriam*). Sem vocês eu não teria chegado até aqui.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Maria Paula Latache Ribeiro de Vasconcellos e Sílvia de Andrade Lima, obrigada pelo amor incondicional e pelo exemplo de vida. Também sou grato aos meus avós Celina Maria Latache Ribeiro de Vasconcellos e Paulo Ribeiro de Vasconcellos (*in memoriam*), que me ensinaram valores importantes e contribuíram com a minha educação. Não posso deixar de agradecer à minha esposa Camila Cavalcanti Latache, que esteve ao meu lado durante todos os meses de elaboração desse trabalho. Agradeço, em especial, à Professora Doutora Clarice Marinho Martins, para quem não há agradecimentos que cheguem. As notas dominantes da sua orientação, a utilidade das suas recomendações e a cordialidade com que sempre me recebeu, foram de importância fundamental nesta jornada.

EPÍGRAFE

Alguém cantando longe daqui
Alguém cantando longe, longe
Alguém cantando muito Alguém
cantando bem Alguém cantando é
bom de se ouvir Alguém cantando
alguma canção A voz de alguém
nessa imensidão A voz de alguém
que canta A voz de um certo alguém
Que canta como que pra ninguém A
voz de alguém quando vem do
coração De quem mantém toda a
pureza Da natureza Onde não há
pecado nem perdão

(Caetano Veloso)

RESUMO

A presente dissertação tem por objeto de análise a natureza técnico-jurídica do *streaming*, especialmente, no tocante à possibilidade de se conferir a proteção de direitos autorais de execução pública de obra musical. A pretensão de elaborá-la surgiu de uma preocupação com a possível pacificação jurisprudencial, e, conseqüentemente, com os impactos negativos nas indústrias criativas, diante do entendimento firmado no julgamento do Recurso Especial nº 1.559.264-RJ. Trata-se de um *leading case*, haja vista o Superior Tribunal de Justiça (STJ) ter considerado o *streaming*, tanto na modalidade *webcasting* quanto *simulcasting*, execução pública e, conseqüentemente, legitimado a cobrança de direitos autorais pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad). Partindo da premissa de que o julgamento em comento apenas vinculou as partes litigantes, e, que, a jurisprudência pátria é um organismo vivo em constante mutação, pretende o presente trabalho lançar luz no debate jurídico sobre essa nova tecnologia responsável pelo “renascimento” da indústria musical, com vistas a deslegitimar uma oneração indevida diante da natureza técnico-jurídica do *streaming*.

Palavras-chave: *streaming*; direitos autorais; execução pública; Escritório Central de Arrecadação e Distribuição; Superior Tribunal de Justiça;

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to analyze the technical and legal nature of streaming, especially with regard to the possibility of granting copyright protection for the public performance of musical works. The pretension to elaborate it arose from a concern with the possible pacification of jurisprudence, and, consequently, with the negative impacts in the creative industries, before the understanding established in the judgment of Special Appeal nº 1,559,264-RJ. This is a leading case, since the Superior Court of Justice (STJ) has considered streaming, both in the webcasting mode and simulcasting, public execution and, consequently, legitimized the collection of copyrights by the Central Office of Collection and Distribution (Ecad). Based on the premise that the judgment in question only binds the parties to the dispute, and that, since the jurisprudence of the mother country is a living organism in constant change, the present work intends to shed light on the legal debate on this new technology responsible for the "rebirth" of the industry musical, with a view to delegitimizing an undue burden on.

Keywords: *Streaming*; Copyright; Public Execution; Escritório Central de Arrecadação e Distribuição; Superior Tribunal de Justiça;

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. DO ANALÓGICO AO DIGITAL: A EVOLUÇÃO DOS MEIOS DE ESCUTAR MÚSICA	13
2.1. A INVENÇÃO DOS MEIOS DE GRAVAÇÃO E REPRODUÇÃO FONOGRAFICOS	15
2.2. MEIOS ANALÓGICOS	18
2.3. MEIOS DIGITAIS.....	23
2.4. O <i>STREAMING</i> COMO PRODUTO DAS INDÚSTRIAS CRIATIVAS.....	24
3. DIREITOS AUTORAIS E A IMPORTÂNCIA DE SUA GESTÃO COLETIVA NA EXECUÇÃO PÚBLICA DE OBRAS MUSICAIS	32
3.1. BREVES APONTAMENTOS ACERCA DOS DIREITOS AUTORAIS	32
3.2. DIREITO DE EXECUÇÃO PÚBLICA.....	40
3.3. PAPEL DO ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO	43
4. O ENTENDIMENTO DO STJ ACERCA DA EXECUÇÃO PÚBLICA DE MÚSICA VIA STREAMING NO JULGAMENTO DO RECURSO ESPECIAL Nº 1.559.264	46
4.1. DECISÃO DO JUÍZO DE PRIMEIRA INSTÂNCIA	46
4.2. JULGAMENTO NO TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO RIO DE JANEIRO	51
4.3. ENTENDIMENTO DA SEGUNDA SEÇÃO DO STJ	53
5. CONCLUSÃO	58
REFERENCIAS	62
ANEXO	68

1. INTRODUÇÃO

Embora a palavra música derive do vocábulo “*téchne musiké*”, traduzindo-se como “arte das musas” ou “força das musas”, conforme preconizado pela mitologia grega, a experiência musical remonta desde os primórdios da humanidade, quando o homem reproduzia espontaneamente os sons que eram assimilados da natureza.

Com o aprimoramento das relações sociais, a música deixa de ter um caráter exclusivamente funcional, com vistas a cumprir diferentes funções sociais, como procissões reais e rituais litúrgicos, para, também, prestar-se ao mero deleite do ouvinte. Assim o é até hoje.

O desenvolvimento de novas tecnologias, no entanto, fez prescindir a presença física do intérprete como condição *sine qua non* para a existência de música em um determinado local. A música, que antes só era audível no local do concerto, passa, inicialmente, a ser gravada e reproduzida em mídias físicas, e, posteriormente, em digitais.

O advento da modernidade líquida, por sua vez, sobejamente marcado pela modernização compulsiva e mutação constante da vida social, modificou profundamente a forma de como escutamos essa arte.

Com o aumento da velocidade da *internet* através da banda larga, fora possível desenvolver o *streaming*, tecnologia responsável por transmitir, através da rede mundial de computadores, vídeo e áudio sem a necessidade de se fazer *download*. A ampliação da oferta de *laptops*, *tablets* e *smartphones*, cada vez mais presentes no hábito de consumo das pessoas, por sua vez, fora determinante para a popularização dessa tecnologia.

A adesão em massa ao *streaming* operou uma verdadeira ruptura dos velhos modelos de produção e consumo do audiovisual. A música passou a ser consumida *on demand* e com intensa interatividade.

Por tratar-se de tecnologia relativamente nova, sua natureza técnico-jurídica inspira dúvidas, e, por vezes, contendas jurídicas levadas ao Poder Judiciário. Nesse sentido, a dissertação se debruça sobre recente entendimento edificado pelo Superior Tribunal de Justiça (STJ) que legitimou a atuação do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) na gestão coletiva das obras musicais executadas via *streaming*.

Diante do referido *leading case*¹, apresentamos como problema de pesquisa o seguinte questionamento: o *streaming*, em suas modalidades *webcasting* e *simulcasting*, independentemente da forma de utilização, configurar-se-ia, sempre, execução pública a ensejar proteção da obra musical por direitos autorais de execução pública?

A justificativa do tema reside no fato de a possível aderência da jurisprudência² pátria ao entendimento firmado pelo STJ poder causar negativos impactos no setor das indústrias criativas relacionado à música digital, seja com a diminuição da quantidade de assinantes em virtude encarecimento³ do serviço, seja desestimulando o aporte de empresas estrangeiras em nosso país em razão da insegurança jurídica e econômica.

No campo dos objetivos, buscou-se revisar bibliografia, analisar jurisprudência do STJ e investigar a legislação em vigor sobre o tema, com vistas a identificar se a execução de música via *streaming*, em qualquer de suas espécies, constitui execução pública de obra musical sujeita à cobrança de direitos autorais pelo Ecad.

Os objetivos específicos, por sua vez, consistiram em analisar as transformações dos meios de se escutar música nos últimos séculos; identificar o papel do *streaming* como produto das indústrias criativas e a sua importância atual para o mercado fonográfico; aferir os aspectos técnico-conceituais dessa tecnologia, com ênfase nos diferentes tipos de *streaming*; entender a forma como o usuário a utiliza; abordar a disciplina da propriedade intelectual, especialmente os direitos autorais de execução pública; ponderar se a expressão “execução pública”, prevista na legislação autoralista, compatibiliza-se com o *streaming*; entender os fundamentos que alicerçaram o julgamento do STJ, e; por fim, verificar se o referido Tribunal acertou ao considerar o *streaming* execução pública, independente da modalidade, e a internet como local indiscriminado de frequência coletiva.

¹ Decisão capaz de se constituir como regra, ou seja, capaz de criar precedente a ser seguido.

² Listamos duas recentes decisões que já seguiram o entendimento firmado pelo STJ: (1) Apelação Cível nº 70075908251 (Tribunal de Justiça do Rio Grande do Sul), e; (2) Apelação Cível nº 00576192420108240023 (Tribunal de Justiça de Santa Catarina).

³ Raphael Chaia (2019), advogado e professor de Direito Eletrônico, entende que o resultado da decisão do STJ será “um serviço de streaming mais caro para o usuário”.

Para se chegar a um resultado satisfatório, o método de abordagem utilizado na pesquisa fora o dedutivo, com o fito de construir um processo de raciocínio lógico, partindo de ideias gerais para se chegar a uma conclusão sobre o tema proposto. A técnica de pesquisa utilizada na dissertação, por sua vez, consistiu em pesquisas bibliográficas, com artigos jurídicos e livros especializados, bem como pela consulta de legislação e jurisprudência.

No tocante à estrutura, a presente dissertação apresenta três capítulos. Intitulado “do analógico ao digital: a evolução dos meios de escutar música”, o primeiro capítulo analisará as transformações ocorridas nos meios de escuta musical, desde a escuta ao vivo, quando ainda não era possível realizar gravações, perpassando a escuta mediada por meios analógicos, a exemplo do disco de vinil e da fita cassete, até se chegar aos meios digitais, que, hoje, encontraram seu apogeu nas plataformas de *streaming*, setor promissor das indústrias criativas.

O capítulo seguinte, denominado “direitos autorais e a importância de sua gestão coletiva na execução pública de obras musicais”, fará uma breve digressão no estudo dos direitos autorais, como espécie de direito situada no campo maior da Propriedade Intelectual, analisando seu objeto de proteção, seus titulares e direitos emanados (patrimoniais e morais). No campo dos direitos patrimoniais, enfatiza-se o direito de execução pública (art. 68, §2º), e seu correspondente “local de frequência coletiva” (art. 68, §3º), como objeto de gestão pelo Ecad.

O terceiro e último capítulo, intitulado “o entendimento do STJ acerca da execução pública de música via *streaming* no julgamento do Recurso Especial nº 1.559.264”, analisará os fundamentos da decisão do juízo de primeira instância; do juízo do Superior Tribunal de Justiça, e; o voto vencido do Ministro Marco Aurélio Belizze, a fim de embasar as conclusões acerca da natureza técnico-jurídica do *streaming*.

2. DO ANALÓGICO AO DIGITAL: A EVOLUÇÃO DOS MEIOS DE ESCUTAR MÚSICA

Antes de analisarmos as transformações pelas quais passaram os meios de se escutar música ao longo dos anos, cumpre-nos analisar um momento anterior, qual seja: os aspectos semânticos e embrionários da música.

Noutros termos, analisar-se-á, no introito do primeiro capítulo, o significado da palavra música, bem como as a origem das práticas musicais. Em seguida, abordar-se-á a escuta *ao vivo*, no local da apresentação, quando a tecnologia, até o fim do séc. XIX, ainda não possibilitava a realização de gravações e reproduções; os meios analógicos, a exemplo do disco de vinil e da fita cassete, e; os meios digitais, que, hoje, encontraram seu apogeu nas plataformas de *streaming*, setor promissor das indústrias criativas e objeto de estudo da presente dissertação.

A etimologia da palavra “música” deriva do vocábulo grego “*téchne musiké*” (*μουσική τέχνη*), traduzindo-se para o português como “arte das musas” ou “força das musas” em alusão às ninfas Clio (história), Talia (comédia), Erato (poesia erótica), Euterpe (música), Polínia (poesia lírica), Calíope (eloquência), Terpsícore (dança), Urânia (astronomia), Melpômene (tragédia). “As musas eram seres celestiais ou divindades que inspiraram as artes e as ciências [...]” (GODOI, 2011, p. 10).

Como é possível notar, por meio da mitologia, os gregos atribuíam à música um arcabouço conceitual muito mais abrangente do que hodiernamente concebemos⁴. “Música, portanto, para os gregos, tinha um sentido mais amplo que o atual. Mousiké era toda a cultura da arte, educação da alma. Estava ligada à vida social do povo grego, às suas festas, religião, suas manifestações culturais” (ASAS DA MÚSICA, 2008).

Embora a palavra música seja oriunda do vernáculo grego, a origem das práticas musicais confunde-se com a própria origem do homem. Os sons

⁴ Interessante o conceito apresentado por Colle (2004, p. 08): “A música é parte integrante da vida do homem e veículo universal de suas emoções. É a capacidade que consiste em saber expressar sentimentos através de sons artisticamente combinados, ou a ciência que pertence aos domínios da acústica, modificando se esteticamente de cultura para cultura. Estudada por filósofos, médicos e musicistas, é o veículo de comunicação entre o concertista e a platéia. Seja qual for o propósito da música, ela está sempre relacionada à experiência do próprio homem, falando de suas emoções e agindo dentro de seus limites sensoriais.”

naturais, que independem da intervenção humana, como, por exemplo, a sinfonia de ondas quebrando no mar, o canto cadenciado dos pássaros, do balé das árvores orquestrado pelo vento, e, o emitido pelos corpos em movimento, são naturalmente assimilados pelo homem (antes mesmo de nascer⁵) e, por conseguinte, são reproduzidos como formas de socialização, manifestação cultural, rito, sacrifício e expressão de sentimentos (raiva, dor, felicidade etc.), já no período pré-histórico. A esses sons reproduzidos pelos homens primitivos como forma de imitar a natureza acústica do mundo, Maristella Pinheiro Cavini (2011, p. 16) atribui o nome de “música originária”.

Ao reforçar o entendimento de que o surgimento da música se confunde com o surgimento da raça humana, Daniel M. Gohn (2001, p. 02) pondera sobre a inexistência de registros documentais hábeis a comprovar o fenômeno das primeiras práticas musicais:

Costuma-se dizer que a história da música é tão antiga quanto a humanidade, mas o fato é que os primeiros fenômenos musicais se evaporaram sem um registro documentado. Logo, apesar de não podermos precisar o momento exato de seu surgimento, não é difícil imaginar o homem Neandertal brincando com a descoberta de novas sonoridades ao acaso. Segundo Dearling (1996), os primórdios do que podemos chamar de música estão nas vocalizações – gritos – em que o homem primitivo chegou a diferentes notas, após o reconhecimento de sons característicos de cada mensagem que tencionava comunicar. Nas festividades comemorativas, somam-se aos cantos e gritos o estampido do bater de palmas, assim como a sonoridade extraída de várias partes corporais. É possível que o ritmo advindo do corpo tenha sido imitado pelo primeiro “instrumentista”, percutindo um tronco com pedaços de madeira, criando dessa forma o primeiro instrumento musical. (GOHN, 2001, p. 02)

Com o transcurso do tempo, a música passa a ser utilizada nos mais diversos contextos sociais, como celebrações religiosas, procissões reais, e, sobretudo, pelo simples deleite: “[...] aos poucos, o homem percebe que ela

⁵ “Desde antes do nascimento já somos capazes de ouvir. Estudos cognitivos realizados desde antes da década de 1990 (HETLER, 1985; ABRAMS, 1995), revelaram que “[...] com vinte e seis semanas de vida, a maioria dos fetos já responde, através do aumento da frequência cardíaca, a estímulos sonoros, indicando assim já serem hábeis a perceber sons” (ABRAMS, 1995: 83). Ainda que de maneira limitada, principalmente pela barreira física interposta entre o ouvido do feto e o ambiente externo, este já escuta a voz dos pais e alguns sons externos. Também escuta, de uma maneira mais clara, sons de seu ambiente interno, como sua circulação sanguínea e digestão (...). Não só o feto escuta, mas reage a estes sons.” (SANTOS, 2014, p. 15).

traz prazer ao seu espírito e passa a fazer uso dela nesse sentido” (GARCIA et al., 2007), possibilitando o surgimento de novos instrumentos e de estilos musicais diversos, a exemplo do canto gregoriano, trovadorismo, polifonia clássica, ópera, música sacra, música cristã, música tonal, música elétrica, música digital etc.

Como o presente trabalho não tem por escopo o estudo da história da música, concentrar-se-ão esforços, neste primeiro capítulo, em analisar o desenvolvimento dos meios técnicos de escutá-la. Avaliaremos como a tecnologia fora a grande responsável por revolucionar a forma como escutamos música, desde os meios analógicos, passando pela rádio, até se chegar à era digital, cujo apogeu nos parece ter sido conquistado por meio das plataformas de *streaming*.

2.1.A INVENÇÃO DOS MEIOS DE GRAVAÇÃO E REPRODUÇÃO FONOGRÁFICOS

Como visto, o surgimento da música confunde-se com o próprio surgimento do homem. A “arte das musas” esteve sempre presente (e ainda está), desde os tempos primórdios da humanidade, desempenhando democraticamente as mais diversas funções sociais (cerimônias religiosas, rituais litúrgicos, terapias, festas, dentre outras funções);

Com o advento do século XXI, adentramos na pós-modernidade, ou, como nominado pelo filósofo e sociólogo polonês Zygmunt Bauman, na modernidade líquida”, cuja característica nuclear é o estado de fluidez do mundo globalizado:

[...] O que torna líquida a modernidade, e assim justifica a escolha do nome, é sua ‘modernização’ compulsiva e obsessiva, capaz de impulsionar e intensificar a si mesma, em consequência do que, como ocorre com os líquidos, nenhuma das formas consecutivas de vida social é capaz de manter seu aspecto por muito tempo. ‘Dissolver tudo que é sólido’ tem sido a característica inata e definidora da forma de vida moderna desde o princípio [...] (BAUMAN, 2013, p. 16).

Nada mais permanece estático, preso ao *status quo*. Assim como líquida, a sociedade pós-moderna é fluida. Logo, está em constante

movimento, adaptando-se às novas tecnologias que se formam e às velhas que se transformam. Com a música não foi diferente. A tecnologia alterou consubstancialmente os meios de escutá-la.

Isso porque, desde as primeiras manifestações musicais, na pré-história, até o final do século XIX, quando os aparelhos de reprodução sonora ainda não haviam sido inventados, a escuta da música só era no local do concerto: “Durante muitos séculos, a escuta musical esteve diretamente ligada à visão e à presença física do intérprete, de maneira que os ouvintes eram habituados a escutar música somente quando na presença dos músicos.” (SANTOS, 2014, p. 16).

Assim, podemos afirmar que, originariamente, a escuta da música sempre fora uma atividade coletiva, estando, de um lado, o executor, a exemplo de um intérprete ou uma banda, e, do outro, os ouvintes. “Na alegria ou na dor, o homem tem cantado e tocado música, há milênios, da mesma maneira: em conjunto, compartilhando o ambiente, a mesma fonte sonora [...]”. (SILVA, 2015, p. 253).

Com a passagem do século XIX para o século XX, houve uma revolução engendrada no mercado musical. O desenvolvimento de novas tecnologias tornou possível a criação de meios de gravação e reprodução da música, como explica Rafael Alexandre da Silva (2015, p. 254):

A invenção dos meios de gravação e reprodução fonográficos deu um passo adiante na aproximação de uma democratização musical a nível global. E, curiosamente, tal passo em direção à democratização foi também o primeiro passo em direção à transformação do intérprete em alguém dispensável para a existência de música num ambiente. Ora, se anteriormente a experiência musical era exclusivamente coletiva, acontecendo somente na presença de público – ouvintes – e intérpretes – aqueles que não só fazem a música, mas também a escutam, agora essa *conditio sine qua non* passou a ser dispensável; os sons previamente gravados de um intérprete qualquer poderiam ser reproduzidos sempre que o ouvinte quisesse, desde que respeitadas as condições técnicas e tecnológicas necessárias, como a presença de um aparelho reproduzidor (como o gramofone) e de uma mídia que contivesse o registro sonoro da música (um disco de cera, por exemplo), além da presença indispensável do próprio ouvinte. (SILVA, 2015, p. 254).

O advento dos aparelhos de reprodução musical derrubou barreiras geográficas e abriu caminho para o consumo da música em escala global, já que deixou de ser necessária a audição do público no local de apresentação do artista.

Como conseqüência lógica, o intérprete deixa de ser indispensável para a existência de música em um determinado local, bastando para o ouvinte a posse de algum aparelho capaz de imprimir o som.

Isso não significa dizer, todavia, que a performance musical ao vivo perdeu importância ou que está com os dias contados. Absolutamente não. A experiência sensorial de assistir a um espetáculo musical transcende o sentido da audição, e, portanto, não pode de ser substituída pela audição de uma música gravada.

Para muitas marcas, música gravada está se tornando mais importante como um modo de incentivar a venda de ingressos para concertos do que como fonte de renda por si só [...]. Os artistas descobriram que sua principal fonte de renda vem dos shows [...]. Vinte anos atrás, os artistas faziam turnês para promover seus discos. Hoje, os artistas viajam porque há uma demanda para vê-los ao vivo e é assim que realmente ganham dinheiro [...]. Sob essa ótica, até mesmo distribuir música de graça pode tornar uma estratégia vencedora. (RAJU e ZHANG, 2011, pp. 24 e 25).

Evidencia-se, portanto, que a tecnologia vem contribuindo, e não substituindo, o papel do intérprete. Os meios técnicos de gravação e reprodução da música, a exemplo do *Compact Disc* (CD), deixaram de ser a principal fonte de renda dos artistas para servirem de incentivo à venda de ingressos de concertos.

A tecnologia, ao possibilitar gravações e reproduções fonográficas, ampliou o leque de opções à disposição do consumidor, que, agora, pode optar por escutá-la de corpo presente no local da apresentação, ou, fruí-la através de aparelhos analógicos ou digitais de reprodução.

Quais foram os meios técnicos que possibilitaram gravações e reproduções de músicas e em que momentos isso se tornou possível serão as perguntas que visamos a responder na linhas vindouras.

2.2. MEIOS ANALÓGICOS

A invenção do primeiro aparelho capaz de gravar e reproduzir a fala humana fora fruto da engenhosidade de Thomas Edison, no final do século XIX, mais precisamente no ano de 1877.

Utilizando-se da tecnologia já existente na época, o “pai da lâmpada elétrica” criou o fonógrafo, aparelho inteiramente mecânico, sem a utilização de qualquer componente elétrico, cujo som era impresso na cera do cilindro, conforme detalhado abaixo:

Essas máquinas eram totalmente mecânicas. Não era utilizado nenhum elemento elétrico no processo de gravação ou reprodução, então elas não ofereciam um som muito alto comparado ao que temos hoje. Para imprimir o som na cera do cilindro, a voz ou o instrumento sendo gravado precisava chegar o mais perto possível da ponta mais larga da trompa – um grande cone que canalizava o som pelo diafragma até a agulha de gravação. As ondas sonoras eram concentradas e a vibração do diafragma movia a agulha, criando um sulco no cilindro giratório de cera. A reprodução era apenas o processo inverso (BYRNE, 2014, p. 76).

Gomes (2014, p. 73) ressalta a relativa simplicidade presente na confecção do invento, já que Thomas Edison lançara mão de componentes básicos já existentes naquele tempo: “a construção do fonógrafo demandou pouco conhecimento científico e nenhum material novo, uma vez que todos seus componentes básicos já eram conhecidos à época [...]” O fonógrafo era composto, dentre outras peças, por agulha, diafragma, corneta, parafuso de rotação, cilindro, etc.

Identificada sua estrutura física, cumpre-nos informar que os primeiros fonógrafos, de baixa qualidade e sons não muito altos, não foram criados com a intenção de gravar ou reproduzir músicas. Thomaz Edison os projetara como aparelhos de ditado, com o fito de registrar os discursos da época.

A partir do século XX, todavia, os aparelhos se popularizam quando passaram a permitir que as pessoas gravassem suas próprias atuações musicais. Nesse aspecto, relacionado à possibilidade de interatividade pelo ouvinte, Byrne (2014, p. 84) traça interessante paralelo com o YouTube:

Os primeiros fonógrafos funcionaram como o YouTube – todos passaram a trocar gravações de áudio caseiras. Os compositores passaram até a gravar suas performances e depois tocar junto consigo mesmos. Pouco depois, essa função foi retirada. Eu tendo a acreditar que essa decisão contra a interatividade e o igualitarismo tomada pelos fabricantes desses aparelhos pode ter sido a pedido das recém-surgidas gravadoras, sob o pretexto de que não estavam sendo malignas, apenas queriam oferecer gravações de “maior qualidade”, que elevariam o gosto musical de seus clientes e da nação como um todo. (BYRNE, 2014, p. 84).

Como visto, naquele tempo, a experiência da música mediada por aparelhos de reprodução sonora já indicava uma perspectiva de interatividade, o que anos mais tarde se consagrou com a sofisticação da tecnologia e o advento do *streaming* (veremos adiante o porquê). No entanto, ainda percorreríamos um longo caminho de inventividades relacionadas aos *players*⁶ musicais para se chegar no atual estágio.

Nesse trilhar, no ano de 1887, uma década após a criação do fonógrafo, Emile Berliner, inventor alemão naturalizado americano, criou o gramofone, cuja composição acústica se prestou muito mais a favorecer a gravação de vozes, ou seja, à utilização pelos cantores, especialmente os de ópera, do que a gravação de instrumentos (GOMES, 2014, p. 75).

Assim como a tecnologia empregada no gramofone não favorecia a gravação de instrumentos, também não favorecia a utilização interativa pelo público consumidor, vez que não era possível a realizações de gravações de forma amadora ou doméstica:

[...] não era possível ainda, ao consumidor comum, realizar gravações, pois esse tipo de equipamento estava indisponível no mercado para uso doméstico. Com isso, as possibilidades técnicas de gravação amadora e doméstica tiveram de esperar o advento das técnicas de gravação sonora magnética, vários anos mais tarde. (GOMES, 2014, p. 75).

Diferentemente do fonógrafo, que imprimia o som na cera do cilindro, o gramofone o fazia por meio de discos de sete polegadas e setenta e oito rotações, comportando gravações de pouco mais de três minutos por lado.

⁶ Aparelhos portáteis que tocam músicas, como o CD Player, o DVD Player, o MP3 Player, etc.

Muitos estudiosos da música defendem que essa limitação física do fonógrafo, capaz de armazenar em torno de três minutos e meio de gravação, acabou sendo determinante para consagrar o tempo médio das canções populares até os dias de hoje.

[...] a duração limitada dos discos 78rpm (e depois 45 rpm) alterou os estilos de composição. Os discos comportavam menos de quatro minutos de gravação por lado (3,5 minutos nos de 45 rpm, na verdade), o que provavelmente levou os músicos a encurtarem suas composições. O fato de uma música ter três a quatro minutos me parece algo natural – as vezes até inevitável. Mal consigo imaginar como isso poderia ter sido diferente antes. Mas, talvez, como alguns sugerem, todos nós tenhamos internalizado essa característica arbitrária da música gravada, e hoje entendemos qualquer exceção como estranha e incomum (BYRNE, 2014, p. 92).

O principal mérito do aparelho não residiu na qualidade do som gerado, ou no uso de tecnologia extraordinária, mas sim na revolução operada no mercado musical do final do século XX. Diferentemente do fonógrafo, que imprimia o som na cera do cilindro, o gramofone o fazia, como dito acima, por meio de discos. Estabelecia-se, naquele momento, novo modelo de consumo, no qual o aparelho musical demandava a aquisição de discos.

Paralelo a isso, “a partir do desenvolvimento da telegrafia sem fio e da radiocomunicação” no início dos anos 1920, a rádio surge e começa a dar seus primeiros passos para se consagrar como a principal mídia de massas nos anos de 1930. No que tange ao inventor, “não há unanimidade entre os países quanto ao autor desta invenção” (FERREIRA, 2003, p. 03).

Citando o historiador Nelson Werneck Sodré, Francisco e Valente (2016, p.43) explicam que a rádio, alicerçada no futebol e na música popular (“já capazes de mobilizar multidões”) cobriu todo o território nacional, expandindo a música popular em patamares não alcançados pelos discos.

Os discos de vinil, ou long-plays (LPS), por sua vez, passam a ser produzidos no final da década de 1940, alterando, mais uma vez, as rotas da indústria da música. Isso porque, além de apresentar maior qualidade de som, sua capacidade de armazenamento de aproximadamente vinte minutos em cada lado superou e muito os antigos discos com média de três minutos de reprodução em cada face (BYRNE, 2014, p. 106).

[...] o LP foi um sucesso instantâneo no mercado da música erudita. Em um curto período de tempo, a ideia de trocar o disco a cada três ou quatro minutos, e continuar a sofrer as constantes interrupções, tornou-se insuportável. Com os discos de vinil, superou-se a limitação técnica de gravação de apenas duas canções por disco e gerou-se a possibilidade de se produzir discos com maior extensão e quantidade de canções, e também a possibilidade de se gravar as peças do repertório erudito, em geral mais extensas. Tal possibilidade encontra-se diretamente relacionada ao advento e ao estabelecimento da cultura do álbum conceitual, que se tornou o carro-chefe da indústria fonográfica, principalmente nos final dos anos 60 até meados dos anos 70, e foi responsável pela gradual perda de popularidade do formato single (GOMES, 2014, p. 77).

Como visto, o disco de vinil aprimorou a experiência musical gravada, trazendo maior qualidade do som executado e praticidade para o consumidor, já que tornou possível ouvir um número maior de músicas pela maior capacidade de armazenar canções.

Os LPS modificaram, ainda, a “estética do álbum”: superou-se o padrão de se colacionar músicas desconexas em um mesmo disco para estabelecer, a partir de então, discos temáticos, providos de unidade conceitual. Assim, “o álbum conceitual estabeleceu-se como um formato no qual a obra composta pelo conjunto das canções é tão importante quanto as canções individuais, cujo sequenciamento é previamente pensado [...]” (GOMES, 2014, p. 77).

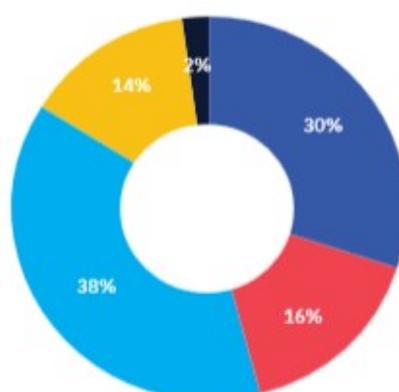
Com o desenvolvimento tecnológico das décadas seguintes, no ano de 1963 a Philips desenvolveu a fita cassete, originariamente utilizada em máquinas de ditado, mas passando a ser utilizada na indústria da música no ano de 1970.

As fitas cassetes permitiam gravações caseiras com relativa simplicidade: (com dois aparelhos ou com os aparelhos double-deck). Como lembra Crowl (2009, p.147), por exemplo, “a circulação de gravações independentes, bem como a pirataria de gravações comerciais, começou a se fazer notar por meio das fitas K7s.” (GOMES, 2014, p. 77).

O consumo de massa da música gravada, até então, pautado pelos recursos analógicos, fora substituído pelos meios digitais de se escutar música, marcadamente pelo *streaming*. É o que indica a figura 1, ao ilustrar o declínio das vendas de mídia física.

FIGURA 1 – Global Recorded Music Revenues By Segment 2017

**GLOBAL RECORDED MUSIC
REVENUES BY SEGMENT 2017**



- Physical
- Digital (excluding streaming)
- Streaming
- Performance Rights
- Synchronisation Revenues

Julie Bergan courtesy of Warner Music Group

Fonte: IFPI (2017)

Mas, engana-se quem acredita que o Vinil e a Fita K7 tornaram-se obsoletos ou sucumbiram com as novas tecnologias. Curioso notar uma lógica inversa. Tornaram-se itens valorizados em um mercado de segmento. A popularização da internet e o desenvolvimento das indústrias criativas fomentaram um crescimento exponencial desses mercados de seguimento ou mercados de nicho:

Como especificado na teoria da cauda longa, formulada por Chris Anderson, podemos entender que a internet influencia ainda mais nessa lógica de segmentação do consumo, segregando o mercado e ampliando a visibilidade de projetos menores dentro de uma causa maior. (IPED, 2019).

Assim, os amantes da música, sejam aqueles mais velhos, contemporâneos ao surgimento dos players analógicos, sejam os mais novos, nascidos na década de 1990, estão redescobrimdo e descobrimdo a experiência auditiva de outrora. Uma pesquisa realizada pela BuzzAngle Music (2019) apontou que em 2018, o consumo de discos de vinil e fitas k7 cresceu 11,9% e 18,9%, respectivamente, alavancadas pela onda retrô de consumo.

2.3. MEIOS DIGITAIS

Uma parceria firmada entre a Sony (Japão) e a Philips (Holanda) deu ensejo, no ano de 1982, ao lançamento do *Compact Disc* (CD). Confeccionado em alumínio, com peso e dimensões bem inferiores ao do disco de vinil, o CD chegou ao mercado como o pontapé inicial da era digital da música.

David Byrne, músico e fundador da Banda Talking Heads, relata fato curioso relacionado ao tamanho de doze centímetros de diâmetro e capacidade de armazenamento de setenta e quatro minutos do CD:

Segundo boatos, a duração do CD foi determinada pela 9ª Sinfonia de Beethoven, por ser a obra favorita de Norio Ohga, presidente da Sony na época. A Philips havia desenvolvido um CD de 11,5 centímetros de diâmetro, mas Ohga insistiu que o disco precisava ser capaz de comportar a gravação inteira de Beethoven. A gravação mais longa da Sinfonia nos arquivos da Polygram era de 74 minutos, então o diâmetro do CD acabou ficando em 12 centímetros [...] (BYRNE, 2014, p. 121).

Sendo uma mídia de fácil utilização, portabilidade e possibilidade de gravação pelo consumidor; possuir áudio de alta qualidade, e; ter um custo relativamente baixo, logo, tornou-se um fenômeno mercadológico. Nos anos seguintes, acabaram surgindo outros formatos digitais de armazenamento de músicas, como o *Digital Audio Tape (DAT)*; o *Digital Compact Cassette (DCC)*, e; o *Mini Disc (MD)*. Nenhum deles logrou o êxito conquistado pelo CD.

Por muitos anos, o CD ostentou o título de principal mídia responsável pelo armazenamento e reprodução de música no mundo, dando seguimento à tradição do álbum musical iniciada pelos discos de vinil. No entanto, com a popularização da internet, no final do século XX, a indústria da música passaria por uma nova revolução: a do MP3, tecnologia desenvolvida por pesquisadores alemães do Instituto Fraunhofer com o propósito de facilitar a transmissão de som na web por meio da compressão de áudio (SANTINI, 2005, p. 79).

Com qualidade sonora um pouco inferior, se comparada com a do CD, o MP3 popularizou-se pelos seguintes motivos: (1) possibilidade dos usuários poderem criar aparelhos receptores dessa tecnologia (formato aberto), e; (2) não possuir dispositivo de proteção contra cópias.

Por tais fatores, no ano de 1999, o mundo assistiria a uma revolução no modo de se consumir música. Criada pelos estudantes Shawn Fanning e Sean Parker, como um programa de compartilhamento de arquivos em formato P2P⁷, o Napster “possibilitava a troca de arquivos MP3 online e permitia que os usuários buscassem diversas músicas de diferentes maneiras (título, álbum, afins) [...]”. O Napster possibilitava, ainda, a interação entre usuários que compartilhavam dos mesmos gostos musicais (SANTOS, 2018, p. 09).

No ano de 2002, o Napster se constituiu como empresa e continuou crescendo exponencialmente. Ocorre que as inúmeras acusações de pirataria levadas à apreciação do Judiciário norte-americano acabaram levando ao seu fechamento no ano de 2001. (CANALTECH, 2016).

O Napster, como ficou comprovado, agiu na ilegalidade ao violar direitos autorais. No entanto, naquele momento, fecundava-se o embrião do modo interativo e legal de consumir música: o consumo via *streaming*.

2.4. O *STREAMING* COMO PRODUTO DAS INDÚSTRIAS CRIATIVAS

O setor econômico que converge as indústrias que se utilizam de criatividade e inovação como insumos básicos de produção, e socorrem-se da propriedade intelectual⁸ como garantidora da exploração econômica de seus produtos criativos é chamado de “indústrias criativas”, nomenclatura nascida na Austrália, nos anos de 1990.

Embora o termo tenha sido criado por aquele longínquo país da Oceania, coube à Inglaterra o mérito de impulsionar a exploração do setor e difundi-lo para o restante do globo.

⁷ “P2P (do inglês peer-to-peer, que significa par-a-par) é um formato de rede de computadores em que a principal característica é descentralização das funções convencionais de rede, onde o computador de cada usuário (Peers, o que significa “iguais”) conectado acaba por realizar funções de servidor e de cliente ao mesmo tempo. Seu principal objetivo é a transmissão de arquivos e seu surgimento possibilitou o compartilhamento em massa de músicas e filmes (...)” (ALVES, VALÉRIO e SOARES, 2019).

⁸ “Uma das formas que a sociedade criou para valorizar suas criações é a noção de propriedade intelectual. Esta noção atualmente está presente nas mais variadas instâncias da sociedade, tornando-se matéria recorrente na imprensa diária. Questões ligadas às transferências de tecnologia, uso de fármacos, cópia de softwares, fotocópias de livros, download de músicas na internet são algumas das questões ligadas ao conceito de propriedade intelectual, que hoje permeiam o nosso cotidiano” (HANSON e GOMES, 2007, p. 04).

Em 2005, o *Department for Digital, Culture, Media & Sport (DCMS)* do Reino Unido realizou um mapeamento do setor criativo no país, identificando os principais ramos de atuação, sua participação no Produto Interno Bruto (PIB), seus postos de trabalho, dentre outros dados relevantes. A terra da Rainha conta, ainda, com um Ministério das Indústrias Criativas (BENDASSOLLI *et al*, 2009).

Nos anos inaugurais deste século, diversos países, incluindo o Brasil, perceberam a importância das indústrias criativas para o desenvolvimento econômico, o que acabou resultando na inclusão do setor no bojo de suas agendas político-econômicas (JAMBEIRO; FERREIRA, 2013).

Nesse sentido, Leitão (*et al*, 2011, p. 07) explica que:

O tema 'indústrias criativas' está no foco das discussões de órgãos e comunidades internacionais, nos últimos anos, sendo destacado como estratégico para o crescimento e o desenvolvimento econômico e social de países desenvolvidos e em desenvolvimento, seja através da geração de emprego e renda, seja por meio da promoção da inclusão social, da diversidade cultural ou do desenvolvimento humano. (LEITÃO *et al*, 2011, p. 07).

As indústrias criativas, ao lançarem mão de criatividade e inovação, subvertem positivamente os modelos clássicos de produção. O que antes era pautado na maciça utilização de mão-de-obra e maquinário pesados, direcionados à confecção de bens de primeira necessidade, vem, aos poucos, sendo substituído por uma economia pautada, preponderantemente, em serviços de bem-estar, qualidade de vida, cultura, estética, mercados de nicho, etc. A criatividade e os recursos intelectuais assumem lugar central!

Nessa nova lógica de mercado, “as pessoas com ideias – pessoas que detém ideias – se tornaram mais poderosas do que aquelas que operam máquinas, e, em muitos casos, até mais do que aquelas que possuem máquinas” (HOWKINS, 2013, p. 13). Não à toa, dos cinco empresários mais ricos do mundo, conforme divulgado pela lista elaborada pela Revista Forbes (2018), quatro atuam em setores das Indústrias Criativas, são eles: Jeff Bezos⁹

⁹ Bezos anunciou, no dia 09/01/2019, que ele e sua esposa irão se divorciar. A partilha de bens do casal certamente o retirará do posto de homem mais rico do mundo.

(Amazon); Bill Gates (Microsoft); Bernard Arnault (LVMH), e; Mark Zuckerberg (Facebook).

Na comunidade acadêmica, trata-se de um tema relativamente novo, investigado por autores que se preocupam em alcançar a semântica que melhor represente a realidade posta. De acordo com Jaguaribe, (*apud* BENDASSOLLI et al, 2009):

Indústrias criativas produzem bens e serviços que utilizam imagens, textos e símbolos como meio. São indústrias guiadas por um regime de propriedade intelectual e [...] empurram a fronteira tecnológica das novas tecnologias da informação. Em geral, existe uma espécie de acordo que as indústrias criativas têm um coregroup, um coração, que seria composto de música, audiovisual, multimídia, software, broadcasting e todos os processos de editoria em geral [...] (JAGUARIBE *apud* BENDASSOLLI et al, 2009, p. 12).

Para o Ministério da Cultura do Brasil, “a definição de indústria criativa é adjacente ao entendimento de que determinados setores da economia baseiam-se na oferta de produtos e serviços carregados em valores estéticos simbólicos da cultura” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2017).

Refletindo sobre o significado das indústrias criativas, Howkins (2005, p. 119) afirma: “Em minha perspectiva, é mais coerente restringir o termo ‘indústria criativa’ a uma indústria onde o trabalho intelectual é preponderante e onde o resultado alcançado é a propriedade intelectual.”

Para Jeffcutt (2000, pp. 123-124):

As indústrias criativas são formadas a partir da convergência entre as indústrias de mídia e informação e o setor cultural e das artes, tornando-se uma importante (e contestada) arena de desenvolvimento nas sociedades baseadas no conhecimento [...] operando em importantes dimensões contemporâneas da produção e do consumo cultural [...] o setor das indústrias criativas apresenta uma grande variedade de atividades que, no entanto, possuem seu núcleo na criatividade. (JEFFCUTT, 2000, pp. 123-124):

O parque tecnológico Porto Digital, situado na capital pernambucana, relaciona os setores da economia criativa, são eles: cine-vídeo-animação, design, fotografia, mídias digitais, moda e música.

A Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro – FIRJAN, por sua vez, relaciona treze segmentos criativos, quais sejam: *design*, arquitetura, moda, publicidade, editorial, audiovisual, patrimônio, artes, música, artes cênicas, expressões culturais, P&D, biotecnologia e TIC (FIRJAN, 2016).

Não há um conceito determinado para as indústrias criativas, tampouco um rol pacífico dos setores integrantes, todavia, percebe-se uma convergência dos estudiosos do tema em ressaltar os imperativos da criatividade e inovação como insumos principais de produção, além da propriedade intelectual como resultado e ferramenta de proteção da produção.

A promoção dos setores acima relacionados estimula o desenvolvimento da economia nacional, sobretudo em um cenário de crise econômica, conforme concluímos através da análise do Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil, realizado no ano de 2016 pela FIRJAN:

Cobrindo o triênio 2013-2015: “Sob a ótica da produção, a área criativa se mostrou menos impactada ante o cenário econômico adverso do período 2013-2015, quando comparada à totalidade da economia nacional: a participação do PIB Criativo estimado no PIB Brasileiro cresceu de 2,56% para 2,64%. Como resultado, a área criativa gerou uma riqueza de R\$ 155,6 bilhões para a economia brasileira no último ano, valor equivalente à soma dos valores de mercado das marcas Facebook, Zara e L' Oréal³²reunidas. Sob a ótica do /mercado formal de trabalho, a Indústria Criativa era composta por 851,2 mil profissionais formais em 2015. Na comparação com 2013, os criativos cresceram 0,1%, variação relevante diante do encerramento de quase 900 mil postos de trabalho no total do mercado de trabalho (-1,8%). Como consequência, no período adverso, os profissionais criativos aumentaram sua participação no mercado de trabalho (1,8% em 2015 ante 1,7% em 2013), o que reforça o papel estratégico da classe criativa na atividade produtiva (FIRJAN , 2016, p. 06).

Como se vê, as indústrias criativas apresentam maior resiliência em um cenário de crise econômica, ou seja, maior capacidade de se adaptar e continuar crescendo mesmo quando os demais setores da economia apresentam considerável retração.

Na contramão desse entendimento, vislumbramos no ano de 2017, controversa decisão do Superior Tribunal de Justiça ao legitimar a atuação do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição na gestão coletiva das obras

musicais executadas via *streaming*, em um claro desestímulo ao setor. Analisaremos o referido julgado no último capítulo.

Os produtos criativos, por sua vez, são bens ou serviços forjados na criatividade e são passíveis de valoração econômica. Trata-se de produtos desenvolvidos pelos mais diversos setores criativos, como arquitetura, design, audiovisual, música, software, etc. Dentre essa variada gama de produtos criativos, destaca-se o *streaming*, tecnologia que só existe graças à internet.

Embora tenha sido criada na década de 1960, durante a Guerra Fria, com o propósito de interligar dados entre computadores do exército norte-americano, foi em 1990 que a rede mundial de computadores consolidou seu alcance mundial, em virtude da conjugação dos seguintes fatores: a descoberta da World Wide Web (WWW) por Berners-Lee e sua disposição em compartilhar o código fonte para fins de melhoramento por parte de uma comunidade mundial de usuários, juntamente com a abertura dos protocolos de internet TCP/IP; a mudança institucional no gerenciamento da internet, que passou a ser mais frouxo e privatizado, e; as grandes alterações no comportamento cultural e social dos usuários, que deixaram de ser unicamente receptores das mensagens, como também emissores (CASTELLS, 2015, pp. 36 e 37).

Com o advento da internet, a comunicação de massa, voltada a um público passivo e refém da grade de programação da rádio ou da TV, transforma-se em uma comunicação de nichos, com suprimento das demandas distintas de um público cada vez mais heterogêneo, que não mais se contenta em ser mero espectador para tornar-se participante na construção do conteúdo, em um claro processo daquilo que Manuel Castells (2015) chamou de “intercomunicação individual”. Noutros termos, a interatividade passa a ser a ordem do dia.

Nesse contexto permeado pela aceleração da internet e pela mudança comportamental dos usuários, é desenvolvida uma nova tecnologia que revolucionária o mercado musical: o *streaming*.

Desenvolvido na década de 1990, nos Estados Unidos, o *streaming* só se popularizou quando a tecnologia permitiu o aumento progressivo da velocidade da *internet* através da banda larga. Revoredo (2017) lembra que “tentar assistir um vídeo ou ouvir uma música por *streaming* continuou sendo

um verdadeiro exercício de paciência até os anos 2000 [...]. Os vídeos “travavam” muito e a qualidade de exibição era baixa”.

Nos anos 2000, a internet alcançou o status de meio de comunicação que tinha a carta, no início do século XX e o telefone, na segunda metade do referido século, de modo que a expansão da produção industrial de bens tecnológicos de consumo na área da informática, como computadores pessoais mais eficientes e baratos, permitiu o acesso, cada vez mais, à população de menor renda, assim como o barateamento e ampliação do acesso doméstico à internet, num primeiro momento a internet de banda estreita, ainda lenta e, mais tarde, no final da primeira década do século XXI, a internet banda larga, muito mais veloz na transmissão de dados, abrindo espaço para a execução *online* de vídeos e música, sem a necessidade de se fazer o *download* para o computador do usuário [...] (SILVA, 2015, p. 258).

Do ponto de vista conceitual, o dicionário Oxford English Dictionary (2019) nos revela que o *streaming* transmite ou recebe dados relacionados a vídeo e áudio, pela internet, através de um fluxo constante e contínuo, permitindo o início da reprodução enquanto o restante dos dados estão sendo transmitidos.

Não à toa, o termo derive de *stream*, palavra inglesa cuja tradução para o português pode ser entendida como córrego ou corrente. Trata-se de analogia direta à forma de como os dados (relacionados ao audiovisual) são transmitidos em fluxo constante, como a correnteza de um rio.

A ABRANET – Associação Brasileira de Internet, por sua vez, ressalta que o *streaming* opera em um fluxo constante de disponibilização de dados entre computadores, ou seja, de um computador para o usuário, por iniciativa deste último, por meio da internet. Ressalta, ainda, sua semelhança com o download, distinguindo-se tão somente pelo fato da cópia obtida pelo usuário ser transitória. (CULTURA DIGITAL, 2019).

Assim, em linhas gerais, o *streaming* pode ser compreendido como uma tecnologia responsável por transmitir, através da internet, áudio e vídeo sem a necessidade de se fazer *download*, ou seja, o conteúdo é reproduzido na medida em que o usuário o recebe. O usuário/consumidor deixa de ter a posse da música para ter o acesso.

Segundo Francisco e Valente (2016, p. 267), os atores do mercado musical dividem o *streaming* em duas modalidades: *streaming* interativo (*on demand* ou *webcasting*), e; *streaming* não interativo (*webradio* ou *simulcasting*). Enquanto o *streaming* não interativo “é o modelo adotado pelas rádios *online* – ou webrádios – que, usando essa tecnologia, não oferecem um produto conceitualmente diferente daquele apresentado pelas rádios em geral”, em que o usuário não pode interferir na programação; o *streaming* interativo representa, verdadeiramente, um novo modo de consumir música.

Referindo-se ao *streaming* de música, a modalidade *webcasting* possibilita ao consumidor, sem a necessidade de fazer *download*, escolher as músicas que pretende ouvir, criar *playlists* próprias, como possibilidade de execução *offline*, seguir *playlists* de outros usuários, descobrir artistas que não estão inseridos na mídia *mainstream* (jornais, revistas, televisão e rádios, por exemplo), postar seu próprio conteúdo ou apresentação, dentre diversas outras funções que irão variar de acordo com a empresa fornecedora (Spotify, Deezer, YouTube, etc.).

Além de revolucionar os meios de transmissão e consumo do audiovisual, o *streaming*, no ano de 2016, *cresceu respectivamente* 60,4% e 52,4%, no Mundo e no Brasil, após anos consecutivos de resultados negativos. “Os dados apontam que, com a nova tecnologia, a indústria recuperou o rumo depois de ter entrado o século 21 envolvida em lutas inglórias e infrutíferas contra a pirataria (...)” (O GLOBO, 2017).

Essa tendência de crescimento vem se mantendo. Estudo realizado pela Federação Internacional da Indústria Fonográfica (em inglês, International Federation of Phonographic Industry – IFPI) apontou que em 2017, o consumo de música por *streaming* cresceu 41,1% em relação a 2016 (IFPI, 2018).

Como exemplo de empresa responsável por essa expansão observada nos últimos anos, citamos as informações contidas no sítio eletrônico do Spotify. A plataforma de *streaming* de música mais popular no mundo possuía, em 31 de dezembro de 2018, 207 milhões de usuários, dos quais 96 milhões eram assinantes da versão paga. No que tange ao conteúdo, a companhia informa possuir um acervo com mais de 40 milhões de músicas e 03 bilhões de *playlists*. Até agosto de 2018, já havia pagado mais de 10 bilhões de euros a título de direitos autorais.

Estabelecidos os contornos conceituais e numéricos do *streaming*, cumpre-nos alertar que a presente dissertação debruça-se sobre recente entendimento edificado pelo Superior Tribunal de Justiça (STJ) de que o *streaming*, independentemente da modalidade ou da forma como é executado, configura-se “execução pública”, e que a *internet*, por sua vez, sempre será local de “frequência coletiva”.

Tal entendimento legitimou a atuação do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) na gestão coletiva das obras musicais executadas via streaming!

Investigar-se-á, nas linhas vindouras, o enquadramento técnico-jurídico do *streaming*. Independentemente das circunstâncias, é possível considerá-lo, sempre, execução pública? A hermenêutica exercida pelo STJ foi ao encontro da legislação ou da lógica?

Para viabilizar as respostas para esses questionamentos, passaremos, no próximo capítulo, a abordar a disciplina dos direitos autorais, especialmente no que tange à execução pública e local de frequência coletiva, bem como abordar-se-á a importância de sua gestão coletiva na execução pública de obras musicais.

3. DIREITOS AUTORAIS E A IMPORTÂNCIA DE SUA GESTÃO COLETIVA NA EXECUÇÃO PÚBLICA DE OBRAS MUSICAIS

Para poder abordar a fisiologia da gestão coletiva dos direitos autorais de execução pública de obras musicais, que, no Brasil, conforme veremos adiante, está centralizada na figura do Escritório Central de Arrecadação (ECAD), faz-se imperioso discorrer brevemente acerca do disciplinamento jurídico da Propriedade Intelectual (PI), conferindo maior ênfase aos direitos autorais.

3.1. BREVES APONTAMENTOS ACERCA DOS DIREITOS AUTORAIS

Na dogmática jurídica, os direitos autorais estão inseridos na área mais ampla da Propriedade Intelectual.

Esta última, conforme definido na Convenção da Organização Mundial da Propriedade Intelectual (*OMPI*, ou, na versão inglesa, *WIPO*),¹⁰ é a soma dos direitos relativos às obras literárias, artísticas e científicas, às interpretações dos artistas intérpretes e às execuções de radiodifusão, às invenções em todos os domínios da atividade humana, às descobertas científicas, aos desenhos e modelos industriais, às marcas industriais, comerciais e de serviço, bem como às firmas comerciais e denominações comerciais, à proteção contra a concorrência desleal e todos os outros direitos inerentes à atividade intelectual nos domínios industrial, científico, literário e artístico.

A ASPI (Associação Paulista de Propriedade Intelectual), por sua vez, ressalta que a disciplina da propriedade intelectual visa a garantir, por um determinado lapso temporal, a recompensa pela própria criação, sobejamente nas áreas industriais, científicas, literárias ou artísticas (ASPI, 2019).

Em apertada síntese, podemos conceituar a Propriedade Intelectual como sendo a soma dos direitos que visam a conceder, por um determinado intervalo temporal, aos titulares dos bens imateriais, frutos do espírito humano, o monopólio de sua fruição (SANTOS; JABUR, 2014, p. 215).

¹⁰ Definição extraída do artigo 2º da Convenção que instituiu a Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI), assinada em Estocolmo no ano de 1967.

A propriedade intelectual está inserida no contexto das indústrias criativas. Outra não é a conclusão com a demarcação do campo de atuação da disciplina, na lição da professora Clarice Marinho Martins de Castro (2002, p. 87): “o direito de propriedade intelectual tem por objeto a tutela de bens imateriais, de natureza intelectual e de conteúdo criativo [...]”. Como visto no capítulo anterior, a criatividade é a matéria prima dos produtos criativos e a propriedade intelectual o instrumento de salvaguarda da sua exploração econômica.

Denis Borges Barbosa (2003, p. 10) entende a Propriedade Intelectual como ramo do Direito “altíssimamente internacionalizado, compreendendo o campo da Propriedade Industrial, os direitos autorais e outros direitos sobre bens imateriais de vários gêneros”.

Nesse sentido, a professora Gisele Ferreira de Araújo (2008, p. 125) destaca os movimentos de internacionalização do comércio e da economia como influenciadores na celebração de convenções internacionais.

Assinada em 20 de março de 1883, a Convenção da União de Paris (CUP), aderida inicialmente por onze países e contando hoje com um total de cento e setenta e seis países signatários, inaugurou o sistema internacional de propriedade intelectual. A Convenção de Berna de 1886, por sua vez, tutelou os “direitos dos autores sobre suas obras literárias e artísticas, estabelecendo-se disposições normativas sobre o amparo a direitos autorais [...]” (ARAÚJO, 2008, p. 125).

No plano interno, Bocchino (et al. 2010, p. 17) lembra que:

O Brasil é signatário de instrumentos jurídicos que contemplam diversos países, dando unificação a direitos relativos à propriedade intelectual (TRIPs), dentre os quais importa citar a Convenção de Paris (Decreto nº 75.572, de 1975; Decreto nº 635, de 1992 e Decreto nº 1.263, de 1994), a Convenção de Berna (Decreto nº 75.699, de 1975), o Acordo sobre a classificação internacional de patentes (Decreto nº 76.472, de 1975) e o Acordo sobre os aspectos dos direitos de propriedade intelectual relacionados ao Comércio da Organização Mundial do Comércio (Decreto nº 1.355, de 1994), dentre outros. (BOCCHINO et al. 2010, p. 17)

Didaticamente, é comum tratar a propriedade intelectual como gênero das espécies propriedade industrial e direitos autorais. Enquanto a primeira é

matéria discutida pelo direito empresarial, regulamentada na Lei 9.279/96, que trata das patentes, marcas, desenho industrial, indicação geográfica, segredo industrial e repressão à concorrência desleal; os direitos autorais são abarcados pelo direito civil, com regulamentação precípua na Lei 9.610/98 (BRANCO; PARANAGUÁ, 2009, p. 29).

Muitos doutrinadores consideram, no entanto, os direitos autorais como categoria de direitos *sui generis*:

Para o desenvolvimento da presente dissertação, mostra-se irrelevante tecer maiores considerações sobre a propriedade industrial. Ao contrário, imprescindível se revela aprofundar a discussão em torno dos direitos autorais visando uma melhor compreensão dos direitos que emanam da execução pública de obras musicais.

Do ponto de vista histórico-cronológico, a primeira lei brasileira a tratar dos direitos autorais remonta do século XIX, no período compreendido entre o fim do Brasil Colônia, com a Declaração de Independência, e a Proclamação da República. Trata-se da Lei de 11 de agosto de 1827, sobejamente conhecida por instituir os primeiros cursos jurídicos no país (Olinda-PE e São Paulo-SP). A novel legislação não se adstringiu à inauguração dos referidos cursos, como também fora responsável pelo primeiro regramento pátrio sobre direitos autorais. Na ocasião, restara determinado “um privilégio exclusivo de dez anos sobre os compêndios preparados por professores, obedecidas algumas condições”. (MIZUKAMI, 2007, pp. 286 e 287).

Em seguida, o Código Criminal do Império de 1830, em seu artigo 261, versou sobre o direito autoral de reprodução. O Código Penal de 1890, nos artigos 342/350, tipificou os crimes contra a propriedade literária, artística, científica, industrial e comercial.

A previsão constitucional sobre direitos autorais, por sua vez, surge com a Constituição de 1891, através do artigo 72, §26, que tratou do direito de reprodução. As cartas magnas seguintes, com exceção da CF/1937, mantiveram semelhantes os termos do retro dispositivo (MIZUKAMI, 2007, pp. 287 e 288).

Pedro Nicoletti Mizukami (2007, pp. 289/290) explica, ainda, que a primeira lei civil a disciplinar os direitos autorais fora a Lei n. 496 de 1º de agosto de 1898 (Lei Medeiros Albuquerque), promulgada não muito tempo

após a Convenção de Berna. Em seguida, vieram a Lei n.º 2.577 de 17 de janeiro de 1912, o Código Civil de 1916, a Lei n.º 5.988/73. Esta última, de acordo com a professora Elisângela Dias Menezes (2007, p.26), “representava um grande marco no Direito de Autor. Tutelava não só os direitos dos criadores intelectuais, mas também os dos titulares de direitos conexos, dentre os quais se destacam os artistas intérpretes e executantes”.

A referida autora, ao comentar a Lei n.º 5.988/73, destaca, ainda, a introdução do disciplinamento da gestão coletiva dos direitos autorais::

A Lei de 1973 criava o chamado Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), que seria responsável pela fixação de normas destinadas à unificação dos preços e sistemas de cobrança e distribuição de direitos autorais. Além disso, ficava por meio dela instituído o Escritório Central de Arrecadação, o ECAD, entidade autorizada a cobrar e distribuir direitos autorais patrimoniais na área da música.

A citada lei fora expressamente revogada pela Lei 9.610 de 1998 (Lei de Direitos Autorais – LDA), conforme dicção do artigo 115, e, dentre as modificações promovidas, alterou os prazos de proteção da obra: setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao falecimento do titular (art. 41), ressalvados os prazos estabelecidos nos artigos subsequentes, e igual prazo com termo inicial a partir de 1º de janeiro do ano subsequente à fixação, no que tange aos direitos conexos (art. 96). Hoje, a LDA, juntamente com a Lei 9.609 de 1998 (programas de computador), possuem o principal substrato legislativo vigente sobre direitos autorais.

Feita essa digressão temporal, abordar-se-ão, lastreado, sobretudo, na Lei 9.610 de 1998, os aspectos dos direitos autorais necessários à compreensão da gestão coletiva dos direitos autorais de execução pública de obra musical.

O artigo inaugural da LDA evidencia a denominação “direitos autorais” como sendo a adequada para se referir aos direitos de autor e aos direitos conexos. A primeira categoria pertence a quem concebe a obra fruto do espírito humano. A segunda, conforme dicção do art. 89, está ligada aos direitos dos artistas intérpretes ou executantes, dos produtores fonográficos e das empresas de radiodifusão, cuja proteção legal será, no que couber, a mesma

da dispensada aos direitos de autor. Carlos Alberto Bittar (1988, p. 172), ao tecer valiosa lição sobre os direitos conexos, os chama de, “direitos 'análogos' aos de autor, 'afins', 'vizinhos', ou, ainda 'paraautorais' [...]”.

No que se refere à tutela conferida pela LDA, dispõe o caput do artigo 7º: “São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como [...]”. Os treze incisos que sucedem o referido *caput* representam um rol meramente exemplificativo das obras protegidas pela legislação dos direitos autorais:

- I - os textos de obras literárias, artísticas ou científicas;
- II - as conferências, alocuções, sermões e outras obras da mesma natureza;
- III - as obras dramáticas e dramático-musicais;
- IV - as obras coreográficas e pantomímicas, cuja execução cênica se fixe por escrito ou por outra qualquer forma;
- V - as composições musicais, tenham ou não letra;
- VI - as obras audiovisuais, sonorizadas ou não, inclusive as cinematográficas;
- VII - as obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia;
- VIII - as obras de desenho, pintura, gravura, escultura, litografia e arte cinética;
- IX - as ilustrações, cartas geográficas e outras obras da mesma natureza;
- X - os projetos, esboços e obras plásticas concernentes à geografia, engenharia, topografia, arquitetura, paisagismo, cenografia e ciência;
- XI - as adaptações, traduções e outras transformações de obras originais, apresentadas como criação intelectual nova;
- XII - os programas de computador;
- XIII - as coletâneas ou compilações, antologias, enciclopédias, dicionários, bases de dados e outras obras, que, por sua seleção, organização ou disposição de seu conteúdo, constituam uma criação intelectual.

§ 1º Os programas de computador são objeto de legislação específica, observadas as disposições desta Lei que lhes sejam aplicáveis.

§ 2º A proteção concedida no inciso XIII não abarca os dados ou materiais em si mesmos e se entende sem prejuízo de quaisquer direitos autorais que subsistam a respeito dos dados ou materiais contidos nas obras.

§ 3º No domínio das ciências, a proteção recairá sobre a forma literária ou artística, não abrangendo o seu conteúdo científico ou técnico, sem prejuízo dos direitos que protegem os demais campos da propriedade imaterial.

Destacamos os incisos um e cinco por estarem intrinsecamente ligados ao objeto ora estudado: “I - os textos de obras literárias, artísticas ou científicas; [...] V - as composições musicais, tenham ou não letra”.

Uma análise acurada do artigo acima transcrito permite-nos destacar os seguintes pontos: (i) a obra protegida deve ser fruto do espírito, ou seja, do intelecto humano; (ii) é necessário que a obra tenha caráter literário, artístico ou científico, independente de qualquer juízo de valor acerca da qualidade da obra, bastando que a mesma seja original, inédita; (iii) após a criação, a obra precisa sair da mente do autor e ser expressada ou exteriorizada por qualquer meio (escrita, cantada, declamada, encenada, etc.), ou, então, que seja fixada em qualquer suporte tangível, a exemplo de um *compact disc* (CD), ou intangível, como o *streaming*, conhecido à época da edição da lei (1998) ou que se invente no futuro, como as tecnologias provenientes do ambiente digital.

Superadas as apresentações concernentes à titularidade e ao objeto de proteção, resta-nos perquirir quais direitos são atribuídos ao titular dos direitos autorais.

Nesse sentido, o artigo 22 da LDA é muito claro em conferir ao autor, a titularidade de direitos morais e patrimoniais sobre a obra. De acordo com Pimenta e Filho (2007, p. 71):

Com a exteriorização da ideia afeta ao universo literário ou artístico, nasce a obra intelectual geradora de direitos autorais para o seu criador (autor), que ao nascer dá-lhe as prerrogativas de direito moral e direito patrimonial (PIMENTA e FILHO, 2007, p. 71)

Após a promulgação da Constituição Federal de 1988, com especial destaque para a inserção dos direitos da personalidade em seu artigo 5º, o direito civil passou por profundas alterações que deslocaram o eixo hermenêutico da disciplina. Como desdobramento legiferante, o Código Civil de 2002 tipificou, pela primeira vez, os direitos da personalidade ao reservar todo um capítulo no Livro I, Parte Geral (artigos 11 a 21).

No entanto, em que pese os direitos da personalidade representarem a essência do direito civil contemporâneo, que está voltado para sua repersonalização¹¹, infraconstitucionalmente a matéria fora antes tratada pela Lei 9.610 de 1998.

De acordo com o art. 24 da LDA, são direitos morais do autor: o de reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra; o de ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra; o de conservar a obra inédita; o de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-lo, como autor, em sua reputação ou honra; o de modificar a obra, antes ou depois de utilizada; o de retirar de circulação a obra ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando a circulação ou utilização implicarem afronta à sua reputação e imagem; o de ter acesso a exemplar único e raro da obra, quando se encontre legitimamente em poder de outrem, para o fim de, por meio de processo fotográfico ou assemelhado, ou audiovisual, preservar sua memória, de forma que cause o menor inconveniente possível a seu detentor, que, em todo caso, será indenizado de qualquer dano ou prejuízo que lhe seja causado.

O artigo 27, ao finalizar o capítulo II da LDA, atribui as características da inalienabilidade e irrenunciabilidade aos direitos morais do autor. Isso significa dizer que o titular desses direitos não pode comercializá-los, renunciá-los nem transferir a terceiros.

Saliente-se, ainda, a inexistência de prazo para o exercício desses direitos. Assim como qualquer outro direito da personalidade, os direitos morais do autor são imprescritíveis, ou seja, seu titular não os perde pelo não uso no

¹¹ De acordo com o professor Paulo Lôbo (1999, p. 103), "A repersonalização reencontra a trajetória da longa história da emancipação humana, no sentido de repor a pessoa humana como centro do direito civil, passando o patrimônio ao papel de coadjuvante, nem sempre necessário."

decurso do tempo (o que não se confunde com a prescrição para pleitear indenizações por danos morais em decorrência de uma violação).

Por sua personalidade, tais direitos não são passíveis de alienação (venda) ou de renúncia (desistência voluntária pelo autor), na forma do art. 27, e também não têm prazo de duração de proteção finito, devendo ser respeitados sempre. É por isso que, até hoje, ao se fazer a gravação de uma nova versão da marchinha de carnaval “Ó abre alas”, composta em 1889, deve ser feita menção à autoria de Chiquinha Gonzaga, falecida em 1935 (FRANCISCO; VALENTE, 2016, p. 104).

Os direitos patrimoniais estampados nos artigos 28 a 45 da Lei de Direitos Autorais, ao revés, como dito nas linhas pretéritas, possuem prazo de proteção limitado (art. 41 ss), além de serem disponíveis, ou seja, poderem ser alienados, transferidos, cedidos e renunciados (arts. 49-52).

Ademais, em decorrência da sua natureza monopolista, os direitos patrimoniais exigem a prévia e expressa autorização do autor para que a obra possa ser reproduzida por terceiros (art. 29):

Os direitos patrimoniais referem-se à exclusividade do autor de utilizar, fluir e dispor da obra (art. 28 da LDA), e têm como características comuns serem prerrogativas de caráter pecuniário. Eles são elencados de forma exemplificativa no art. 29 da LDA, cujo caput estabelece ser necessária, previamente à reprodução, a autorização prévia e expressa do autor. No entanto, ao contrário do que o dispositivo dá a entender, a gestão coletiva faz com que na maioria das vezes a autorização não seja individual para cada obra, mas sim em grupo por delegação dessa faculdade pelo autor à sociedade administradora de seus direitos (FRANCISCO; VALENTE, 2016, pp. 105 e 106).

Dentre os direitos patrimoniais incidentes sobre as obras musicais, à guisa de exemplo, podemos citar o direito de reprodução (art. 29, I); o direito de edição (art. 29, II); o direito ao arranjo musical e suas possíveis transformações (art. 29, III), e; o direito de execução pública (art. 68, §2º).

Este último, direito de execução pública, é relativo à “execução de obras musicais em locais de frequência coletiva, por qualquer meio ou processo, inclusive, pela transmissão, radiodifusão e exibição cinematográfica. Esse direito é exercido coletivamente pelas sociedades de titulares de música representadas pelo Ecad.” (PORTAL ECAD, 2017).

3.2. DIREITO DE EXECUÇÃO PÚBLICA

O conceito de “execução pública” é proveniente da Lei de Direitos Autorais, precisamente no §2º do art. 68:

§ 2º Considera-se execução pública a utilização de composições musicais ou lítero-musicais, mediante a participação de artistas, remunerados ou não, ou a utilização de fonogramas e obras audiovisuais, em locais de frequência coletiva, por quaisquer processos, inclusive a radiodifusão ou transmissão por qualquer modalidade, e a exibição cinematográfica.

Como visto, o legislador, possivelmente prevendo o desenvolvimento de novas tecnologias relacionadas aos bens imateriais, dispôs de um rol aberto de situações que se enquadrariam como execução pública ao mencionar as expressões “por quaisquer processos” e “qualquer modalidade”, sempre que a utilização ocorrer em “locais de frequência coletiva”.

Socorrendo-se da hermenêutica jurídica¹², e, assim, realizando uma interpretação lógica do dispositivo acima colacionado, verificamos uma preocupação evidente do legislador em identificar se a utilização da obra se deu em local de frequência coletiva, não interessando o meio técnico de reprodução da obra.

Logo, de acordo com o §2º do art. 68, não importaria se o usuário utilizasse a obra musical por meio de um disco de vinil ou uma fita cassete, mas se o fez em ambiente particular ou de frequência coletiva. Esta última, desprovida de conceito, mas exemplificada no parágrafo 3º do art. 68:

§ 3º Consideram-se locais de frequência coletiva os teatros, cinemas, salões de baile ou concertos, boates, bares, clubes ou associações de qualquer natureza, lojas, estabelecimentos comerciais e industriais, estádios, circos, feiras, restaurantes, hotéis, motéis, clínicas, hospitais, órgãos públicos da administração direta ou indireta, fundacionais e estatais, meios de transporte de passageiros terrestre, marítimo, fluvial ou aéreo, ou onde quer que se representem, executem ou transmitam obras literárias, artísticas ou científicas.

O inciso VI, do art. 46, por sua vez, apresenta-nos exceções:

¹² Em resumo, a Hermenêutica é a ciência que fornece a técnica para a interpretação; interpretação é o ato de apreensão jurídica, culminando na aplicação normativa.

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

Como se observa nos dispositivos retrocitados, sempre que uma obra musical for executada em espaços públicos, ou seja, exteriores ao recesso familiar¹³ ou; quando extrapolar os fins exclusivamente didáticos, nos estabelecimentos de ensino, haverá a incidência de encargos autorais provenientes da execução pública.

A jurisprudência do Superior Tribunal de Justiça vem percorrendo o mesmo entendimento, vejamos alguns exemplos representativos:

[...] O Superior Tribunal de Justiça - em sintonia com o novo ordenamento jurídico - alterou seu entendimento para afastar a utilidade econômica do evento como condição de exigência para a percepção da verba autoral. [...] 3. Portanto, é devida a cobrança de direitos autorais pela execução de música em festa de casamento realizada em clube, mesmo sem a existência de proveito econômico. 4. É usuário de direito autoral, e, conseqüentemente responsável pelo pagamento da taxa cobrada pelo Ecad, quem promove a execução pública das obras musicais protegidas. Na hipótese de casamento, forçoso concluir, portanto, ser responsabilidade dos nubentes, usuários interessados na organização do evento, o pagamento dos direitos autorais [...] (Recurso Especial 1306907 SP 2011/0268172-4, Relator: Min. Luis Felipe Salomão, Data de Julgamento: 06/06/2013, T4 - Quarta Turma. Data de Publicação:18/06/2013). (STJ, 2019).

No julgado acima, de relatoria do Ministro Luis Felipe Salomão, reafirmou-se o entendimento do STJ acerca da obrigatoriedade de recolhimento de direitos autorais ao Ecad em virtude da execução de obra musical em festa de casamento, sendo irrelevante a inutilidade econômica do evento. Festa de Casamento em espaço público, portanto, configura local de frequência coletiva.

¹³ “Entende-se por “recesso familiar” não apenas o recinto do lar, em sentido estritamente físico. A atuação que se permite é aquela realizada nos limites do círculo familiar e com “intuito familiae”. Dessa forma, a execução que se der num local que não seja local da residência da família, mas se encontra, momentaneamente, a intenção de gerar um ambiente familiar, não deve sofrer a incidência de encargos autorais.” (Agravo em Recurso Especial nº 270923 SP 2012/0255566-9) (STJ, 2019).

[...] II. A disponibilização de aparelhos radiofônicos e televisores em aposentos, restaurante e sala de ginástica de hotéis autoriza a cobrança pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição - ECAD dos direitos autorais de todos os titulares filiados às associações que o integram, mesmo que a execução não tenha fins lucrativos, eis que tais lugares se enquadram no conceito de frequência coletiva. Inteligência do art. 68, § 2º e 3º, da Lei nº 9.610/98 e da Súmula 63, do STJ. Precedentes do STJ e do Grupo Cível.

[...] IV. Assim, considerando que o réu disponibiliza sua clientela sonorização ambiental em seu restaurante, aposentos e academia de ginástica, é devido o pagamento dos direitos autorais de todos os titulares filiados ao ECAD.

[...] 4. Do exposto, com amparo no artigo 932 do NCPD c/c a súmula 568/STJ, dou parcial provimento ao recurso especial para determinar que seja imposta pelo Juízo de primeiro grau tutela inibitória a fim de obstar a reprodução de obra musical, até que o recorrido obtenha a respectiva autorização. [...]. (Recurso Especial 1641338 RS 2016/0312907-0, Relator: Ministro MARCO BUZZI, Data de Publicação: DJ 31/10/2018). (STJ, 2019).

De igual forma, o STJ, no Recurso Especial de relatoria do Ministro Marco Buzzi, entendeu que a execução de obras musicais, lítero-musicais e fonogramas nos aposentos, restaurante e academia de ginástica de hotel também enseja o pagamento de direitos autorais ao Ecad em virtude daqueles locais serem considerados como sendo de frequência coletiva.

[...] O Tribunal de origem concluiu que a sonorização do ambiente do supermercado agravado não enseja o pagamento de direitos autorais, porquanto o estabelecimento comercial não auferir lucro a partir da execução das músicas. Contudo, o acórdão recorrido divergiu do entendimento desta Corte no sentido de que são devidos direitos autorais pela execução de músicas em estabelecimentos comerciais, nos termos da Súmula 63/STJ. [...]. I. O ECAD tem legitimidade ativa para, como substituto processual, cobrar direitos autorais em nome dos titulares das composições lítero-musicais, inexigível a prova de filiação e autorização respectivas. II. A captação de música em rádio e a sua divulgação através de sonorização ambiental em estabelecimentos comerciais que dela se utilizam como elemento coadjuvante na atração de clientela, constitui hipótese de incidência de direitos autorais, nos termos do art. 73 da Lei n. 5.988/73. III. "São devidos direitos autorais pela retransmissão radiofônica de músicas em estabelecimentos comerciais" - Súmula n. 63-STJ. [...] (Agravo em Recurso Especial 757608 SP 2015/0192620-1, Relator: Ministro Lázaro Guimarães (Desembargador Convocado do TRF 5ª Região), Data de Publicação: DJ 15/03/2018). (STJ, 2019).

De igual senda, o julgamento do Agravo em Recurso Especial, de relatoria do Ministro Lázaro Guimarães, entendeu, conforme a Súmula 63 do mesmo Tribunal, constituir execução pública a sonorização ambiente de supermercado, ainda que tal prática não enseje lucro direto (embora seja elemento coadjuvante na atração de clientela).

Em todos os julgados acima destacados, o cerne da questão gravitou em torno do local em que a música é executada. Para o Superior Tribunal de Justiça, o Ecad terá legitimidade para cobrar direitos autorais de execução pública sempre que a execução ocorrer em ambientes públicos, deixando claro que o aferimento direto de lucro é irrelevante. Repita-se, o STJ preocupa-se em analisar o enquadramento do ambiente(físico ou virtual) como sendo de frequência coletiva ou não.

Se o aferimento de lucro é considerado irrelevante, nenhum relevo, todavia, tem sido dado meio técnico pelo qual a música é reproduzida. Porque seria diferente com o *streaming*? Analisaremos no próximo capítulo.

3.3. PAPEL DO ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO

Após analisarmos os direitos autorais (de autor e conexos), é possível identificarmos toda a cadeia de direitos autorais que permeia a execução pública de uma obra musical.

Imaginemos, então, uma música cuja letra fora composta por dois autores originários (um letrista e um arranjador musical). Imaginemos que esses autores tenham cedido seus direitos patrimoniais a uma gravadora (titular derivado) ou, ainda, que os autores originários tenham morrido e seus direitos foram sucedidos aos herdeiros. Pensemos, também, nos titulares dos direitos conexos, como os intérpretes e os produtores fonográficos, por exemplo.

Evidentemente, seria extremamente difícil a busca pelo executante por cada autorização prévia a todos os referidos titulares. Tarefa mais difícil, quase impossível, recairia sobre os titulares, com a incumbência de conceder autorização prévia a cada execução, bem como fiscalizar cada uma delas com vistas à arrecadação dos direitos autorais.

É nesse cenário de dificuldades colossais de gestão individual, que surge a necessidade da gestão coletiva dos direitos de execução pública de obras musicais como forma de permitir aos titulares desses direitos o recebimento pelo uso de suas obras. “Ela consiste basicamente nos autores e titulares se juntando em associações, delegando a elas a faculdade de praticar em nome deles os atos para a defesa dos seus direitos, dada a dificuldade [...]” (FRANCISCO; VALENTE, 2016, p. 113).

De acordo com a Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI), a gestão coletiva consiste no exercício de direitos autorais e direitos conexos por organizações que atuam no interesse e em nome dos proprietários de direitos, vejamos: “*Collective management is the exercise of copyright and related rights by organizations acting in the interest and on behalf of the owners of rights*” (PORTAL WIPO, 2017).

No Brasil, as associações de gestão coletiva dos direitos de obras musicais convergiram na figura centralizadora do Escritório Central de Arrecadação (Ecad)¹⁴, que, no ano de 1973, em razão da promulgação da Lei de Direitos Autorais, surgiu como um órgão responsável pela arrecadação e distribuição dos direitos autorais de execução pública musical. Vejamos sua previsão na LDA:

Art. 99. A arrecadação e distribuição dos direitos relativos à execução pública de obras musicais e literomusicais e de fonogramas será feita por meio das associações de gestão coletiva criadas para este fim por seus titulares, as quais deverão unificar a cobrança em um único escritório central para arrecadação e distribuição, que funcionará como ente arrecadador com personalidade jurídica própria e observará os §§ 1º a 12 do art. 98 e os arts. 98-A, 98-B, 98-C, 99-B, 100, 100-A e 100-B.

Vejamos, ainda, a autodescrição contida no *site* do Ecad (2017):

¹⁴ “Com a pulverização de associações voltadas para o mesmo fim, os problemas não paravam de aumentar. Os usuários preferiam continuar a utilizar as obras intelectuais sem efetuar qualquer pagamento, visto que o pagamento a qualquer uma das associações existentes não implicava em quitação plena e permitia a cobrança por outra associação. As músicas, em sua grande maioria, eram (e continuam sendo) resultado de parcerias e, por isso, possuíam vários detentores de direitos, cada qual filiado a uma das referidas entidades, gerando cobranças e distribuições separadas” (ECAD, 2019).

No Brasil, o Ecad é a instituição responsável pela proteção dos direitos autorais de execução pública de obras musicais tanto nacionais quanto estrangeiras. As associações que o administram mantêm contratos de representação com várias sociedades congêneres em todo o mundo, garantindo aos titulares estrangeiros os seus respectivos direitos autorais quando da utilização de suas músicas no Brasil. O mesmo ocorre com titulares brasileiros quando suas músicas são executadas publicamente nesses países. No entanto, é importante lembrar que tais contratos são firmados diretamente pelas associações de gestão coletiva musical e são elas as responsáveis pelo repasse dos valores arrecadados no exterior aos seus titulares filiados, não havendo ingerência do Ecad nessas relações internacionais. É importante frisar que, no momento em que o titular de música se filia a uma associação, ele a torna sua mandatária para a prática de todos os atos necessários à defesa de seus direitos autorais. Conseqüentemente, o Ecad, por ser o escritório central criado pelas associações para este fim, se torna o representante dos titulares para efetuar a cobrança e a distribuição dos direitos autorais [...].

Desde a sua instituição, em que pese as constantes e inúmeras críticas¹⁵ concernentes à transparência dos valores arrecadados e repassados aos autores, o Ecad vem exercendo seu *múnus*, sempre que uma música é tocada na rádio, na televisão, em shows, casas noturnas, estabelecimentos comerciais, enfim, sempre que a música é executada publicamente.

As novas tecnologias atreladas à música, todavia, não transformaram substancialmente apenas os processos de criação e consumo. Novas problemáticas jurídicas surgem, como a que ora se discute: o *streaming* de música, independentemente das circunstâncias em que é disponibilizado/consumido, pode ser taxado, de pronto, como execução pública, para, assim, legitimar as cobranças do Ecad? Tentar-se-á, nas linhas vindouras, responder à questão.

¹⁵ “As principais deficiências do Ecad são: falta de transparência na prestação de contas e distribuição eficiente de valores arrecadados com a execução pública das obras musicais; ausência de critério nas cobranças contra estabelecimentos em geral, como exemplo o critério de “amostragem”; e desconto de 25% dos valores arrecadados, a título de repasse para as associações musicais (também composta por representantes de editoras musicais) e despesas administrativas diversas” (MIGALHAS, 2019).

4. O ENTENDIMENTO DO STJ ACERCA DA EXECUÇÃO PÚBLICA DE MÚSICA VIA STREAMING NO JULGAMENTO DO RECURSO ESPECIAL Nº 1.559.264

Com visto no item “3.2.” desta dissertação, o Superior Tribunal de Justiça, na apreciação de fatos geradores de encargos autorais provenientes da execução pública, assentou uma jurisprudência firme em investigar se o local da execução da obra musical seria considerado frequência coletiva, a exemplo de espaços públicos como supermercados, hotéis, shoppings, bares, boates, lojas, estabelecimentos comerciais e industriais, dentre outros.

Os referidos estabelecimentos devem, portanto, pagar direitos autorais ao Ecad sempre que executarem música ao alcance da coletividade, haja vista a utilização da obra como recurso de oferecer um melhor atendimento ao cliente (ainda que não haja um aferimento direto de lucro).

Alterando as rotas do caminho jurisprudencial até então trilhado, o STJ, no dia 08 de fevereiro de 2017, em decisão não unânime, em sede de julgamento do Recurso Especial nº 1.559.264-RJ, perfilhou o entendimento de que a transmissão de obras musicais via *streaming*, tanto na modalidade *webcasting* como na modalidade *simulcasting*, configura-se “execução pública”, e que a *internet*, por sua vez, sempre será local de “frequência coletiva”, independente das circunstâncias de cada caso.

Tal entendimento legitimou a atuação do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) na gestão coletiva das obras musicais executadas via *streaming*.

No campo acadêmico, todavia, a temática revela-se controvertida, conforme se demonstrará por ocasião da análise dos fundamentos que embasaram a decisão do STJ.

4.1. DECISÃO DO JUÍZO DE PRIMEIRA INSTÂNCIA

A revolução musical iniciada pelo *streaming* não ficou adstrita a um novo modelo de consumo interativo e sob demanda por parte do consumidor. O mercado fonográfico também está inserido nesse contexto de mudanças.

Como demonstrado no capítulo inaugural (fontes já mencionadas), o *streaming*, no ano de 2016, fora responsável por alavancar o crescimento do

mercado fonográfico (60,4% no globo e 52,4% no Brasil) após anos consecutivos de resultados negativos. Indicando uma continuidade na ascendência do setor, uma pesquisa realizada nos EUA apontou que em 2018, o consumo de música via *streaming* cresceu 41,8% em relação a 2017.

Tantos dados positivos, por certo, chamaram a atenção do Escritório Central de Arrecadação, que passou a travar uma cruzada contra as empresas do setor em busca do recolhimento dos direitos autorais de execução pública. Vejamos o exemplo do YouTube:

[...] o YouTube destinaria 2,5% do seu faturamento para pagamento dos direitos de execução pública, comprometendo-se com um valor mínimo de 150 mil dólares para este fim (Ata 360, 17/09/2009). Na Assembleia Geral do ECAD de janeiro de 2013, a Gerência de Arrecadação cita o contrato com o YouTube. A ata menciona a vontade de renovação da carta de intenções firmada em 2008, mantendo a proposta de recolhimento de 2,5% de sua receita bruta referente à execução pública. Por fim, em maio de 2013, o ECAD registrou a resistência do YouTube para renovar o acordo travado anteriormente. [...] Em outras palavras, o YouTube teria passado a questionar o enquadramento do seu serviço como execução pública de fonogramas, tal como até o momento havia sido qualificado pelo sistema de gestão coletiva. (FRANCISCO; VALENTE, 2016, pp. 251-252).

Como visto acima, o YouTube, no ano de 2013, não renovou o acordo que previa o repasse dos direitos de execução pública ao Ecad por entender que sua atividade não consistia em execução pública. Anos depois, já em 2018, fora firmado um acordo em que a plataforma se comprometeu em repassar tais direitos (UBC, 2019).

Dentre as diversas contendas envolvendo o Ecad e as empresas de *streaming*, certamente, a mais controversa, no que tange ao entendimento jurisprudencial e aos seus correspondentes efeitos acadêmicos e econômicos, deriva da ação de cumprimento de preceito legal combinada com perdas e danos ajuizada por aquele órgão em face da Rádio Oi FM (TNL PCS S.A.)¹⁶.

No caso concreto, a parte autora pleiteou o recebimento de direitos autorais decorrentes da execução de músicas nas modalidades *simulcasting* e *webcasting*, vez que através do seu site da internet (www.oifm.com.br) a ré permitia a reprodução da rádio Oi FM em tais modalidades.

¹⁶ Processo nº 0174958-45.2009.8.19.0001 (Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro).

O Juiz de primeiro grau sentenciou nos seguintes termos:

[...] No mérito, contudo, não assiste razão à autora. Na verdade, as modalidades de 'simulcasting' e 'streaming' não fazem senão reproduzir a programação da rádio 'OI FM' via computador. E, frise-se, esta já paga direitos autorais por sua programação, sendo que cobrá-los aqui por sua reprodução 'on line' constituiria um 'bis in idem'. Com efeito, a OI FM, por suas transmissões de rádio no Rio de Janeiro, Vitória, Recife, Fortaleza, Uberlândia e Belo Horizonte já recolhe à autora direitos autorais, sendo que no ano de 2008, a ré informa ter pago a esse título R\$ 400.000,00. Ora, o site seu na internet não faz senão transmitir a mesma programação da rádio via computador. Acrescente-se que tal transmissão via computador tampouco é pública, mas acessível por qualquer computador individual. Nesse sentido, considerando que o site apenas retransmite a rádio, não há que se cobrar direitos autorais, eis que a rádio já os paga, não devendo pois ser acolhida a pretensão autoral. JULGO IMPROCEDENTE O PEDIDO, condenando o autor a pagar as custas processuais e honorários de advogado de 10% sobre o valor da causa. P.R.I. Rio de Janeiro, 20 de Julho de 2010 João Marcos de Castello Branco Fantinato Juiz de Direito.

Primeiramente, cumpre-nos ressaltar uma impropriedade conceitual contida nas primeiras linhas do *decisum*: "as modalidades de 'simulcasting' e 'streaming' não fazem senão reproduzir a programação da rádio 'OI FM' via computador".

Como fora ressaltado no primeiro capítulo, o *streaming* é o nome dado à tecnologia capaz de transmitir, sem a necessidade de se fazer download, conteúdo audiovisual pela internet. O *streaming* é gênero, cujas espécies abarcadas são: *simulcasting* e *webcasting*. Enquanto a primeira não dispõe de ferramentas interativas, constituindo-se como rádios *online* (*webrádios*); a segunda possibilita uma série de recursos interativos ao usuário, como fazer a curadoria *on line* das músicas que deseja ouvir, criar *playlists* próprias, seguir as *playlists* de outros usuários, descobrir artistas independentes etc.

Logo, não seria a melhor técnica não considerar o *simulcasting* como *streaming*. Como visto, *simulcasting* (*streaming* não interativo) é espécie do gênero *streaming*.

Tampouco, podemos defender que o *streaming* (quando empregado como sinônimo de *webcasting*¹⁷) consiste em reproduzir a programação de rádio via computador, pois essa é a modalidade denominada *simulcasting*.

No mérito, o magistrado *a quo* julgara a demanda improcedente lastreado em dois fundamentos, quais sejam: (1) o *streaming* (em ambas modalidades) apenas reproduziria a programação da rádio, e, esta última, já seria credora de direitos autorais por sua programação, “sendo que cobrá-los aqui por sua reprodução *on line* constituiria um *bis in idem*”, e; (2) a transmissão da programação pela internet não poderia ser considerada execução pública, mas acessível por qualquer computador individual.

Em verdade, os dois fundamentos estão postos em uma relação de dependência. A melhor técnica, todavia, reclamaria uma inversão na ordem de expô-los. Tomando por base o entendimento do magistrado, far-se-ia mais sentido, num primeiro momento, explicar que a modalidade *simulcasting* não poderia ser considerada execução pública, uma vez que seria acessível por qualquer computador individual (não estando em frequência coletiva), e, justamente por esse motivo, lançar o segundo fundamento de que o *simulcasting* apenas reproduziria a programação da rádio, programação essa que já era considerada fato gerador dos direitos autorais, de modo que cobrar novamente por sua reprodução *on line* constituiria um *bis in idem*.

Superadas essas questões acessórias, relacionadas à técnica redacional, cumpre-nos esclarecer que a modalidade *simulcasting*, consistindo em uma rádio *on line*, configuraria local de frequência coletiva, pois, atuando de forma análoga à radiodifusão, executaria as obras musicais em um novo espaço (virtual) aberto à escuta coletiva.

Esse seria o entendimento majoritariamente aceito, como nos conta Albrecht (2018, pp. 11 e 12):

Os argumentos favoráveis à cobrança de execução pública de serviços de streaming consistem no reconhecimento da dimensão pública da transmissão, independente do espaço ser físico ou não. Trata-se de uma analogia com a radiodifusão tradicional, a qual indubitavelmente consiste em execução

¹⁷ Há os que defendem que *streaming* e *webcasting* sejam expressões sinônimas: “Comumente, a transmissão de imagem e som pela internet, por meio do *streaming*, é conhecida também como *webcasting*” (FRANCISCO; VALENTE, 2016, p. 267).

pública. Não por acaso, o enquadramento do *simulcasting* como execução pública levanta menos questionamentos devido a ser uma transmissão simultânea e, portanto, mera extensão dos serviços de radiodifusão tradicional. (ALBRECHT, 2018, pp. 11 e 12)

Tratando o *simulcasting* de uma transmissão de rádio *on line*, sem a marca da interatividade, ou seja, sem o ouvinte poder escolher o que e quando ouvir (aspectos eminentemente particulares), não haveria como negar seu caráter de execução pública, vez que o site da internet, onde hospeda a *webradio*, encontrar-se aberto a uma audiência coletiva, nos mesmos padrões da audiência de massa, como espectadores de TV e ouvintes de rádio.

Mas, a questão não é tão simples. Partindo do pressuposto de que a rádio *on line* (*simulcasting*) configura execução pública, não haveria dúvida quanto ao seu dever de recolhimento para o Ecad. Mas, lembremos que as rádios *on line* podem existir exclusivamente na internet ou atuarem de modo a reproduzir o conteúdo transmitido pelas tradicionais emissoras de radiodifusão. Pelo que este autor diferenciaria as “web rádios originárias” das “web rádios derivadas”.

No caso das “web rádios derivadas” (transmissão simultânea – *simulcasting*), objeto da demanda judicial em análise, teria o juiz acertado (considerado *bis in idem* o recolhimento que já era pago pela emissora) pelos fundamentos errados (não configurar execução pública)?

Ao considerar o *simulcasting* como local de frequência coletiva, poderíamos criar duas soluções distintas? O dever de recolher direitos autorais de execução pública para as “web rádios originárias” e a dispensa para as “web rádios derivadas”, já que as emissoras de radiodifusão já seriam devedoras? Entendemos que o acórdão, a seguir analisado, resolve esses questionamentos.

Retomando o julgado acima transcrito, identificamos uma última incongruência: “tal transmissão via computador tampouco é pública, mas acessível por qualquer computador individual”. Ora, seguir esse raciocínio importaria em negar o caráter de execução pública da rádio ou da TV, eis que os ouvintes e telespectadores ouvem e assistem, respectivamente, por aparelhos individuais (rádio e TV). Elementar.

Por fim, no que tange ao *webcasting*, o *streaming* interativo, verdadeiramente responsável por uma mudança dexpressiva dos meios de se escutar música, o magistrado também negou o caráter público da execução, ao compará-lo ao *simulcasting* e incorrendo nas impropriedades acima relacionadas. Debruçaremos-nos sobre a modalidade *webcasting* nas linhas a seguir.

4.2. JULGAMENTO NO TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO RIO DE JANEIRO

Inconformado com o teor da sentença, que julgou improcedentes os pedidos formulados em face da “Oi FM”, haja vista o entendimento do juiz *a quo* de que as modalidades *simulcasting* e *webcasting* não fazem senão reproduzir a programação da rádio via computador, pelo que a pretendida cobrança constituiria *bis in idem*, o Ecad interpôs Recurso de Apelação¹⁸, cujos fundamentos do acórdão passaremos a analisar.

A Quinta Câmara Cível do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro, por maioria de votos, vencida a relatora que desprovia o apelo, deu parcial provimento para condenar a Oi FM ao pagamento de direitos autorais de execução pública na modalidade *webcasting*, ao passo que isentou o pagamento com relação ao *simulcasting*. Vejamos:

[...] como o conteúdo difundido simultaneamente pelo sistema digital simulcasting é exatamente o mesmo comunicado ao público por meio de sinais convencionais, a pretensão do ECAD de dupla cobrança sobre o mesmo fato gerador caracterizaria *bis in idem* injusto em favor do compositor.

Para o caso das “web rádios derivadas”, que realizam a modalidade *simulcasting*, entendeu o Tribunal do Rio de Janeiro, que, embora seja o caso de execução pública, não seria razoável exigir novo pagamento para o mesmo fato gerador, uma vez que a emissora de rádio convencional já recolhia os direitos.

Assim, respondendo ao problema citado nas linhas anteriores, com base no acórdão do TJRJ, que reconheceu a execução pública da rádio *on line*, seria prudente entender pelo cabimento da cobrança de direitos autorais de

¹⁸ Apelação nº 0174958.45.2009.8.19.0001 (Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro).

execução pública para as “web rádios originárias” (nascidas e executadas exclusivamente em ambiente virtual), e; o descabimento da cobrança dos aludidos direitos quando se tratar de *simulcasting* (“web rádio derivada”), a fim de repelir o *bis in idem*.

No que tange ao *webcasting*, assim decidiu a Quinta Câmara Cível do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro:

Destarte, no caso específico (transmissão via Internet), há execução pública, porquanto a apelada realiza a transmissão de obras musicais por meio de sistema de rádio digital simulcasting e o envio de informações através de pacotes e execução de arquivo de mídia em computador (*webcasting*), destinados a serem recebidos direta e livremente pelo público em geral. Desta forma, o ECAD está legitimado a atuar, como substituto processual, para proteger os direitos patrimoniais dos autores das obras musicais disponibilizadas na modalidade de transmissão de fonograma por meio de rede mundial de computador.

Como visto, o acórdão limitou-se a legitimar a cobrança do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição ao afirmar que a modalidade *webcasting* configura execução pública, vez que há “envio de informações através de pacotes e execução de arquivo de mídia em computador (*webcasting*), destinados a serem recebidos direta e livremente pelo público em geral”.

Com o resultado julgamento da Apelação, ambos litigantes opuseram Embargos de Declaração, tendo sido rejeitados. Em seguida, a Oi FM opôs Embargos Infringentes, cujo resultado culminou com a prevalência do voto vencido que julgava totalmente improcedente a demanda. Vejamos a ementa:

Direito Autoral. Transmissão de obras musicais através de site Internet de rádio online. Embargos Infringentes interposto pela ré, objetivando reforma do acórdão para julgar improcedente o pedido referente à modalidade de transmissão *webcasting*. Voto majoritário que deu provimento parcial ao recurso da autora, afastando a cobrança na modalidade simulcasting e condenando a ré ao pagamento da taxa pela execução pública de obras musicais na modalidade *webcasting*, ao reconhecer que nesta espécie há novo fato gerador de cobrança de direitos autorais. Voto vencido que entendeu que a sentença devia ser mantida, uma vez que o simulcasting é mero exercício da radiofusão e que o streaming (*webcasting*) não se trata de modalidade de execução pública. Como restou demonstrado nos autos, a modalidade *webcasting* é realizada através de

uma técnica de transmissão de dados denominada streaming. Segundo a literatura técnica especializada, streaming é uma tecnologia para distribuição de informação multimídia em pacotes, através de uma rede de computadores, como a Internet. Na prática, para usufruir de conteúdo multimídia, o usuário acessa uma página na Internet (site) e solicita o envio (download) do arquivo que ele deseja. Inicia-se, então, a transferência do arquivo, através de uma transmissão dedicada entre o site de Internet e o computador do usuário. No caso em comento, embora o acervo musical esteja disponibilizado no site da rádio ao acesso público, resta evidente que uma vez selecionado pelo usuário o conteúdo que deseja ouvir, será iniciada uma transmissão individual e dedicada, cuja execução da obra musical será restrita apenas a localidade daquele usuário. A transmissão de música pela Internet na modalidade webcasting, tal como descrita na presente hipótese, não se configura como execução pública de obras musicais, nem em local de frequência coletiva. Embargos infringentes providos, de modo a prevalecer o voto vencido.

Assim, prevaleceu o entendimento do TJRJ pelo descabimento da cobrança de direitos autorais de execução pública para as plataformas de *streaming*. No caso do *simulcasting*, em que pese haver execução pública, não se considerou razoável exigir novo pagamento para o mesmo fato gerador, uma vez que a emissora de rádio convencional já recolhia os direitos. No caso do *webcasting*, entendeu-se não configurar execução pública, eis que embora o acervo musical seja acessível ao público, a sua utilização pelo usuário ocorreria de forma individualizada e restrita.

4.3. ENTENDIMENTO DA SEGUNDA SEÇÃO DO STJ

Inconformado com o resultado do julgamento, o Ecad interpôs Recurso Especial¹⁹ perante o Superior Tribunal de Justiça, cujos pontos controvertidos a serem respondidos foram: (1) saber se é devida a cobrança de direitos autorais decorrentes de execução musical via internet de programação da rádio OI FM nas modalidades *webcasting* e *simulcasting*, ou seja, saber se tais transmissões configuram execução pública de obras musicais aptas a gerar pagamento ao ECAD, e; (2) saber se a transmissão de músicas via *streaming* constitui meio autônomo de uso de obra intelectual, caracterizando novo fato gerador de cobrança de direitos autorais.

¹⁹ Recurso Especial nº 1559264-RJ (Superior Tribunal de Justiça).

A 2ª Seção do Superior Tribunal de Justiça, no dia 08 de fevereiro de 2017, por absoluta maioria de oito votos contra um, decidiu que o *streaming*, em suas modalidades *webcasting* e *simulcasting*, configura, na forma do artigo 68 da LDA, exibição pública de obra musical, e a internet, por sua vez, local de frequência coletiva. Por via de consequência, legitimou a cobrança de direitos autorais pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição.

O Relator, Ministro Ricardo Villas Bôas Cueva, ainda que tenha prestigiado o amplo debate sobre a temática, celebrando audiência pública com a participação de diversos atores da sociedade, e, demonstrado inequívoca tecnicidade na fundamentação do seu voto, assim o fez alicerçado em premissas tortuosas, cujos principais pontos destacamos a seguir.

Na página 12 de seu voto, o Relator aduz que os critérios da interatividade; da simultaneidade na recepção do conteúdo, e; da pluralidade de pessoas são irrelevantes para definir uma execução como pública.

Em seguida, na página 13, ao arremate do estado de direito, o Ministro alega que a “sociedade da informação” subverteu o conceito de espaço público, de modo que “Público é agora a pessoa que está sozinha, mesmo em casa, e que faz uso da obra onde e quando quiser”, e completa: “o fato de a obra intelectual estar à disposição, ao alcance do público, no ambiente coletivo da internet, por si só, é capaz de tornar a execução musical pública.”

Na contramão do entendimento vencedor, o Ministro Marco Aurélio Belizze fez as seguintes ponderações:

Começo alertando para o fato de que o meio virtual não é um meio homogêneo, de sorte que me parece prematura a extração de uma tese jurídica genérica. Nessa esteira, ressalto que não é a mera existência de determinado dado, no mundo virtual, que lhe assegura sua publicidade. Há ambientes virtuais indiscutivelmente privados e sigilosos (e.g., e-mails, sites de contas bancárias), bem como ambientes de acesso restrito [...]. apenas as execuções lineares e não interativas, disponibilizadas de forma irrestrita e indeterminada – a todo e qualquer internauta que acesse o local e se limite a iniciar o processo (apertar o "play" ou ligar o aparelho) - reúnem as condições para caracterização de comunicação ao público por execução pública: local de frequência coletiva e execução indiscriminada, o que, no caso dos autos, fica limitada à execução via streaming classificada pelos próprios recorrentes como simulcasting.

Como visto, “o voto dissidente evitou ingressar em generalidades (toda execução pela internet seria pública) para averbar que a internet não significa, necessariamente, execução pública” (JOTA, 2017). Para o ministro, o *webcasting* é execução individual, porquanto “esse novo serviço, embora exponha a obra à coletividade, apenas viabiliza o consumo individual e temporário, que será concretizado apenas a partir da integração da vontade do consumidor, que optará por recebê-la no momento que lhe convier”.

No que tange ao *simulcasting*, embora o Ministro Marco Aurélio Belizze tenha defendido que a cobrança de direitos autorais incorreria em duplicidade de pagamento, uma vez que a rádio Oi FM já recolheria tais verbas, consagrou-se o entendimento de que constitui meio autônomo de uso de obra intelectual, caracterizando novo fato gerador de cobrança de direitos autorais, conforme disposto no art. 31 da LDA, *in verbis*:

Art. 31. As diversas modalidades de utilização de obras literárias, artísticas ou científicas ou de fonogramas são independentes entre si, e a autorização concedida pelo autor, ou pelo produtor, respectivamente, não se estende a quaisquer das demais.

Enfrentando a controversa natureza do streaming no campo dos direitos autorais de execução pública, a ABRANET – Associação Brasileira de Internet (2019), em carta dirigida ao Ministério da Cultura (CULTURA DIGITAL, 2016), manifestou-se no sentido de que o streaming, em ambas modalidades, não se enquadra na hipótese de execução pública, eis que decorre de uma relação individualizada entre o serviço e o usuário. De acordo com a referida associação, a transmissão do streaming não se dá na forma coletiva..

Refutando a noção de que o *streaming*, especialmente na modalidade *webcasting*, não opera no modelo de “execução pública”, a referida associação lembra que o *streaming* é consumido de forma individualizada, ao revés da radiodifusão, que congrega número ilimitado de pessoas que consomem o mesmo conteúdo.

Nesse sentido, um estudo realizado pela Federação Internacional da Indústria Fonográfica (2019) sobre o consumo mundial da música no ano de 2018 apontou que 86% dos consumidores escutam suas músicas via *streaming*, e 75% o fazem por meio de seus *smartphones* (prática privada).

Para a ABMI – Associação Brasileira de Música Independente, também em carta aberta enviada ao Ministério da Cultura (CULTURA DIGITAL, 2016): “*simulcasting*, efetivamente significa um direito de execução pública”. Segundo a associação, o mesmo não acontece com a modalidade *webcasting*, pois “cada usuário, de acordo com seus próprios interesses, escolhe as obras autorais que deseja acessar, utilizando-as no local e no momento que melhor lhe aprouver”.

Por fim, cumpre-nos salientar que no dia 11 de outubro de 2018, o Presidente Donald Trump sancionou a Lei de Modernização da Música (Music Modernization Act, em inglês), operando mudanças no marco legal sobre direitos autorais com vistas ao fortalecimento dos compositores. Dentre as mudanças operadas, “a nova lei também cria uma agência única que emitirá licenças-cobertor²⁰ para os direitos mecânicos devidos por serviços digitais de streaming e download, agilizando os pagamentos aos autores” (UBC, 2018).

Os Estados Unidos regulam o *streaming* através do direito intitulado “*Making Availble to the Public*” (Disponibilizar ao Público), proposto pela Organização Mundial da Propriedade Intelectual.

Referindo-se à legislação brasileira, Carlos Mills (2017), presidente da Associação Brasileira da Música Independente, afirma que alguns juristas comparam o “*Making Availble to the Public*” ao nosso “Direito de Distribuição”, estampado no art. 29, VII, da LDA, *in verbis*:

Art. 29. Depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades, tais como:

[...]

VII - a distribuição para oferta de obras ou produções mediante cabo, fibra ótica, satélite, ondas ou qualquer outro sistema que permita ao usuário realizar a seleção da obra ou produção para percebê-la em um tempo e lugar previamente determinados por quem formula a demanda, e nos casos em que o acesso às obras ou produções se faça por qualquer sistema que importe em pagamento pelo usuário;

Por se assemelhar ao direito de distribuição, uma alternativa interessante no cenário brasileiro, seguindo o exemplo norte-americano, talvez

²⁰ São licenças que abrangem inúmeros direitos autorais envolvendo detentores de direitos e usuários das obras.

pudesse passar pela criação de uma agência própria para gerir os direitos autorais provenientes da utilização de obra musical em plataformas de *streaming*, já que o Ecad estaria adstrito aos casos de execução pública.

Relembraremos, abaixo, o significado da expressão “execução pública” e a sua possibilidade de enquadramento em todas as modalidades de *streaming*.

5. CONCLUSÃO

Verificamos o surgimento das primeiras práticas musicais (música originária) atrelada ao surgimento do homem. Os sons provenientes da natureza, como o canto dos pássaros, o barulho do mar e os sons do vento, por exemplo, eram naturalmente assimilados e reproduzidos por meio de cantos, gritos, bater de palmas e de objetos, como forma de expressão de sentimentos e estabelecimento de relações sociais.

Com o passar dos anos, o homem percebeu que a música traz prazer ao seu espírito e passa a utilizá-la sem uma finalidade específica, utilizando-a para seu deleite, o que acabou estimulando o surgimento de instrumentos e estilos musicais diversos.

Nessa toada, o capítulo inaugural investigou o caminho evolutivo dos meios técnicos de escutar música. Inicialmente, a presença do intérprete revelava-se condição para a existência de música em um determinado local. Só existia possibilidade de audição musical no local em que a música era executada ao vivo.

A partir do século XIX, todavia, a escuta musical passa a ser mediada por meios analógicos, com a criação do fonógrafo de Thomas Edison. Seria a primeira revolução no setor fonográfico. Em seguida, deparamo-nos com o gramofone, discos de vinil e fitas cassetes. Décadas mais tarde, no ano de 1982, surgia a música digital inaugurada pelo *Compact Disc* (CD) e, atualmente, representada pelo produto criativo denominado *streaming*. Interatividade e consumo *on demand* passam a ditar o novo modo de consumir música.

A tecnologia responsável por transmitir, através da internet, dados de áudio e vídeo, em um fluxo constante e sem a necessidade de se fazer *download*, nas modalidades *webcasting* (interativa) e *simulcasting* (não interativa), subverteu as velhas formas de consumo e produção musical, além de alavancar o mercado fonográfico e despertar o interesse do Ecad. O referido órgão passou a classificar como execução pública as obras executadas nas plataformas como *Youtube*, *Spotify*, *Deezer*, *Oi FM*, etc.

O problema de pesquisa deste trabalho consistiu em analisar a natureza técnico-jurídica do *streaming*, especialmente, no tocante à

possibilidade de se conferir a proteção de direitos autorais de execução pública de obra musical. Por isso, abordamos, no segundo capítulo, a disciplina jurídica da propriedade intelectual, com especial ênfase para os direitos autorais e seus feixes morais e patrimoniais.

Foram analisados os conceitos de “execução pública” e “local de frequência coletiva”, estampados no art. 68, §§ 2º e 3º da Lei 9.610 de 1998. Restando clara a incidência de encargos autorais provenientes da execução pública sempre que uma obra musical for utilizada em espaços abertos a uma audiência coletiva, independentemente de o estabelecimento aferir lucro direto com a prática.

Analisamos, ainda, a jurisprudência do STJ acerca do tema. O referido órgão sempre pautou sua análise sobre o enquadramento do ambiente (físico ou virtual) como sendo de frequência coletiva ou não, sem demonstrar qualquer preocupação com a análise do meio técnico pelo qual a música é reproduzida.

Demonstrou-se, por conseguinte, a complexa cadeia de direitos autorais envoltos em uma única obra musical, e, como consequência, a missão quase impossível dos titulares desses direitos os gerirem de forma individual. Justificando-se, portanto, a Gestão Coletiva de Direitos Autorais de Execução Pública através do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad).

Como visto, o referido órgão travou uma disputa judicial com a Rádio Oi FM (TNL PCS S.A.), culminando no Julgamento do Recurso Especial nº 1.559.264-RJ. Identificamos um arcabouço de contradições no voto vencedor do Relator Ricardo Villas Bôas Cueva.

O referido Relator considerou irrelevantes para configuração de “execução pública” os critérios da pluralidade de pessoas; da interatividade (caso da *webcasting*), e; da simultaneidade (caso da *simulcasting*). Afirmou, ainda, que na “sociedade da informação”, o sujeito sozinho no interior da sua casa, passou a ser espaço público, e, assim, a internet sempre será local de “frequência coletiva”.

A questão envolvendo a pluralidade de pessoas está umbilicalmente relacionada à execução pública. Não se cogita falar execução pública para um serviço pensado para o consumo individual. Lembremos, conforme citado nas linhas pretéritas, que um estudo realizado pelo IFPI apontou que 86% dos

consumidores escutam suas músicas via *streaming*, e 75% o fazem por meio de seus *smartphones*.

A interatividade, por sua vez, quando relacionada à experiência – individualizada – do consumidor, que acessa a plataforma de *streaming* por seu *login* individual, como visto, em seu *smartphone*, para ouvir a música de acordo com sua preferência, também parece incompatível com o que se entende por “execução pública”.

A execução pública, todavia, seria uma característica relacionada à simultaneidade (*streaming simulcasting*). Ora, é justamente esse aspecto que caracteriza a radiodifusão – conjunto de espectadores que ouvem a programação simultaneamente, já que não há possibilidade de interação ou consumo *on demand*. Assim, a *simulcasting* envolve uma audiência indiscriminada de pessoas, que apenas escolhem ouvir ou não aquele conteúdo “imposto” pela plataforma.

Nesse caso, vislumbramos evidente semelhança à radiodifusão tradicional. *Streaming simulcasting*, portanto, amolda-se ao conceito de execução pública a ensejar recolhimento de direitos ao Ecad, haja vista a caracterização de novo fato gerador de cobrança de direitos autorais, conforme disposto no art. 31 da LDA.

Ademais, o Ministro Relator alega que a internet, força motriz da sociedade da informação, amparada pelo Judiciário, acabou com o direito fundamental (art. 5º, X, da CF/88) e personalíssimo (art. 21 do CC/02) à privacidade. Ora, o interior da casa de uma pessoa passou a ser espaço público? Seguir esse raciocínio significaria, ao fim e ao cabo, eliminar direitos como a inviolabilidade do lar; das correspondências, e; sigilo telefônico, por exemplo. O que não se pode defender!

Outrossim, coadunamos com o voto vencido do Ministro Marco Aurélio Belizze, segundo o qual, a modalidade *webcasting* não configura “execução pública”, haja vista o seu consumo individualizado, e que a internet não significa “frequência coletiva”, indiscriminadamente, em todos os casos, a exemplo dos e-mails (ambiente virtual de cunho privado).

Para que a modalidade *webcasting* seja considerada execução pública, defendemos uma análise casuística (como é feita para qualquer outro meio técnico), a fim de se apurar a utilização daquela tecnologia. Logo, a título

exemplificativo, se o usuário ouve música por meio de uma plataforma de *streaming* (*webcasting*) em seu ambiente domiciliar, no *player* do seu carro, através de fones de ouvido enquanto pratica exercícios, dentre outras hipóteses, não há como, sob as perspectivas lógica e jurídica, defender a tese da execução pública. Por outro lado, se um empresário utiliza o *streaming* para executar músicas em seu estabelecimento, ou se um DJ se apresenta baseado nessa tecnologia, configurar-se-á a execução pública.

Portando, defendemos que a análise da configuração da execução pública deve investigar a forma como a tecnologia fora utilizada. Não é o meio técnico que define a execução como pública, mas as circunstâncias que o cercam.

No tocante à internet, não podemos, de forma generalizada, considerá-la, sempre, como local de frequência coletiva. O fato de a obra estar na internet, ou seja, estar “ao alcance do público” (da população) não significa que haja uma “comunicação com o público” (com um conjunto de espectadores) por meio da “execução pública”. Como dito no parágrafo anterior, faz-se mister uma investigação do caso concreto.

Saliente-se, por fim, que este trabalho não defendeu o não pagamento de direitos autorais pelo uso de obra musical em plataformas de *streaming*. A mera disponibilização da obra nesta plataforma constitui fato gerador do pagamento de direitos autorais. O problema pesquisa, como visto, orbitou em torno da legitimidade do Ecad para cobrar os direitos de execuções públicas.

Entendemos, portanto, que o uso privado da *webcasting* não configura, aprioristicamente, execução pública, e, portanto, não legitima a gestão do Ecad sobre os direitos decorrentes da utilização da obra. Como adiantado no tópico anterior, a solução de ordem prática talvez envolva a criação de uma agência própria para gerir os direitos autorais provenientes da utilização de obra musical em plataformas de *streaming*, já que o Ecad estaria adstrito aos casos de execução pública. Tal problemática, no entanto, demandaria uma série de investigações que se pretende, no futuro, enfrentar.

REFERENCIAS

ALBRECHT, Nayara Fátima Macedo de Medeiros. Ser ou não ser “execução pública”: o dilema existencial dos serviços de streaming no Brasil. Revista de Propriedade Intelectual Direito Contemporâneo e Constituição. Disponível em: <
https://www.academia.edu/37721434/Ser_ou_Não_Ser_Execução_Pública_O_Dilema_Existencial_dos_Serviços_de_Streaming_no_Brasil>. Acesso em 12 de fevereiro de 2019.

ALVES, A.; VALÉRIO, B.; SOARES, R. Redes P2P. Disponível em <
https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:VoFZUcJZobcJ:https://www.gta.ufrj.br/grad/15_1/p2p/introducao.html+&cd=22&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2019.

ARAÚJO, Gisele Ferreira. A tutela internacional do direito de autor. In: PIMENTA, Eduardo S. (Coord.) Direitos Autorais: estudos em homenagem a Otávio Afonso dos Santos. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2007.

BARBOSA, Denis Borges. Uma introdução à propriedade intelectual. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2003.

BAUMAN, Zigmunt. A cultura no mundo líquido moderno. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BENDASSOLLI, P.; WOOD JR., T.; KIRSCHBAUM, C.; CUNHA, M. P. Indústrias Criativas: definição, limites e possibilidades. Revista de Administração de Empresas, v. 49, n. 1, p. 10-18, 2009.

BENDASSOLLI, P.; WOOD JR., T.; KIRSCHBAUM, C.; CUNHA, M. P. Indústrias Criativas: definição, limites e possibilidades. Revista de Administração de Empresas, v. 49, n. 1, p. 10-18, 2009.

BITTAR, Carlos Alberto. O Ecad e o direito de execução pública. Revista da faculdade de direito da Universidade de São Paulo, v. 76, p. 331-352, 1981.

BOCCHINO, Leslie de Oliveira et al. Propriedade intelectual: conceitos e procedimentos. Brasília: AGU, 2010.

BRANCO, Sérgio; PARANAGUÁ, Pedro. Direitos Autorais. 1. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

BYRNE, David. Como funciona a música; tradução de Otávio Albuquerque. Barueri, SP: Amarilys, 2014.

CASTELLS, Manuel. O poder da comunicação. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

CASTRO, Clarice Marinho Martins de. Considerações acerca do direito de propriedade intelectual. In: Revista da Esmape, Recife, v.7, n.16/17, p.87-114, 2002..

CAVINI, Maristella Pinheiro. História da música ocidental: uma breve trajetória desde a pré-história até o século XVII, São Carlos, UFSCar: 2011.

COLLE, Luana Costa. A influência da música na construção da identidade dos adolescentes do projeto balakubatuki na cidade de Florianópolis. Monografia (Graduação) – Faculdade de Psicologia, Universidade do Extremo Sul Catarinense. Criciúma, p. 08, 2004.

FERREIRA, Andréia da Paixão. A invenção do rádio: um importante instrumento no contexto da disseminação da informação e do entretenimento, In: Múltiplos Olhares em Ciência da Informação (Online), v. 3, n. 1, p. 1–17. Disponível em: <<http://www.brapci.inf.br/index.php/article/download/47377>>.

FIRJAN, Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro – Sistema FIRJAN. Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil. Dezembro/2016. PDF file.

FRANCISCO, P. A. P.; VALENTE, M. G. (Org.). Da Rádio ao Streaming: ECAD, direito autoral e música no Brasil. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016.

GARCIA, D.; WILBERSTAEDT, G.; GRIESANG, K.; SCHMITT, M.. Música: uma proposta metodológica de ensino/aprendizagem na educação de jovens e adultos. Monografia (Especialização) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Santa Catarina. Florianópolis, p. 12, 2007.

GODOI, Luis Rodrigo. A Importância da música na educação infantil. Monografia (Graduação) – Faculdade de Pedagogia, Universidade Estadual de Londrina. Londrina, p. 10, 2011.

GOHN, Daniel M. A Tecnologia na Música. Disponível em <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/14980100322230945765212217541460451734.pdf>>. Acesso em 10/02/2019.

GOMES, Rodrigo M. Música em fluxo: experiências algumas reflexões sobre música e tecnologia, In: Revista Brasileira de Estudos da Canção (Online), n. 5, p. 73–82. Disponível em: <http://www.rbec.ect.ufrn.br/data/_uploaded/artigo/N5/RBEC_N5_A6.pdf>

HANSONS, D.; GOMES, M. Indústrias criativas e sua relação com a propriedade intelectual. Disponível em: <http://inf.aedb.br/seget/artigos07/11_Inds%20criat%20e%20pro%20inte.pdf>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2019.

HOWKINS, John. Economia Criativa: como ganhar dinheiro com ideias criativas. 3. ed. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda, 2013.

<https://en.oxforddictionaries.com/definition/streaming>. Acesso em fev 2019.

IFPI – INTERNATIONAL FEDERATION OF THE FONOGRAPHIC INDUSTRY. Global Music Report 2018: Annual State Of The Industry. Disponível em: <<https://www.ifpi.org/downloads/GMR2018.pdf>> Acesso em: 10 de fevereiro de 2019.

INTERNATIONAL FEDERATION OF PHONOGRAPHIC INDUSTRY. Global Music Report 2018 – Annual State of the Industry. IFPI, 2018. Disponível em: <<http://www.ifpi.org/downloads/GMR2018.pdf>>. Acesso em 03 de maio de 2018.

JABUR, W. P.; DOS SANTOS, M. J. P. Interface entre propriedade industrial e direito de autor. In: DOS SANTOS, M. J. P.; JABUR, W. P. (Coord.). Direito autoral. São Paulo: Saraiva, 2014.

JAMBEIRO, O.; FERREIRA F. Compreendendo as Indústrias Criativas de Mídia: contribuições da economia política da comunicação. Revista Comunicação Midiática, v.7, n.3, p.178-194, 2012.

JEFFCUTT, P. Management and the creative industries. Studies in Culture, Organizations and Society, v. 6, n. 2, p. 123-127, 2000.

LEITÃO, C.; GUILHERME, L.; OLIVEIRA, L.; GONDIM, R. Indústrias criativas: alternativa de desenvolvimento regional. Revista (Online), v. 7, n. 2, p. 538-555, 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-58442014000100010>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2019.

LÔBO, Paulo. Constitucionalização do Direito Civil. Revista de informação legislativa, v. 36, n. 141, p. 99-109, jan./mar. 1999.

MENEZES, Elizangela Dias. Curso de direito autoral. Belo Horizonte, Del Rey, 2007.

MIZUKAMI, P. Função social da propriedade intelectual: compartilhamento de arquivos e direitos autorais na CF/88. Disponível em <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/7613>. Acesso em 07/01/2018.

PORTAL ASAS DA MÚSICA. Etimologia da palavra música. Disponível em <<http://asasdamusica.blogspot.com/2008/09/etimologia-da-palavra-msica.html>>. Acesso em 10/02/2019.

PORTAL ASPI. Propriedade intelectual. Disponível em <<http://www.aspi.org.br/propriedade-intelectual/>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2019.

PORTAL BLOG PROF. RAPHAEL CHAIA. Da incidência do ECAD sobre os serviços de streaming de música. Disponível em <<http://www.rafaelchaia.com.br/2017/02/da-incidencia-do-ecad-sobre-os-servicos.html>>. Acesso em 10/02/2019.

PORTAL BUZZANGLE. 2018 Year-End Report. Disponível em <
<https://www.buzzanglemusic.com/wp-content/uploads/BuzzAngle-Music-2018-US-Report-Industry.pdf>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2019.

PORTAL CANALTECH. Napster: da ilegalidade no final dos anos 1990 ao streaming legal em 2016. Disponível em <
<https://canaltech.com.br/entretenimento/napster-da-ilegalidade-no-final-dos-anos-1990-ao-streaming-legal-em-2016-70433/>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2019.

PORTAL CULTURA DIGITAL. Contribuição da ABRANET – Associação Brasileira de Internet. Disponível em <
<http://culturadigital.br/gcdigital/files/2016/03/Abranet.pdf>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2019.

PORTAL CULTURA DIGITAL. Ref: Instrução Normativa que “estabelece previsões específicas para a cobrança de direitos autorais no ambiente digital”. Disponível em <
http://culturadigital.br/gcdigital/files/2016/03/ABMI_GCDIGITAL.pdf>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2019.

PORTAL ECAD. A criação do Ecad. Disponível em <http://www.ecad.org.br/pt/o-ecad/quem-somos/Paginas/A-criacao-do-Ecad.aspx>. Acesso em 07/01/2018.

PORTAL ECAD. Como funciona a gestão coletiva musical. Disponível em <http://www.ecad.org.br/pt/o-ecad/quem-somos/Paginas/Como-funciona-o-sistema-de-gestao-coletiva-musical.aspx>. Acesso em 07/01/2018.

PORTAL IPED. O que são nichos de mercado? Disponível em <
<https://www.iped.com.br/materias/iniciacao-profissional/nichos-mercado.html>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2019.

PORTAL JOTA. O STJ e o streaming. Disponível em <https://www.jota.info/especiais/o-stj-e-o-streaming-07052017>. Acesso em 07/01/2018.

PORTAL LINKEDIN. Existe execução pública no streaming interativo? Disponível em <https://www.linkedin.com/pulse/existe-execução-pública-streaming-interativo-carlos-mills/?originalSubdomain=pt>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2019.

PORTAL MIGALHAS. Especialistas falam sobre projeto que modifica o funcionamento do Ecad. Disponível em:
<https://www.migalhas.com.br/Quentes/17,MI182174,71043-Especialistas+falam+sobre+projeto+que+modifica+o+funcionamento+do+Ecad>. Acesso em 12 de fevereiro de 2019.

PORTAL MINISTÉRIO DA CULTURA. A economia é criativa. E a política? Disponível em http://www.cultura.gov.br/noticias-sec/-/asset_publisher/QRV5ftQkXuV/content/a-economia-e-criativa-e-a-politica--

481015/10913?redirect=http%3A%2F%2Fwww.cultura.gov.br%2Fnoticias-sec%3Fp_p_id%3D101_INSTANCE_QRV5ftQkjXuV%26p_p_lifecycle%3D0%26p_p_state%3Dnormal%26p_p_mode%3Dview%26p_p_col_id%3Dcolumn-1%26p_p_col_count%3D1%26_101_INSTANCE_QRV5ftQkjXuV_advancedSearch%3Dfalse%26_101_INSTANCE_QRV5ftQkjXuV_keywords%3D%26_101_INSTANCE_QRV5ftQkjXuV_delta%3D10%26p_r_p_564233524_resetCur%3Dfalse%26_101_INSTANCE_QRV5ftQkjXuV_cur%3D22%26_101_INSTANCE_QRV5ftQkjXuV_andOperator%3Dtrue. Acesso em 16.10.2017.

PORTAL O GLOBO. Streaming avança 60,4% em 2016 e garante crescimento da indústria da música. Jun. 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/streaming-avanca-604-em-2016-garante-crescimento-daindustria-da-musica-21381773#ixzz4vhRTWcTQ>>. Acesso em: 16 out. 2017.

PORTAL UBC. Ecad e ubem fecham acordo com youtube. Disponível em: <http://www.ubc.org.br/publicacoes/noticias/9444>. Acesso em 12 de fevereiro de 2019.

PORTAL UBC. Music Modernization Act é sancionada nos EUA. Disponível em: <<http://www.ubc.org.br/publicacoes/noticias/10843>>. Acesso em 12 de fevereiro de 2019.

PORTAL WIPO. Collective Management of Copyright and Related Rights. Disponível em <http://www.wipo.int/copyright/en/management/>. Acesso em 07/01/2018.

RAJU, J.; ZHANG, Z. O preço inteligente: Estratégias inovadoras de preços para criar valor e transformar mercados; tradução de Ricardo Bastos Vieira. Rio de Janeiro, RJ: Elsevier, 2011.

REVOREDO, Tatiana Trícia de Paiva. A tecnologia “streaming” (fornecida pela Netflix, Spotify e outros) no contexto do direito tributário brasileiro e do direito digital. In: Âmbito Jurídico, Rio Grande, XX, n. 158, mar 2017. Disponível em: <http://www.ambito-juridico.com.br/site/?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=18609&revista_caderno=17>. Acesso em 10 de fevereiro de 2019.

SANTINI, Rose Marie. Admirável chip novo: a música na era da internet. Rio de Janeiro: E-Papers Servi-ços Editoriais, 2006.

SANTOS, Karine Thaianne dos Santos. Serviço de streaming spotify: uma análise do comportamento do consumidor brasileiro. Artigo (Graduação) – Curso de Administração da Faculdade Nova Roma. Recife, p. 09, 2018.

SANTOS, Otávio Luis Silva. As transformações da escuta a partir da utilização das mídias portáteis. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

SILVA, Rafael Alexandre. Do gramofone ao live streaming: a evolução dos modos de escutar música - algumas implicações, In: Revista Tulha (Online), Ribeirão Preto, v. I, n. 1, p. 251-263, jan.-jun. 2015. Disponível em: <https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKEwiMmPeAsbLgAhW4GbkGHfe4C_8QFjAAegQICRAC&url=https%3A%2F%2Fwww.revistas.usp.br%2Frevistadatulha%2Farticle%2Fdownload%2F107706%2F106080%2F&usq=AOvVaw2oLobVhKFIYul7gPdTR-qy>.

STJ. RECURSO ESPECIAL: REsp 1559264. Relator: Ministro Ricardo Villas Bôas Cueva. DJ: 08/02/2017. **STJ**, 2017. Disponível em: <<http://www.stj.jus.br/SCON/jurisprudencia/doc.jsp>>. Acesso em: 12 fev. 2019.

TJRJ. AÇÃO COMINATÓRIA 0174958.45.2009.8.19.0001. Juiz de Direito João Marcos de Castello Branco Fantinato. DJ: 20/07/2010. **TJRJ**, 2010. Disponível em: <<http://www4.tjrj.jus.br/consultaProcessoWebV2/consultaProc.do?numProcesso=2009.001.175592-8&USER=>>. Acesso em: 12 fev. 2019.

TJRJ. APELAÇÃO CÍVEL: AC 0174958.45.2009.8.19.0001. Relatora: Desembargadora Claudia Telles de Menezes. DJ: 12/04/2011. **TJRJ**, 2011. Disponível em: <<http://www4.tjrj.jus.br/ejud/ConsultaProcesso.aspx?N=201000177333>>. Acesso em: 12 fev. 2019.

TJRJ. EMBARGOS DE DECLARAÇÃO: ED 0174958.45.2009.8.19.0001. Relatora: Desembargadora Claudia Telles de Menezes. DJ: 07/06/2011. **TJRJ**, 2011. Disponível em: <<http://www4.tjrj.jus.br/ejud/ConsultaProcesso.aspx?N=201000177333>>. Acesso em: 12 fev. 2019.

ANEXO