



CENTRO UNIVERSITÁRIO DE LAVRAS
CURSO DE GRADUAÇÃO EM DIREITO

AUDREY ROBERTO DE OLIVEIRA JÚNIOR

**DIREITOS AUTORAIS E MÚSICA: DESAFIOS E PERSPECTIVAS JURÍDICAS NA
ERA DO *STREAMING***

LAVRAS – MG

2021

AUDREY ROBERTO DE OLIVEIRA JÚNIOR

**DIREITOS AUTORAIS E MÚSICA: DESAFIOS E PERSPECTIVAS JURÍDICAS NA
ERA DO *STREAMING***

Monografia apresentada ao Centro
Universitário de Lavras, como parte das
exigências do curso de graduação em
Direito.

Orientador: Prof. Me. Robson Soares
Leite.

LAVRAS – MG

2021

Ficha Catalográfica preparada pelo Setor de Processamento Técnico
da Biblioteca Central do UNILAVRAS

O48d Oliveira Junior, Audrey Roberto de.
Direitos autorais e música: desafios e perspectivas jurídicas
na era do streaming / Audrey Roberto de Oliveira Júnior. –
Lavras: Unilavras, 2021.
44 f.

Monografia (Graduação em Direito) – Unilavras, Lavras,
2021.

Orientador: Prof. Robson Soares Leite.

1. Direito autoral. 2. Música. 3. Execução pública. 4.
Streaming. I. Leite, Robson Soares (Orient.). II. Título.

AUDREY ROBERTO DE OLIVEIRA JÚNIOR

**DIREITOS AUTORAIS E MÚSICA: DESAFIOS E PERSPECTIVAS JURÍDICAS NA
ERA DO *STREAMING***

Monografia apresentada ao Centro
Universitário de Lavras, como parte das
exigências do curso de graduação em
Direito.

APROVADO EM: 23/11/2021

ORIENTADOR

Prof. Me. Robson Soares Leite / UNILAVRAS

MEMBRO DA BANCA

Prof. Pós-Dr. Denilson Victor Machado Teixeira / UNILAVRAS

LAVRAS – MG

2021

Sem a música a vida seria um erro. (Friedrich Nietzsche)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer ao Deus Eterno, Aquele no qual vivo, me movo e existo. Nele, com Ele e para Ele!

Gostaria de agradecer aos meus pais, que sempre me apoiaram em todos os momentos, aos meus amigos e familiares que me proporcionaram momentos incríveis, de muitas alegrias.

Agradeço também ao meu professor e orientador Robson Soares Leite, pela contribuição neste trabalho, e por todos os ensinamentos passados ao longo de todos esses anos de curso. Estendendo também esse agradecimento a todos os meus professores, que foram verdadeiros mestres.

Por fim, o meu muito obrigado a todos aqueles que durante esse período, de algum modo, foram abrigo na tempestade e me ajudaram de alguma forma!

RESUMO

Introdução: O direito autoral pode ser definido como aquele em que o autor da obra se vê protegido, por lei, sobre sua criação, seja ela literária, artística ou até mesmo científica. Com o avanço da tecnologia e as diversas formas de reprodução musical, surge determinado descontrole com relação à sua distribuição nas diversas plataformas digitais, havendo, portanto, certa dificuldade por parte do autor em manter o controle sobre sua própria criação, momento este em que o direito autoral emerge com a pretensão de amparar tal problemática. **Objetivo:** Dissecar supostos dissensos sobre a questão de o serviço de *streaming* ser classificado como execução pública, bem como apresentar as inconsistências de tal classificação. **Metodologia:** Método dedutivo, haja vista partir, em primeiro momento, de uma perspectiva geral sobre o direito autoral, para só então analisar os desdobramentos de um entendimento jurisprudencial sobre o mencionado assunto. Além disso, trata-se de pesquisa descritiva, tendo como foco o tema principal, onde busca-se descrever de forma pormenorizada os argumentos utilizados dentro do próprio entendimento jurisprudencial e até mesmo sobre seus desdobramentos. **Conclusão:** Por fim, conclui-se que no REsp n. 1.559.264, estabeleceu-se que os §§ 2º e 3º do artigo 68, da Lei de Direitos Autorais, ao trazer o conceito de execução pública e local de frequência coletiva, estariam englobando a internet como local de frequência coletiva sob os seguintes argumentos: a alteração do significado daquilo que constituiria uso público, mesmo que paradoxalmente apenas uma pessoa utilize; segundo a Instrução Normativa n. 02/2016 do Ministério do Planejamento, Desenvolvimento e Gestão, ao chegar na conclusão que a transmissão via *streaming* não é ato de execução pública, os acordos de reciprocidade em que o Brasil mantém por meio das associação de gestão coletiva, perderiam eficácia.

Palavras-chave: Direito autoral; música; execução pública; ECAD; *streaming*.

ABSTRACT

Introduction: Copyright can be defined as that in which the author of the work is protected, by law, over his creation, whether literary, artistic or even scientific. With the advancement of technology and the various forms of musical reproduction, there is a lack of control regarding its distribution on the various digital platforms, and there is, therefore, a certain difficulty on the part of the author in maintaining control over his own creation, at which time the copyright emerges with the intention of supporting this issue. **Objective:** to dissect alleged disagreements on the question of whether the streaming service is classified as a public performance, as well as to present the inconsistencies of such classification. **Methodology:** Deductive method, as it starts, at first, from a general perspective on copyright, and only then discusses the consequences of a jurisprudential understanding on the mentioned subject. In addition, this is descriptive research, focusing on the main theme, which seeks to describe in detail the arguments used within the jurisprudential understanding itself and even about its consequences. **Conclusion:** Finally, it is concluded that in Resp n. 1,559,264, it was established that §§ 2 and 3 of article 68, of the Copyright Law, by bringing the concept of public execution and place of collective frequency, would be encompassing the internet as a place of collective frequency under the following arguments : changing the meaning of what would constitute public use, even if, paradoxically, only one person uses it; according to Normative Instruction n. 02/2016, upon reaching the conclusion that transmission via streaming is not an act of public execution, the reciprocity agreements that Brazil maintains through collective management associations, would lose effectiveness.

Keywords: Copyright; song; public execution; ECAD; *streaming*.

LISTA DE ABREVIATURAS

ART. – Artigo

CF – Constituição Federal

ECAD – Escritório Central de Arrecadação

OMPI – Organização Mundial da Propriedade Intelectual

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 REVISÃO DE LITERATURA	13
2.1 O DIREITO AUTORAL	13
2.1.1 Conceito e natureza jurídica.....	13
2.1.2 Evolução histórica.....	16
2.1.3 Conceito de Direito Autoral na música.....	20
2.2 GESTÃO COLETIVA DE DIREITOS AUTORAIS NO BRASIL.....	23
2.2.1 Direito de execução pública de obras musicais	28
2.3 DIGITALIZAÇÃO DA MÚSICA E O SERVIÇO DE <i>STREAMING</i>	30
2.3.1 Tecnologia de <i>Streaming</i> : conceito, origem e principais características .	30
2.3.2 O <i>streaming</i> enquanto execução pública e as tendências jurisprudenciais	32
3 CONSIDERAÇÕES GERAIS	38
4 CONCLUSÃO	40
REFERÊNCIAS	42

1 INTRODUÇÃO

É indiscutível que a música representa para a humanidade um de seus traços mais ricos em termos culturais, ante sua magnitude enquanto arte. Indubitavelmente, não há que se falar em vida sem música, seja ela reproduzida nos momentos mais alegres até aos momentos mais fúnebres, sendo então uma parte inerente ao homem, integrando patrimônio cultural de quaisquer povos que sejam.

Não obstante, a música pode ser considerada parte da cultura como arte subjetiva, visto que é ligada diretamente aos sistemas sensoriais, isto é, não sendo tão somente um estímulo auditivo, mas também intelectual e emocional e, justamente por isso, é protegida no âmbito do direito autoral.

O direito autoral pode ser definido como aquele em que o autor da obra se vê protegido, por lei, sobre sua criação, seja ela literária, artística ou até mesmo científica. Assim, o direito autoral pode ser considerado como aquele em que o dono da obra opta pela sua reprodução e transmissão da melhor maneira que lhe aprouver, com seus direitos devidamente resguardados.

Ademais, com a intensa digitalização de obras musicais hodiernamente, como consequência, surge determinado descontrole com relação à sua distribuição nas diversas plataformas digitais, havendo, portanto, certa dificuldade por parte do autor em manter o controle sobre sua própria criação, momento este em que o direito autoral emerge com a pretensão de amparar tal problemática.

Ainda, urge salientar que desde a vigência do Marco Civil da Internet (Lei n. 12.965/2014) espera-se uma reforma em termos de legislação a respeito dos direitos autorais, visto que a lei se tornou ultrapassada ao tentar adequá-la para a reprodução das obras em plataformas de *streaming*. Com isso, denota-se grande dificuldade na classificação de determinados conceitos tidos como jurídicos com relação à posterior criação de tal ferramenta digital, além do fato de que o serviço de *streaming* pode ser considerado como execução pública.

Com base nisso, a questão a ser levantada e discutida no presente trabalho urge em: quais os fundamentos expressos pelo Supremo Tribunal Federal no Recurso Extraordinário n. 1056363, em que afirma que o serviço de *streaming* é considerado como execução pública como motivação de cobrança de direitos

autorais pelo ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição)? E em que implica essa caracterização?

Através do presente trabalho, o objetivo principal é o de dissecar supostos dissensos sobre a questão de o serviço de *streaming* ser classificado como execução pública, bem como apresentar as inconsistências de tal classificação.

Demais disso, os objetivos específicos se traduzem inicialmente em apresentar a conceituação de direito autoral e seu remonte histórico, bem como quais obras intelectuais são protegidas pelo mesmo. Após, o presente trabalho se preocupa em apresentar a gestão coletiva de direitos autorais no Brasil e seus desdobramentos, como o direito de execução pública e o atual mercado intermediário. Em seguida, o presente trabalho busca explorar a própria digitalização musical e sua disponibilização em plataformas digitais enquanto classificação de execução pública.

Como justificativa ao seu desenvolvimento, destaca-se que a falta de consenso sobre o assunto em questão gera, notadamente, determinada insegurança jurídica, visto que a problemática se escora tão somente em um entendimento da Suprema Corte, carecendo de legislação própria, demonstrando, assim, o caráter prejudicial aos autores das obras musicais.

O método abordado no presente trabalho é dedutivo, haja vista partir, em primeiro momento, de uma perspectiva geral sobre o direito autoral, para só então discutir os desdobramentos de um entendimento jurisprudencial sobre o mencionado assunto. Além disso, trata-se de pesquisa descritiva, tendo como foco o tema principal, onde busca-se descrever de forma pormenorizada os argumentos utilizados dentro do próprio entendimento jurisprudencial e até mesmo sobre seus desdobramentos. Diante de tal, utiliza-se o procedimento de estudo bibliográfico através de revisão de textos e também análise jurisprudencial.

2 REVISÃO DE LITERATURA

2.1 O DIREITO AUTORAL

2.1.1 Conceito e natureza jurídica

O Direito Autoral encontra-se inserido nos Direitos da Propriedade Intelectual, estando regulamento através da Lei n. 9.610, de 1998. Dessa maneira, o artigo 1º estabelece que a mencionada lei regula os direitos autorais, entendendo-se sob esta denominação os direitos de autor e os que lhe são conexos.

Como notório, a lei não define exatamente o conceito de Direito Autoral, todavia, para a Organização Mundial de Propriedade Intelectual, é objeto do Direito Autoral toda a produção literária, científica e/ou artística, seja qual for o modo ou forma de expressão, desde que seja original (SUÍÇA, 2004).

No entanto, pode-se definir Direito Autoral como sendo o conjunto de prerrogativas de ordem não patrimonial e de ordem pecuniária que a lei reconhece a todo criador de obras literárias, artísticas e científicas, de alguma originalidade, no que diz respeito à sua paternidade e a seu ulterior aproveitamento por qualquer meio, durante toda a vida, e aos sucessores, ou até mesmo pelo prazo em que ela fixar (CHAVES, 1977).

Ademais, importante salientar também que para o Direito Autoral, diferentemente da propriedade intelectual, a ideia em si não necessita ser original, porém, demanda originalidade a forma com que é exteriorizada e expressada. Desta feita, a originalidade deve ser entendida como maneira subjetiva, tendo em vista as características próprias à modalidade da obra intelectual, ao passo em que a novidade deve ser interpretada objetivamente, entendendo-se como requisito, principalmente, para obtenção de privilégios no campo da propriedade industrial, onde seus objetivos devem trazer características inovadoras (COSTA NETTO, 2008).

Nesse mesmo sentido, destaca Luciana Freire Rangel (1995):

O direito de autor é uníssono em assegurar proteção à obra já materializada, não à ideia que a originou. Como já vimos, as razões são bastante claras e objetivas. O entendimento é de que não se pode privar

uma pessoa de criar sobre uma ideia, porque outra o fez anteriormente; caso contrário, teríamos toda produção intelectual impedida de ser realizada. Outro ponto muito importante é que cada criador tem um modo distinto de decodificar a ideia, ou seja, quando a materializa o faz colocando suas características pessoais. E é exatamente o resultado materializado desta “decodificação” que o direito de autor protege (RANGEL, 1995, p. 7).

Nesta senda, compreende a Lei n. 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais), que o objeto do Direito Autoral é o de criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro. Dado isso, o artigo 7º do mesmo diploma ressalta as criações das quais encontram-se sob sua égide, das quais são:

- I - os textos de obras literárias, artísticas ou científicas;
- II - as conferências, alocações, 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. (BRASIL, 1998)

Dentre as limitações relacionadas ao Direito Autoral, a mais relevante, certamente, é a questão temporal no exercício dos direitos patrimoniais do autor por seus sucessores. Como é cediço, essa limitação encontra-se relacionada à necessidade de composição entre o interesse privado do autor e o interesse público da coletividade em conhecer as obras intelectuais, retirando do autor e seus sucessores a exclusividade de exploração após o transcurso de determinado prazo, vindo então a obra a cair em domínio público (OGAWA, 2007).

Nesse sentido, determina a Lei n. 9.610/98, em seu artigo 41, que os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil (BRASIL, 1998). Ainda, destaca-se que os direitos conexos também sofrem limitação temporal, no mesmo prazo, conforme o artigo 96, da Lei n. 9.610/98 (BRASIL, 1998).

Como é cediço, é importante salientar que o direito autoral pode ser compreendido não apenas como o direito do autor, mas também como conexos, de modo que o primeiro pode ser visto como atribuição de direitos relativos a obras literárias e artísticas aos respectivos autores, sendo o direito originário dos autores sobre suas obras, ao passo em que o segundo são considerados os direitos de artistas intérpretes e músicos executantes, dos produtores de fonogramas e das entidades de radiodifusão, ou seja, o direito de terceiros responsáveis pela disseminação e exploração das obras dos autores (GUEIROS JÚNIOR, 1999).

A respeito da natureza jurídica, Clóvis Bevilácqua (apud CHAVES, 1981) conta com três correntes diferentes no que tange ao direito do autor: i) a de Tobias Barreto, Bluntschli, Dahn, Gierke e Heyman, onde o Direito Autoral não passaria de uma forma particular a qual se manifesta a personalidade; ii) a de Medeiros e Albuquerque, Coelho Rodrigues e Berger, onde ressaltam não haver propriamente dito um direito, mas um simples privilégio concedido para o incremento das artes, ciências e letras; e iii) a de Ihering, Köhler, Ahrens e Dernburg, em que o direito autoral é uma modalidade especial de propriedade.

Para Maria Helena Diniz (2007), o legislador pátrio visa proteger de modo quase que indistinto todas as obras intelectuais. Desta feita, a lei deu preferência ao enquadrar o Direito Autoral como propriedade imaterial, vez que a espiritualidade da obra se materializa em exploração econômica. Ainda, a mesma destaca que no Direito Autoral vislumbra-se nitidamente o cunho pessoal inseparável da personalidade do autor, juntamente do lado econômico.

Sobre o presente tema, Sílvio Rodrigues (2003) debate se o direito do autor é subjetivo, isto é, prerrogativa individual semelhante ao domínio, de modo que o próprio responde alegando que a propriedade, dentro do caráter tradicional, sempre teve como objeto os bens corpóreos. Desta feita, o produto do trabalho intelectual não constitui coisa corpórea, vindo a afastar a concepção tradicional. Dessa

maneira, a proteção do Direito Autoral deveria ser realizada no âmbito da teoria das pessoas, na parte referente aos direitos da personalidade. Notadamente, o mesmo autor conclui que a controvérsia é ínfima, tendo em vista que o Direito Autoral é protegido porque o legislador assim o dispõe.

Nesse mesmo sentido, destaca Telles Júnior, sob o enfoque do direito de autor como direito da personalidade:

Sendo expressão de um pensamento, a obra intelectual, assim exteriorizada, é manifestação própria de quem teve o pensamento, e o revelou. É obra própria do manifestante. E, por ser obra própria, ela é propriedade de seu autor. Mas este tipo de propriedade nada deve ao Direito. Ela é qualidade, uma certa maneira de ser manifestada na obra produzida. É uma propriedade que não pode ser adquirida e alienada, não pode ser objeto de normas jurídicas. A obra intelectual é propriedade do autor como o bater de asas e o voo são propriedade do pássaro. (TELLES JÚNIOR, 2006, p. 300)

Para Carlos Alberto Bittar (2005), atualmente predomina o entendimento o qual o Direito Autoral engloba um sistema de direitos *sui generis*, inserido na categoria dos direitos civis, de cunho intelectual, realizando assim a defesa dos vínculos, sejam eles pessoais ou até mesmo patrimoniais, do autor com a sua obra, de classificação própria (*sui generis*), justificando a regência específica que recebem nos ordenamentos jurídicos do mundo atual.

2.1.2 Evolução histórica

Ao momento de analisar as raízes históricas sobre a evolução do direito autoral, mister que, para Gandelman (2007), a priori, a comunicação entre os indivíduos, anteriormente, ocorria de forma oral, por meio de gestos, palavras, expressão corporal, dentre outros. Todavia, com o passar do tempo, o homem buscou a representação gráfica, como hieróglifos, imagens, músicas, símbolos, dentre outros, com a intenção de facilitar a interação entre os sujeitos.

Como destaca João Henrique Rocha Fragoso:

Já no século VI a.C., na Grécia, um renomado poeta, de nome Teógnis, de tão copiosa lavra que 1400 versos de sua autoria chegaram até os dias atuais, criou um sinal identificativo de suas obras [...] Teógnis dedica os

seus poemas ao jovem Cirno, citando seu nome em todos os seus prólogos. A certa altura de sua vida, certamente provocado pelas inúmeras utilizações de sua obra, com deturpação dos textos originais, o poeta assim manifestou-se: 'Cirno, tive a sensata idéia de estampar nos meus versos o meu selo, de tal modo que nunca ninguém possa roubá-los clandestinamente nem tomar por mau o que neles há de bom, mas digam todos: estes são versos de Teógnis de Mégara, famoso entre todos os homens'. (FRAGOSO, 2009, p. 56-57)

Conforme disposto por Ítalo Aoki (2011), durante a Idade Média, quem possuía a exclusividade dos estudos e dos conhecimentos eram os órgãos eclesiásticos. Ademais, naquela época poucas eram as pessoas que tinham condições de escrever ou reproduzir algum tipo de obra, visto que os métodos eram demasiadamente limitados e onerosos. Ainda, a reprodução escrita de uma obra intelectual era lenta e restrita tão somente àqueles que conheciam a leitura, visto que a maioria das pessoas não tinham conhecimento nem estudo suficiente, onde a tradição oral é que realizava a função de transmissão de informações.

Em Roma, ocorria a reprodução das obras por meio de cópias manuscritas, de modo que a remuneração era resguardada apenas a figura do copista, em que os autores, por sua vez, ficavam desamparados, visto que só lhes eram reconhecidas a glória e as honras, quando lhes respeitavam a paternidade e a fidelidade ao texto original (GANDELMAN, 2007).

Já no ano de 1436, o alemão Hans Gutenberg, com o surgimento da imprensa gráfica, inicia-se a fixação, em suporte material (forma escrita) das ideias e expressões artísticas, tendo espalhado rapidamente pela Europa, sendo capaz de facilitar a reprodução e propagação das obras dos autores.

Como é cediço, Peter Burke (2000), apud Rodrigo Moraes (2008):

Após a invenção da tipografia, escribas profissionais e contadores de histórias orais temeram que a prensa lhes fossem tomar o ganha-pão. Para o clero, a tipografia causou problemas porque o novo meio de comunicação permitiu que gente comum estudasse os textos religiosos por sua própria conta e não dependesse daquilo que as autoridades lhes dissessem. Sapateiros, tintureiros, pedreiros e donas-de-casa, todos alegaram o direito de interpretar as escrituras. Soberanos também se preocupavam com o espetáculo da gente comum discutindo e criticando as ações do governo, especialmente depois que os jornais impressos vieram à luz no início do século 17. (BURKE, 2000, apud MORAES, 2008, 25)

Dessa maneira, com o avanço da revolução tecnológica, uma massiva quantidade de livros era copiada e transmitida em pouco tempo numa escala elevada e de baixo custo. Sendo assim, as obras intelectuais passaram então a despertar grande interesse perante a sociedade e, conseqüentemente, trouxeram benefícios econômicos para aqueles que as transmitiam (editores e livreiros) (AOKI, 2011).

Destarte, é importante observar que com tal avanço, iniciou-se a ocorrência de plágio e de cópias não autorizadas, fazendo com que a classe dos editores, e não a dos autores, reivindicasse determinados privilégios.

Nesse sentido:

É de suma importância afirmar que o início da normatização do Direito Autoral não foi uma reivindicação espontânea dos próprios criadores intelectuais, mas um descontentamento do poder econômico da época, representado pela classe dos editores de obras literárias, que pretendiam diminuir riscos nos investimentos. Enquanto a posituação do Direito do Trabalho nasceu de uma reivindicação da própria classe operária, [...] a do Direito Autoral não tem origem em pleito dos próprios autores. Surgiu, sim, de uma queixa de comerciantes: os editores da época. Enquanto o Direito do Trabalho é considerado um direito de conquista, construído pela pressão dos trabalhadores sobre a classe dos patrões, o Direito Autoral, inicialmente, não foi regulamentado como consequência de uma força coletiva dos autores, mas como resposta aos anseios econômicos dos grupos editoriais da época. Desde o início da normatização, a figura do intermediário esteve presente, demonstrando que a consciência de classe foi bem mais editorial que propriamente autoral. (MORAES, 2008, p. 27)

Ainda, destaca-se que por causa do avanço tecnológico, o sistema de licenças começou a perder força, permitindo a partir disso a reprodução das obras intelectuais de modo livre. Dito isso, ressalta-se que, diante desse cenário, surgiu em 1710, na Inglaterra, o Estatuto da Rainha Ana, considerado como a primeira legislação autoral (AOKI, 2011).

Como destacado por Gandelman (2007), nessa ocasião é que foi reconhecido formalmente o copyright e a palavra royalty, em que o rei (monarca) era responsável por conceder uma regalia, cuja proteção ocorria por 20 anos, contados a partir da data da impressão, para as cópias impressas de determinada obra, de acordo com o Copyright Act (1709), da Rainha Ana. Além do mais, destaca o autor que se exercia sutilmente, também, uma forma de censura prévia, pois só eram licenciados aqueles livros que não ofendessem os interesses políticos licenciadores.

De mesmo modo, o período da Revolução Francesa também foi de grande relevância para os autores, tendo em vista que estes começaram a ter seus direitos protegidos pelos editores que, por fim, queriam ter o seu monopólio de privilégios novamente.

O autor cria e sua criação lhe pertence; é um bem de sua propriedade; seu direito é independente do privilégio do livreiro; ele é o senhor absoluto e, em consequência, dele pode dispor em favor de quem bem entender. O advogado dos livreiros da província, na França, em 1725, proclamava que a criação literária e artística era um legítimo bem de seu autor, 'porque é o fruto de seu trabalho ligado à sua pessoa, do qual deve ter a liberdade de dispor a seu bel prazer, buscando além das honorarias esperadas, um proveito que lhe assegure prover suas necessidades, e mesmo as das pessoas a que esteja unido pelos laços de sangue, da amizade e do reconhecimento'. E mais ainda: 'Consequentemente, o Rei não tendo nenhum direito durante a vida do autor ou representado por seus herdeiros ou donatários, não pode transmiti-lo a ninguém, a favor de um privilégio, sem o consentimento daquele a quem se sabe pertencer'. (POUILLET, 1908, apud ROCHA, 2001, p. 18)

Ademais, no Brasil, o primeiro esboço sobre os Direitos Autorais foi somente em 1827. Como destacado por Rodrigo de Moraes (2008), a Lei Imperial de 11 de agosto de 1827 previa aos autores dos compêndios o privilégio exclusivo da obra por dez anos. Todavia, os mencionados privilégios eram apenas aplicados para os autores das Faculdades de Direito do país (São Paulo e Olinda).

Ainda para o mesmo autor, antes do advento da Lei Medeiros e Albuquerque, no Brasil, a obra intelectual eram como se fosse uma “terra de ninguém” (MORAES, 2008). Então, em 1973 surgiu-se a Lei Autoral Brasileira n. 5.988, com 134 artigos divididos em 9 títulos. Em seguida, com a promulgação da Constituição Federal em 1988, o Direito Autoral recebeu normas constitucionais disposta no Título dos Direitos e Garantias Fundamentais (AOKI, 2011).

Art. 5º, [...]

IV - é livre a manifestação do pensamento, sendo vedado o anonimato;

V - é assegurado o direito de resposta, proporcional ao agravo, além da indenização por dano material, moral ou à imagem;

IX - é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença;

X - são invioláveis a intimidade, a vida privada, a honra e a imagem das pessoas, assegurado o direito a indenização pelo dano material ou moral decorrente de sua violação;

XXVII - aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar;

XXVIII - são assegurados, nos termos da lei:

a) a proteção às participações individuais em obras coletivas e à reprodução da imagem e voz humanas, inclusive nas atividades desportivas;

b) o direito de fiscalização do aproveitamento econômico das obras que criarem ou de que participarem aos criadores, aos intérpretes e às respectivas representações sindicais e associativas. (BRASIL, 1988)

A atual lei brasileira de Direitos Autorais é a Lei n. 9.610, de 1998, possuindo 8 títulos e 115 artigos.

2.1.3 Conceito de Direito Autoral na música

Como é demarcado por Carolina Ferraz Caravina (2020), a finalidade da proteção autoral é o uso da obra por seu criador, com anseio de perduração desta e a retribuição econômica, é uma propriedade móvel de seu criador. Desta feita, é possível afirmar que a propriedade intelectual assegura os direitos de criação e posse sobre os bens intelectuais, de forma que possibilita atribuir um valor econômico à obra, em virtude de que essa é considerada como propriedade pela lei, tendo o potencial de ser inserida no mercado de consumo. Assim, a proteção jurídica atrelada ao Direito Autoral tem se modificado constantemente ao longo do tempo em consequência de mudanças tecnológicas, econômicas.

Em sequência, destaca-se que o conceito de música é complexo, todavia, para fins jurídicos, encontra-se que a música é a combinação de sons e silêncios que se desenvolvem ao longo de determinado espaço de tempo, ou seja, a arte de escolher, dispor e combinar os sons (CARAVINA, 2020).

De acordo com o artigo 28, da Lei n. 9.610/98, cabe ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica. Nesse sentido, para Bobbio (1951), de todas as criações intelectuais, a musical é que dá lugar ao maior número de especificações do Direito Autoral, no campo dos direitos de reprodução, ou explorativos ou patrimoniais.

Falando-se em obra musical, remonta-se de forma imediata a figura do compositor, o qual tem a devida proteção conforme o artigo 7º, da Lei n. 9.610/98, que dispõe que são obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas

por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou se invente no futuro, tal como as composições musicais, tenham ou não letra (BRASIL, 1998).

É necessário fazer a diferenciação entre a autoria e a titularidade. A autoria se refere a criação da obra, é o requisito primário para a adquirir a titularidade dos direitos autorais. A titularidade pode ser originária ou derivada. Se caracteriza como originária quando obtida primariamente, e, derivada quando obtida posteriormente. É possível ser autor sem ser titular. O que ocorre na hipótese de a gravadora obter os direitos, dessa forma, passa a ser o titular e a comercializa. A titularidade sobre os direitos de autor tem a possibilidade de ser transmitida a terceiros através de cessão, e, em caso de falecimento do autor, pode ser transmitida a seus sucessores. Aqueles que se beneficiarem de tal transmissão de direitos terão a titularidade derivada, a qual não diz respeito somente aos direitos patrimoniais, mas também aos direitos morais. (CARAVINA, 2020, p. 18)

Sobre a tutela de criação, existem dois institutos no Direito Autoral: o direito moral (assegura que a obra referencie apropriadamente o seu criador) e direito patrimonial (relaciona com o valor econômico da obra e suas relações jurídicas), como já anteriormente visto.

Devido à natureza, o direito moral de autor é perpétuo, inabalável e imprescritível (CARAVINA, 2020). Conforme a Lei n. 9.610/98:

Art. 24. São direitos morais do autor:

I - o de reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra;

II - o de ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra;

III - o de conservar a obra inédita;

IV - 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;

V - o de modificar a obra, antes ou depois de utilizada;

VI - 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;

VII - 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.

§ 1º Por morte do autor, transmitem-se a seus sucessores os direitos a que se referem os incisos I a IV.

§ 2º Compete ao Estado a defesa da integridade e autoria da obra caída em domínio público.

§ 3º Nos casos dos incisos V e VI, ressalvam-se as prévias indenizações a terceiros, quando couberem.

Art. 25. Cabe exclusivamente ao diretor o exercício dos direitos morais sobre a obra audiovisual. (BRASIL, 1998)

Demais disso, o direito patrimonial do autor concerne a exploração econômica que pode ser realizada sobre a obra, o qual se baseia no direito de utilizar, fruir e dispor de sua obra e adicionalmente a possibilidade de autorizar o uso por terceiros, como disposto pela Lei n. 9.610/98:

Art. 28. Cabe ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica.

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

I - a reprodução parcial ou integral;

II - a edição;

III - a adaptação, o arranjo musical e quaisquer outras transformações;

IV - a tradução para qualquer idioma;

V - a inclusão em fonograma ou produção audiovisual;

VI - a distribuição, quando não intrínseca ao contrato firmado pelo autor com terceiros para uso ou exploração da obra;

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;

VIII - a utilização, direta ou indireta, da obra literária, artística ou científica, mediante:

a) representação, recitação ou declamação;

b) execução musical;

c) emprego de alto-falante ou de sistemas análogos;

d) radiodifusão sonora ou televisiva;

e) captação de transmissão de radiodifusão em locais de frequência coletiva;

f) sonorização ambiental;

g) a exibição audiovisual, cinematográfica ou por processo assemelhado;

h) emprego de satélites artificiais;

i) emprego de sistemas óticos, fios telefônicos ou não, cabos de qualquer tipo

e meios de comunicação similares que venham a ser adotados;

j) exposição de obras de artes plásticas e figurativas;

IX - a inclusão em base de dados, o armazenamento em computador, a microfilmagem e as demais formas de arquivamento do gênero;

X - quaisquer outras modalidades de utilização existentes ou que venham a ser inventadas. (BRASIL, 1998)

Dito isso, destaca-se que o autor tem direito absoluto sobre sua obra, em que somente ele pode decidir ou destinar a mesma, decidindo também, inclusive, sobre se o terceiro será autorizado ou não a se utilizar de sua obra e qual a remuneração que irá receber por essa utilização (CARAVINA, 2020).

2.2 GESTÃO COLETIVA DE DIREITOS AUTORAIS NO BRASIL

A administração dos direitos autorais, normalmente, é de responsabilidade de entidade de gestão coletiva, as quais são reguladas pela OMPI (Organização Mundial de Propriedade Intelectual), as quais emergem como exercício de direito de autor e de direitos conexos, através de organizações que agem em nome dos titulares das obras.

Conforme exposto por Caravina (2020), de acordo com a OMPI, existem três modelos de gestão coletiva, sendo elas: i) o tradicional (quando entidades agem em nome de seus membros, intermediando a negociação de taxas e licenças); ii) o *one stop shops* (associação de entidade de gestão coletiva, que formam uma organização centralizada, auxiliando na obtenção de licenças de maneira mais prática); e iii) os centros de compensações de direitos (concede licenças aos usuários, em que tais centros atuam como titulares de direitos, os quais negociam os termos de uso de suas obras com os centros de compensação).

No caso do Brasil, utilizam-se as chamadas *blanket licenses* (licenças em branco), em que nestas não é especificado quais obras serão atingidas ou quantas vezes será utilizada, nomeando apenas um prazo de utilização, o que gera diversas controvérsias e debates sobre o assunto, que não de ser futuramente analisados no presente trabalho.

No Brasil, a indústria da música emprega a gestão coletiva para determinadas finalidades distintas. Desta feita, este capítulo tem como foco a gestão coletiva por execução pública musical, sendo esta uma prerrogativa da Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), que será melhor destrinchada em diante.

Primordialmente, é necessária a observância da seguinte hipótese apresentada por José Carlos Costa Netto (2008):

Um autor cria e recita um poema a um amigo. Esse amigo anota o poema encaminha, com a anuência do autor, a uma revista literária, consultando-a sobre a possibilidade de inclusão na secção 'novos poetas brasileiros'. O poema gera grande interesse e acaba alcançando muitas modalidades de comunicação ao público: é reproduzido em jornais, revistas, cartazes, em locuções – ou interpretações – em rádio e televisão. Sua tradução, em diversas línguas, atinge vários países por sistema de televisão a cabo, satélites, computadores. Como poderá o autor autorizar, controlar o uso e receber as remunerações decorrentes do aproveitamento de sua obra? (COSTA NETTO, 2008, p. 248)

Conforme exposto por Aoki (2011), um dos problemas que surgem para um autor que pretende ter suas obras difundidas e poder auferir economicamente delas é saber como proceder para isso. Ademais, destaca-se que nos dias atuais não têm como saber onde e quantas vezes uma obra está sendo apresentada, visto que é impossível a fiscalização sobre esse tipo de fenômeno.

Para tanto, como explicita o mesmo autor, a Lei de Direitos Autorais prevê, entre os artigos 97 e 100, a existência de uma instituição que arrecade e distribua os direitos advindos de obras intelectuais, ao passo em que no espaço musical esse órgão é o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) – sociedade civil, pessoa jurídica de direito privado, instituído pela Lei n. 5.988/73. Desta feita, os autores de uma obra musical ou intérpretes podem, caso assim optem, a filiar-se a uma de suas associações, de modo que após cadastrarem tal obra, podem receber do ECAD seus direitos autorais (AOKI, 2011).

Observado o artigo 97, da Lei n. 9.601/98:

- Art. 97. Para o exercício e defesa de seus direitos, podem os autores e os titulares de direitos conexos associar-se sem intuito de lucro
- § 1º As associações reguladas por este artigo exercem atividade de interesse público, por determinação desta Lei, devendo atender a sua função social.
- § 2º É vedado pertencer, simultaneamente, a mais de uma associação para a gestão coletiva de direitos da mesma natureza.
- § 3º Pode o titular transferir-se, a qualquer momento, para outra associação, devendo comunicar o fato, por escrito, à associação de origem.
- § 4º As associações com sede no exterior far-se-ão representar, no País, por associações nacionais constituídas na forma prevista nesta Lei.
- § 5º Apenas os titulares originários de direitos de autor ou de direitos conexos filiados diretamente às associações nacionais poderão votar ou ser votados nas associações reguladas por este artigo.
- § 6º Apenas os titulares originários de direitos de autor ou de direitos conexos, nacionais ou estrangeiros domiciliados no Brasil, filiados

diretamente às associações nacionais poderão assumir cargos de direção nas associações reguladas por este artigo. (BRASIL, 1998)

Ainda, ressalta-se que o ECAD é, atualmente, integrado por sete associações de música, que representam os artistas e demais titulares filiados a elas: Abramus (Associação Brasileira de Música e Arte); Amar (Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes); Assim (Associação de Intérpretes e Músicos); Scabem (Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música); Sicam (Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais); Socinpro (Sociedade Brasileira de Administração e Proteção de Direitos Intelectuais); UBC (União Brasileira de Compositores).

As associações representam diferentes classes da cadeia produtiva da música. Elas atuam no cadastro e no relacionamento com os artistas e definem as normas de arrecadação e distribuição de direitos autorais (ECAD, regulamento de distribuição, 2021).

Ademais, a liberdade de associação é um direito que se encontra assegurado pela Constituição, mais precisamente em seu artigo 5º, inciso XX, o qual dispõe que “ninguém será compelido a associar-se ou permanecer associado” (BRASIL, 1988). Desta feita, o autor não é obrigado a fazer parte de qualquer entidade de gestão coletiva, podendo, pelos meios que dispuser, efetivar a cobrança dos direitos autores (CARAVINA, 2020). Outrossim, os titulares das obras se veem desprovidos de opção diversa para melhor fiscalização do trabalho, conforme dispõe José de Oliveira Ascensão:

Em vastos setores o titular é forçado a recorrer a um ente de gestão coletiva, porque não tem outro modo de gerir os seus direitos. Aí, temos a gestão coletiva necessária; seja por razões de direito, seja por razões de fato. [...] Esse direito do autor [...] é na prática um direito de representação obrigatória. O autor é a pessoa de quem se fala; mas não é a pessoa que fala. (ASCENSÃO, 1997, p. 620)

A Assembleia Geral do ECAD, formada por estas sociedades, é responsável pela fixação de preços e de todas as regras de arrecadação e distribuição dos valores adotados pelo ECAD, sendo estas baseadas em critérios utilizados internacionalmente (ECAD, regulamento de distribuição, 2021).

Para receber direitos autorais de execução pública, os artistas e demais titulares precisam ser filiados a uma das associações e manter seu repertório sempre atualizado. Todas as informações referentes ao cadastro de obras musicais e fonogramas, assim como sobre valores distribuídos aos artistas, são concedidas diretamente pelas associações (ECAD, 2021).

Ainda, cumpre destacar que a associação dos titulares e o recolhimento da execução pública é prevista na Lei n. 9.610/98, a qual estabelece o seguinte:

Art. 98. Com o ato de filiação, as associações de que trata o art. 97 tornam-se mandatárias de seus associados para a prática de todos os atos necessários à defesa judicial ou extrajudicial de seus direitos autorais, bem como para o exercício da atividade de cobrança desses direitos.

§ 1º O exercício da atividade de cobrança citada no caput somente será lícito para as associações que obtiverem habilitação em órgão da Administração Pública Federal, nos termos do art. 98-A.

§ 2º As associações deverão adotar os princípios da isonomia, eficiência e transparência na cobrança pela utilização de qualquer obra ou fonograma.

§ 3º Caberá às associações, no interesse dos seus associados, estabelecer os preços pela utilização de seus repertórios, considerando a razoabilidade, a boa-fé e os usos do local de utilização das obras.

§ 4º A cobrança será sempre proporcional ao grau de utilização das obras e fonogramas pelos usuários, considerando a importância da execução pública no exercício de suas atividades, e as particularidades de cada segmento, conforme disposto no regulamento desta Lei.

§ 5º As associações deverão tratar seus associados de forma equitativa, sendo vedado o tratamento desigual.

§ 6º As associações deverão manter um cadastro centralizado de todos os contratos, declarações ou documentos de qualquer natureza que comprovem a autoria e a titularidade das obras e dos fonogramas, bem como as participações individuais em cada obra e em cada fonograma, prevenindo o falseamento de dados e fraudes e promovendo a desambiguação de títulos similares de obras. (BRASIL, 1998)

Ainda, o titular autoral, na definição do ECAD, é o detentor de direitos patrimoniais sobre a obra musical, pessoa física ou jurídica. Nessa categoria, encontram-se dois grupos: os autores/compositores e os editores. O titular conexo, por sua vez, é a pessoa física ou jurídica detentora dos direitos patrimoniais do fonograma. Neste caso, o regulamento estabelece três grupos: intérpretes, produtores fonográficos e músicos acompanhantes (ECAD, regulamento de distribuição, 2021).

Ainda, sobre o direito dos titulares de uma obra autoral, ressalta-se:

Os direitos dos titulares de uma obra autoral são muitos, e estão previstos, de forma exemplificativa, nos arts. 24 e 28 da LDA. Porém, no que tange à gestão coletiva de obras musicais, a interpretação das diversas instituições que operam no sistema agrupa os direitos em cinco diferentes categorias de proteção (e, conseqüentemente, de negociação): o direito de edição gráfica, especialmente de partituras, mas também da publicação de letras de canções sem o suporte sonoro; o direito de representação pública para obras teatrais (que podem ou não incluir obras musicais ou literomusicais); o direito fonomecânico, assegurado ao autor quando sua obra é gravada em algum suporte (que atualmente pode ou não ser físico); o direito de inclusão e sincronização, que se refere ao uso das obras musicais em produções de audiovisual ou teatral; e o direito de execução pública. Cada um desses direitos implica em um sistema próprio de categorias, representações, conceitos, mediações e modelos de negócio que se inter cruzam e se suportam. Essas categorias mostram que autores e coautores são apenas uma espécie entre os muitos agentes que atuam neste sistema, com os quais eles devem compartilhar os rendimentos econômicos de sua obra: intérpretes, produtores fonográficos, editores, representantes ou representados de instituições como gravadoras, editoras, associações de gestão coletivas de direitos de execução, de sincronização, de fonogramas; associações de gravadoras, editoras, de demais músicos e artistas. Isso implica em uma série de desdobramentos de direitos que podem ser extremamente confusos à primeira vista. (FGV, 2016, p. 134)

Notadamente, as pessoas jurídicas que fazem parte do ECAD são admitidas por deliberação da Assembleia, devendo possuir os requisitos instituídos conforme o artigo 8º do Estatuto do ECAD, qual seja:

Art 8º. Para ser admitida como administrada pelo ECAD, a associação deverá ser constituída estatutariamente sem fins lucrativos e preencher os seguintes requisitos:

- a) Apresentar prova do registro do Estatuto no cartório competente, bem como da inscrição no Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ)
- b) Apresentar a relação dos membros de sua Diretoria, acompanhada da respectiva ata de eleição, devidamente registrada, e, ainda a relação dos seus associados e das suas obras e/ou fonogramas sob sua administração.
- c) Comprovar a titularidade sobre bens intelectuais publicados em quantidade equivalente ou superior a 10% (dez por cento) da média administrada por sociedades componentes do ECAD.
- d) Manter representação permanente em, pelo menos, dois Estados. (ECAD, 2021)

Ainda, cumpre destacar que o ECAD possui autogestão e autorregulamentação, podendo vir a cobrar os direitos autorais, independentemente de autorização estatal, e fixar o preço pela utilização das músicas que achar justo.

Desta forma, a Assembleia Geral, constituída pelas associações musicais, é a responsável pela fixação dos preços e das formas de cobrança e distribuição dos valores arrecadados e, para isso, leva em consideração as características do estabelecimento, tais como: a importância da utilização da música, o tipo de atividade organizada, a frequência do uso e a maneira como será utilizado (CARAVINA, 2020).

Por fim, é de suma importância ressaltar que, para o controle da arrecadação dos direitos autorais e conexos à execução pública, é realizada uma catalogação dos tipos de usuário de músicas pelo ECAD (CARAVINA, 2020).

2.2.1 Direito de execução pública de obras musicais

A execução pública, inicialmente, pode ser conceituada através da Lei de Direitos Autorais, através de seu artigo 68, mais precisamente ao 2º, o qual dispõe que se considera representação pública a utilização de obras teatrais no gênero drama, tragédia, comédia, ópera, opereta, balé, pantomimas e assemelhadas, musicadas ou não, mediante a participação de artistas, remunerados ou não, em locais de frequência coletiva ou pela radiodifusão, transmissão e exibição cinematográfica (BRASIL, 1998).

Importante frisar também que a utilização de obra intelectual acarreta o pagamento da justa parcela de direitos autorais decorrentes daquela invenção, visto que o artigo 5º, inciso XXVII, da Constituição Federal, assegura o direito exclusivo do autor à utilização e à publicação ou à reprodução de suas obras (BRASIL, 1988).

Notadamente, um dos direitos patrimoniais que o direito autoral protege é o direito do autor de autorizar a execução pública de obras musicais e ser remunerado por isso. Desta feita, toda vez que uma música é colocada para tocar em um espaço que não seja o privado, os detentores de direitos autorais sobre ela têm direito de receber uma remuneração pecuniária (direito este que podem abrir mão, caso a caso ou por meio de licenças públicas gerais). O mencionado direito advém justamente da exclusividade garantida pelo direito autoral, sendo necessária autorização prévia e expressa do titular para que seja realizada a execução pública das composições musicais, conforme fixado pelo artigo 68, da Lei n. 9.610/98 (FGV, 2016).

Também não se faz distinção sobre qual é a finalidade da execução musical, ou se o evento onde ela é executada tem finalidades lucrativas ou não: o recolhimento dos valores relativos à execução musical é sempre devido. Ele é cobrado em razão da realização de todo tipo de eventos que envolvam música em qualquer nível, que tenham o mínimo envolvimento de dinheiro em qualquer nível, como a existência de um orçamento. Os únicos casos em que com certeza não é necessário os pagamentos são em ocasiões, privadas e no recesso familiar, como por exemplo uma festa ou reunião na própria residência⁴⁶. Em todos os outros casos, inclusive festas de formatura e casamento, é cobrado valor pela execução pública musical – embora haja conflitos no judiciário, especialmente no caso de casamentos. Assim, no limite, há cobrança inclusive em eventos e shows beneficentes, e em festa junina organizada em escola pública. (FGV, 2016, p. 111-112)

Desta feita, portanto, importa destacar que o ECAD é essencialmente um intermediador entre os usuários de obras musicais e os titulares dos direitos autorais, tornado necessário através da dificuldade de controle adequado da execução pública das referidas obras. Assim, como se vê, as entidades de gestão coletiva possuem natureza meramente instrumental com o intuito de viabilizar trocas voluntárias envolvendo a propriedade intelectual, diante de mazelas operações subjacentes aos segmentos dos direitos autorais (FUX, 2017).

Outrossim, outro ponto que deve ser destacado, urge no fato de que o direito de execução pública musical não se confunde com o valor pago aos artistas que se apresentam num show e nem com o direito de uso privado adquirido com aquisição do exemplar que contém o fonograma executado. Deste modo, quem organiza um show deve pagar o cachê aos artistas que se apresentaram, e também um valor relativo à execução pública musical, mesmo se essas músicas forem os próprios autores das músicas (FGV, 2016).

Assim, isso se justifica juridicamente pelo direito à execução pública ser separado dos demais direitos autorais, e também pelo fato de que, na grande maioria das obras musicais, como sabido, há mais de um titular de direitos autorais e conexos. De mesmo modo, o dono de uma casa noturna que já comprou o fonograma que executa, também deverá recolher o valor da execução pública, em que a compra do fonograma dá ao comprador apenas o direito de executá-lo em âmbito privado (FGV, 2016).

Observado o que foi anteriormente exposto, junto ao presente tópico, salienta-se que a utilização da obra, caso se afigure comunicação ao público, na modalidade

execução pública, então o controle, a precificação e a arrecadação de direitos autorais serão realizadas pelo ECAD. Em controvérsia, entende-se que a transmissão configura distribuição ou reprodução, assim os titulares dos direitos podem exercê-los de forma individualizada, mediante *verbi gratia*, licenciamento facultado aos produtores.

Conforme dito por Miranda (2017), aproximadamente até os anos 2000, a utilização das obras funcionava sob essa sistemática. Todavia, acontece que com o desenvolvimento da internet e das tecnologias de transmissão de dados, a música ganhou novas formas de transmissão que, em princípio, escapam à letra fria das definições legais sobre distribuição, reprodução e execução pública.

A partir dessa evolução, destaca-se que surgiram lojas virtuais que disponibilizavam as obras singularizadas, isto é, sem que o consumidor precise comprar um álbum completo para ter acesso a apenas uma música. Deste modo, nas lojas virtuais, o consumidor consegue acesso e posse da obra via *download*, de forma que com o surgimento dessas lojas, o entendimento jurídico que predominou sobre as invenções ali disponibilizadas foi de que não se tratava de execução pública – embora à disposição do público, o acesso era feito de modo individualizado, semelhante a uma loja física de discos – o que afastava a gestão coletiva pretendida pelo ECAD e ensejava somente a gestão individualizada dos direitos autorais nelas inseridas (MIRANDA, 2017).

Partindo do presente ponto, destaca-se que a questão é ainda mais controvertida sob o ponto de vista da utilização de tecnologias de *streaming* para a transmissão de obras musicais, conforme será analisado em breve.

2.3 DIGITALIZAÇÃO DA MÚSICA E O SERVIÇO DE *STREAMING*

2.3.1 Tecnologia de *Streaming*: conceito, origem e principais características

Como é cediço, a tecnologia de *streaming* abriu muitas possibilidades para a criação de diversas ferramentas extremamente úteis para o dia a dia, de modo que a quantidade de usos possíveis cresce exponencialmente, conforme o avanço da tecnologia permeia, ainda mais, a sociedade, gerindo assim um mundo cada vez

mais conectado. Ademais, com esse advento, mister que também cresce incrivelmente a dificuldade em se classificar os fenômenos jurídicos que ocorrem por meio da internet, em que são empregados tão somente conceitos preexistentes, gerando repercussão.

Streaming (fluxo de mídia, *software* de transmissão *online*) pode ser considerada como uma maneira de distribuição de dados, geralmente de multimídia através de uma rede de pacotes, sendo frequentemente utilizada para distribuir conteúdo multimídia através da internet. Assim, a palavra *streaming*, de origem inglesa, significa “córrego” ou “riacho” e, justamente por isso, *streaming* remete a um fluxo, que no espaço da tecnologia indica um fluxo de dados ou conteúdo multimídia (REVOREDO, 2017).

Inicialmente, destaca-se o conceito simplificado de *streaming* é o de

como a tecnologia consistente no fluxo contínuo de dados ou informações por meio da internet. Há de se comentar, porém, que, a contrário sensu, apesar de haver uma transferência de dados em tempo real possibilitada pelo acesso à internet, o utente não detém uma cópia do arquivo digital em seu dispositivo (tablet, computador, aparelho celular, televisão etc), o que leva a concluir que há a contratação relativa apenas ao direito de execução para fins domésticos daquele arquivo enquanto durar o seu vínculo de usuário com a empresa/plataforma contratada. Em sede de inovação, algumas empresas tem ofertado a funcionalidade “reprodução off-line” através do envio dos dados em momento anterior, no qual se faz necessário o acesso à internet apenas quando da realização desse envio, diferenciando-se esta funcionalidade da atividade de streaming tradicional tratada acima apenas no fato de que comumente o envio e a reprodução do arquivo são realizados de forma simultânea, e nada mais. (SIQUEIRA, 2018, online)

A tecnologia de *streaming* foi desenvolvida nos Estados Unidos na década de noventa, contudo, não se popularizava devida à baixa velocidade das conexões com a internet, que não permitia o carregamento instantâneo, isto até os anos 2000, visto que os dados ficavam mais tempo carregando e sendo armazenados do que propriamente exibidos. Desta feita, somente com o aumento da velocidade da internet mediante banda larga é que ocorreu a popularização do serviço de *streaming* e, conseqüentemente, o surgimento de um número incalculável de possibilidades (REVOREDO, 2017).

Ainda para a mesma autora, nas plataformas de *streaming* as informações não são armazenadas no dispositivo do usuário, que recebe o *stream*, a transmissão

de dados, de forma que a música (vídeo, música, etc.) é reproduzida à medida em que chega ao usuário, dependendo, portanto, da largura de banda. Dessa maneira, a tecnologia *streaming* permite que um usuário reproduza conteúdos protegidos por direitos do autor (via internet), sem a violação desses direitos (similar ao rádio ou televisão aberta, porém, diferentemente do que ocorre no caso do *download*). Como exemplos, tem-se: i) de vídeo: Youtube, Netflix, Hulu, Globoplay, HBO Max, Amazon Prime; ii) de música: Spotify, Deezer e Apple Music (REVOREDO, 2017).

Uma das maiores vantagens obtidas com o *software* de transmissão *online* é a possibilidade de distribuição de conteúdos protegidos por direitos autorais sem que se ofenda tais direitos, bem como a vantagem da liberdade de acesso a conteúdo e a qualquer momento (REVOREDO, 2017).

2.3.2 O *streaming* enquanto execução pública e as tendências jurisprudenciais

Ante ao conteúdo já exposto, observa-se que, no Brasil, o impacto das plataformas virtuais de *streaming* na indústria fonográfica dependerá, em boa parte, de como as atividades comerciais de determinados empreendimentos tecnológicos serão interpretados à lume das modalidades de disponibilização previstas na Lei de Direitos Autorais.

Como destacado por Miranda (2017), prevalece o entendimento de que há execução pública nas atividades das plataformas digitais, de modo que os direitos autorais decorrentes delas serão arrecadados pelo ECAD, de acordo com suas próprias normas. Com base nisso, atualmente, o Regulamento do ECAD e a tabela de preços por ele fixada prevê que as plataformas de *streaming* terão que pagar 4,5% (quatro por cento e cinco décimos) de sua receita bruta a título de direitos autorais.

Assim, desse valor, o ECAD prevê a distribuição de direitos nas seguintes proporções: a) 82,5% (oitenta e dois e meio por cento) a serem repassados aos titulares filiados às sociedades de gestão coletiva musical; b) 5,36% (cinco por cento e trinta e seis centésimos) a serem destinados às associações, para cobrir suas despesas operacionais; e c) 12,14% (doze por cento e quatorze centésimos) restantes a serem retidos pelo próprio ECAD para pagamento de suas despesas administrativas (ECAD, 2021).

Como é cediço, os contratos de distribuição acordados no âmbito da indústria fonográfica contém cláusulas que, em média, direcionam entre 10 e 20% (dez e vinte por cento) ao artista e 80% (oitenta por cento) aos produtores. Estes últimos, por sua vez, podem firmar contratos para ceder diretamente as obras de seu portfólio para as plataformas digitais mediante remuneração livremente ajustada entre as partes envolvidas. Aqui, portanto a relação econômica tem apenas 2 (dois) agentes: a plataforma digital e os detentores dos direitos autorais (MIRANDA, 2017).

Sobre o presente tema, o REsp n. 1.559.264 foi interposto pelo próprio ECAD contra acórdão proferido pela 5ª Câmara Cível do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro, na ação ordinária de número 0174958-45.2009.8.19.0001, originalmente movida pelo ECAD em face da OI FM.

O ponto controvertido do mencionado recurso especial envolve, resumidamente, o questionamento de se é devido ou não o pagamento de direitos autorais decorrentes de execução pública ao ECAD pela Rádio OI FM nos casos do uso de plataforma denominado *streaming*.

Para Abrão (2017), o enquadramento do uso na modalidade execução pública é relevante na medida em que define a forma em que se dará o licenciamento, se por gestão coletiva ou individual, bem como o órgão responsável pela coleta e distribuição do pagamento, o qual as plataformas destas tecnologias devem recorrer. Desta feita, de acordo com o artigo 99, da Lei de Direitos Autorais, como bem visto, as associações vinculadas aos direitos musicais mantem um único escritório – o ECAD – para recolher e distribuir os direitos patrimoniais emergentes da execução pública de obras musicais, cabendo, privativamente, a fixação dos preços pelos usos das obras às próprias associações do órgão.

Como sintetizado por Delazeri (2018), o litígio em questão, transcorreu, da seguinte maneira:

- 1) o ECAD ajuíza em primeiro grau ação visando a suspensão da execução das transmissões pela OI FM, enquanto não fosse providenciada o pagamento de royalties ao ECAD decorrentes de execução pública, sustentando que a rádio, por meio de seu site na internet, permitia a reprodução das modalidades simulcasting e webcasting, e, portanto, sendo execução pública, seriam devidos direitos autorais ao ECAD;
- 2) julgado improcedente o pedido em primeiro grau sob o fundamento que uma nova cobrança caracterizaria bis in idem, o ECAD, então, interpôs

apelação que é parcialmente provido, condenando a OI ao pagamento de taxa pela execução pública de obras musicais na modalidade webcasting;

3) a OI, então, interpõe embargos infringentes, o qual é provido por maioria, de modo a prevalecer o voto vencido na apelação que julgava improcedente o pedido, sob o argumento que a transmissão na modalidade webcasting se tratava de uma transmissão individual e dedicada, restrita ao usuário;

4) o ECAD apresenta Recurso Especial apontando divergência jurisprudencial, obscuridade/contradição e ofensa aos dispositivos da Lei n. 9.610/98 e em contrarrazões a OI aduziu a incidência da Súmula nº 7 /STJ, a falta de prequestionamento dos artigos da Lei Autoral e a ausência de negativa de prestação jurisdicional.

5) inadmitido no Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro o Recurso Especial, o ECAD interpôs recurso de agravo de instrumento, o qual apreciado pelo STJ é convertido em recurso especial. (BRASIL, 2017, p. 3-6)

Sobre o caso, entendeu o tribunal sobre uma interpretação sistemática do termo “locais de frequência coletiva” e conclui-se que o webcasting consiste em uma transmissão individual, e não coletiva, do conteúdo para o usuário, visto que envolve a autonomia da vontade deste. Em contraponto a tal entendimento, é fato que a Instrução Normativa n. 1, de 04 de maio de 2016, do Ministério da Cultura determinou que os provedores de aplicação de internet também se enquadram no conceito de “usuário” constante no artigo 22 do Decreto n. 8.469/2015, sendo também responsáveis pelas obrigações relativas aos direitos autorais que competem à execução pública. Ademais, a mencionada Instrução Normativa parece também tratar os provedores de aplicação de maneira genérica, sem distinguir os serviços de webcasting dos de simulcasting e, portanto, desconsiderando uma conceituação de extrema importância para o devido endereçamento do tema sobre o qual se buscou legislar (IRIS, 2018).

Como destacado também pelo próprio Instituto de Referência em Internet e Sociedade (2018), para além do argumento da jurisprudência majoritária, tem-se que o artigo 68, §3º, da Lei n. 9.610, da Lei n. 9.610/98 é claro ao apontar, em seu rol exemplificativo do que seriam “locais de frequência coletiva”, apenas exemplos de lugares físicos, que subentendem a presença material das pessoas para que seja possível uma execução pública.

No entanto, entende o recurso em questão que a parte final do §3º, do artigo 68, ao mencionar “ou onde quer que se representem, executem ou transmitam obras literárias, artísticas ou científicas”, estaria englobando a internet (espaço digital) como local de frequência coletiva, sendo irrelevante a quantidade de pessoas que se

encontram no ambiente da execução musical, bastando a potencialidade de atingir, por meio da disponibilidade da obra na internet, um número indeterminado de consumidores (DELAZERI, 2018).

Dessa maneira, a internet, portanto, não seria possível uma inclusão pacificamente presumível para tal rol de locais de frequência coletiva, pelo fato de a presença dos usuários se dar de maneira não corpórea. Assim, seria extremamente difícil uma argumentação jurídica sólida em prol da classificação do *streaming* como execução pública (IRIS, 2018).

De acordo com Santos (2009), é necessário reconhecer que o espaço de atuação da internet não pode ser reduzido à comunicação pública, além de não ser, necessariamente, um meio de comunicação, porquanto, há provedores que prestam serviço ou exercem atividade de outra natureza, aduzindo, ainda, que a internet opera com um esquema de transmissão muito mais complexo e desordenado, que funciona tanto como meio de comunicação social quanto como um sistema de comunicação privado.

Retomando o recurso em análise, destaca-se que, visando fixar os pontos de controvérsia, objeto do mesmo, o relator Ministro Villas Bôas Cueva, suscitou três hesitações: a) é devida a cobrança de direitos autorais decorrentes de execução musical via internet de programação da rádio Oi FM nas modalidades webcasting e simulcasting (tecnologia streaming); b) se tais transmissões configuram execução pública; e c) se a transmissão pela internet destas tecnologias é meio autônomo de uso de obra intelectual, caracterizando novo fato gerador de cobrança de direitos autorais (DELAZERI, 2018).

Como exposto por Delazeri (2018), após fundamentar e concluir que a transmissão digital via *streaming* é uma forma de execução pública, o voto demonstra as iniciativas internacionais para regular os meios de difusão de obras digitais pela internet. A respeito disso, o julgado destaca o artigo 8º do Tratado da OMPI de Direito de Autor o qual define o direito de colocar a obra à disposição do público. Desta feita, destaca-se que, apesar do Brasil não ser signatário do Tratado, a lei de direitos autorais contemplou o direito de colocar à disposição do público por meio do artigo 29, VII, da Lei de Direitos Autorais que pode ser relacionado à transmissão via *streaming* interativo (webcasting).

De forma diversa, o Ministro Marco Aurélio Bellizze defendeu que o webcasting não configura execução pública. Considerando a multiplicidade dos locais da internet e as características de interatividade disponíveis nas plataformas digitais, não haveria que se falar das plataformas como locais de frequência coletiva, mas apenas como de reprodução individual (DELAZERI, 2018).

Conforme explicita Delazeri (2018), para o Ministro supracitado, único a apresentar voto divergente, o webcasting não configura execução pública, estando ligado ao direito de reprodução previsto no artigo 5º, inciso VI, da Lei n. 9.610/98, a qual predispõe que é considerada reprodução a cópia de um ou vários exemplares de uma obra literária, artística ou científica ou de um fonograma, de qualquer forma tangível, incluindo qualquer armazenamento permanente ou temporário por meios eletrônicos ou qualquer outro meio de fixação que venha a ser desenvolvido (BRASIL, 1998).

Sobre a transmissão via *streaming*, Santos se manifestou no seguinte sentido:

Há aqui uma distinção relevante: tanto a radiodifusão quanto as demais modalidades de comunicação pública contempladas no art. 68 da Lei 9.610/1998, a obra ou fonograma são colocados à disposição do público sem que estes tenham a possibilidade de (a) escolher o conteúdo a ser disponibilizado e (b) recebê-lo em um tempo e em local previamente determinados. Nas hipóteses em discussão, ainda que o conteúdo seja acessível ao público em geral, sua utilização configura ato individual e isolado, inexistindo execução coletiva perceptível por mais de um usuário simultaneamente. Trate-se, pois, de modalidade de utilização distinta daquela tradicionalmente contemplada pelo legislador como execução pública. (SANTOS, 2009, p. 60)

Como exposto por Delazari (2018), o entendimento é que o critério utilizado para determinar ou não a necessidade de autorização de uso pelo titular do direito é a nova modalidade de utilização (independente, distinta da inicial) e não o conteúdo em si considerado. Dessa maneira, não configura *bis in idem* nova cobrança, visto ocorrer a incidência de novo fato gerador.

Outrossim, reforçando a natureza da autonomia de modalidade de utilização, o STJ suscitou, que ao fixar o preço de concessão para execução pública musical por meio do artigo 17 do Regulamento de Arrecadação, o ECAD considera entre outros requisitos: o público em potencial e a sobreposição geográfica. Desse modo, a transmissão via simulcasting, muitas vezes realizada por pessoa jurídica distinta,

tem a capacidade de aumentar o número de ouvintes em potencial e gerar receitas e publicidades diversas da veiculada pelo rádio (DELAZARI, 2018).

Por fim, destaca-se que o acórdão de n. 1.559.264/RJ proferido pelo STJ é o *leading case* brasileiro, ao considerar o *streaming* de obra musical no ambiente digital como execução pública, sobretudo, em face da confirmação da decisão pelo Supremo Tribunal Federal através do Recurso Extraordinário n. 1056363 de relatoria do Ministro Alexandre de Moraes. Assim, é esperada maior segurança jurídica para os detentores dos direitos autorais ao celebrar os contratos de cessão patrimonial de suas obras musicais com as plataformas digitais que exploram a atividade do *streaming*.

3 CONSIDERAÇÕES GERAIS

Ao observar o presente estudo, inicialmente, cumpre destacar que o Direito Autoral se encontra inserido nos Direitos da Propriedade Intelectual, estando regulamentado através da Lei n. 9.610, de 1998. Dessa maneira, o artigo 1º estabelece que a mencionada lei regula os direitos autorais, entendendo-se sob a esta denominação os direitos de autor e os que lhe são conexos.

Nesta senda, compreende a Lei n. 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais), que o objeto do Direito Autoral é o de criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro.

Desse modo, com o avanço da revolução tecnológica, uma massiva quantidade de livros era copiada e transmitida em pouco tempo numa escala elevada e de baixo custo. Sendo assim, as obras intelectuais passaram então a despertar grande interesse perante a sociedade e, conseqüentemente, trouxeram benefícios econômicos para aqueles que as transmitiam (editores e livreiros). Destarte, é importante observar que com tal avanço, iniciou-se a ocorrência de plágio e de cópias não autorizadas, fazendo com que a classe dos editores, e não a dos autores, reivindicasse determinados privilégios.

Neste sentido, de acordo com o artigo 28, da Lei n. 9.610/98, cabe ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica. De todas as criações intelectuais, a musical é que dá lugar ao maior número de especificações do Direito Autoral, no campo dos direitos de reprodução, ou explorativos ou patrimoniais.

A administração dos direitos autorais, normalmente, é de responsabilidade de entidade de gestão coletiva, as quais são reguladas pela OMPI (Organização Mundial de Propriedade Intelectual), as quais emergem como exercício de direito de autor e de direitos conexos, através de organizações que agem em nome dos titulares das obras.

No caso do Brasil, utilizam-se as chamadas *blanket licenses* (licenças em branco), em que nestas não é especificado quais obras serão atingidas ou quantas vezes será utilizada, nomeando apenas um prazo de utilização, o que gera diversas controvérsias e debates sobre o assunto.

Importante frisar também que a utilização de obra intelectual acarreta o pagamento da justa parcela de direitos autorais decorrentes daquela invenção, visto que o artigo 5º, inciso XXVII, da Constituição Federal, assegura o direito exclusivo do autor à utilização e à publicação ou à reprodução de suas obras.

Notadamente, um dos direitos patrimoniais que o direito autoral protege é o direito do autor de autorizar a execução pública de obras musicais e ser remunerado por isso. Desta feita, toda vez que uma música é colocada para tocar em um espaço que não seja o privado, os detentores de direitos autorais sobre ela têm direito de receber uma remuneração pecuniária (direito este que podem abrir mão, caso a caso ou por meio de licenças públicas gerais). O mencionado direito advém justamente da exclusividade garantida pelo direito autoral, sendo necessária autorização prévia e expressa do titular para que seja realizada a execução pública das composições musicais, conforme fixado pelo artigo 68, da Lei n. 9.610/98.

Como é cediço, a tecnologia de *streaming* abriu diversas possibilidades para a criação de diversas ferramentas extremamente úteis para o dia a dia, de modo que a quantidade de usos possíveis cresce incrivelmente, conforme o avanço tecnologia permeia, ainda mais, a sociedade, gerindo assim um mundo cada vez mais conectado. Ademais, com esse advento, mister que também cresce exponencialmente a dificuldade em se classificar os fenômenos jurídicos que ocorrem por meio da internet, em que são empregados tão somente conceitos preexistentes, gerando repercussão.

Sobre o presente tema, o REsp n. 1.559.264 foi interposto pelo próprio ECAD contra acórdão proferido pela 5ª Câmara Cível do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro, na ação ordinária de número 0174958-45.2009.8.19.0001, originalmente movida pelo ECAD em face da OI FM.

O entendimento é que o critério utilizado para determinar ou não a necessidade de autorização de uso pelo titular do direito é a nova modalidade de utilização (independente, distinta da inicial) e não o conteúdo em si consideração. Dessa maneira, não configura *bis in idem* nova cobrança, visto ocorrer a incidência de novo fato gerador.

4 CONCLUSÃO

Como observado no presente estudo, mister que os direitos autorais sempre mantiveram uma relação intrínseca com a tecnologia e seu consequencial avanço. No entanto, o que se espera dessa relação é demasiada preocupação e diversas controvérsias judiciais, seja tanto por parte dos autores das obras musicais, como no presente caso, quanto por aqueles que difundem tal arte no mercado.

Ademais, o que precisa ser levado em consideração é o fato de que a evolução tecnológica, por fim, tornou-se um importante fomentador da indústria e do mercado fonográfico de modo em geral, motivando reações de sobrevivência tanto daqueles que consomem as obras, quanto dos próprios fornecedores.

Hodiernamente, destaca-se que as músicas não são consumidas tão apenas por mídia física, de modo que atualmente podem ser consumidas sem qualquer limitação, tendo o usuário acesso a todo conteúdo disponibilizado mediante os serviços os quais se prestam a esse papel, fazendo com que a experiência do consumidor tenha se intensificado.

Com a criação da Lei n. 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais), os direitos patrimoniais, principalmente, ganharam melhores contornos, regulamentando o direito do autor e conexos à luz das garantias constitucionalmente previstas. No entanto, com a velocidade da tecnologia, mister que se exija constante atualização e manutenção da própria legislação, para que todas as necessidades e demandas sejam atendidas.

Como exemplo, observou-se no presente estudo a intensa discussão através da execução pública, de forma que a Lei de Direitos Autorais ao estabelecer seu conceito, previu a incidência nas execuções em lugares de frequência coletiva. Todavia, o conceito de frequência coletiva, como bem visto, não é mais suficiente para definir se as mídias digitais se encontram nelas abrangidas, tendo em vista que a interatividade, como no caso da tecnologia de *streaming*, pode alterar todo o cenário dentro das mídias digitais. Desta feita, enquanto não há respaldo jurídico efetivo, os conceitos para esse tipo de tecnologia são traçados mediante a jurisprudência.

Nesse contexto, destaca-se, como anteriormente dissecado, o REsp n. 1.559.264, tendo que ao dar provimento ao REsp, o STJ condenou a OI FM ao

pagamento de direitos autorais decorrentes nas modalidades webcasting e simulcasting. Dessa maneira, pode-se concluir que os §§ 2º e 3º do artigo 68, da Lei de Direitos Autorais, ao trazer o conceito de execução pública e local de frequência coletiva, estariam englobando a internet como local de frequência coletiva sob os seguintes argumentos: a alteração do significado daquilo que constituiria uso público, mesmo que paradoxalmente apenas uma pessoa utilize; segundo a Instrução Normativa n. 02/2016 do Ministério do Planejamento, Desenvolvimento e Gestão, ao chegar na conclusão que a transmissão via *streaming* não é ato de execução pública, os acordos de reciprocidade em que o Brasil mantém por meio das associação de gestão coletiva, perderiam eficácia.

REFERÊNCIAS

ABRÃO, Eliane Yachouh. **Comentários à Lei de Direitos Autorais e Conexos**. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2017.

ANGEL, Luciana Freire. **Parecer 23/01/1995, sobre questão de plágio em método técnicomusical**, p.7.

AOKI, Ítalo. **A violação do direito autoral nas obras musicais**. Monografia (Bacharel em Direito). Faculdades Integradas Antônio Eufrásio de Toledo. Presidente Prudente. 2011.

ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito autoral**. Rio de Janeiro: Editora Renovar, 1997.

BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de autor**. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BOBBIO, Pedro Vicente. **O direito de autor na criação musical**. Revista dos Tribunais, São Paulo. 1951.

BRASIL. **Constituição (1988)**. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Brasília, Distrito Federal: Presidência da República. 2021. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm> Acesso em: 15 out 2021.

_____. **Lei n. 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 2019. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm> Acesso em: 15 set 2021.

_____. Superior Tribunal de Justiça. **Recurso Especial nº 1.559.264**. Recorrente: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição ECAD. Recorrida: Oi Móvel S/A incorporador do TNL PCS S/A. Brasília (DF), 08 fev. 2017.

CARAVINA, Carolina Ferraz. **O Direito Autoral e os serviços de streaming no âmbito musical**. Monografia (Bacharel em Direito) Centro Universitário Antônio Eufrásio de Toledo. Presidente Prudente. 2020.

CHAVES, Antônio. **Direito de autor**. In: FRANÇA, R. Limongi (Coord.). Enciclopédia Saraiva de Direito. São Paulo: Saraiva, 1977.

COSTA NETTO, José Carlos. **Direito autoral no Brasil**. 2 ed. São Paulo: 2008.

DELAZERI, Diego. **O entendimento do Recurso Especial n. 1.559.264/RJ nos casos de execução pública na tecnologia streaming**. In: Jus.com.br. 2018. Disponível em: <<https://jus.com.br/artigos/71022/o-entendimento-do-recurso-especial-n-1-559-264-rj-nos-casos-de-execucao-publica-na-tecnologia-streaming/2>> Acesso em: 16 out 2021.

DINIZ, Maria Helena. **Curso de Direito Civil Brasileiro: teoria geral do Direito Civil**. 24 ed. São Paulo: Saraiva, 2007.

ECAD. Escritório Central de Arrecadação e Distribuição. **Associações**. 2021. Disponível em: <<https://www3.ecad.org.br/associacoes/Paginas/default.aspx>> Acesso em: 15 out 2021.

_____. Escritório Central de Arrecadação e Distribuição. **Estatuto do Ecad**. 2021. Disponível em: <<https://www.abramus.org.br/musica/201/ecad-estatuto/>> Acesso em: 15 out 2021.

_____. Escritório Central de Arrecadação e Distribuição. **Tabela de Preços**. Disponível em: <http://www.ecad.org.br/pt/eu-uso-musica/servicos-ao-usuario/tabelade-precos/Paginas/Tabela-de-precos.aspx>. Acesso em: 25 out 2021.

FGV DIREITO RIO. **Da rádio ao streaming: Ecad, Direito Autoral e música no Brasil**. Orgs: Pedro Augusto P. Francisco e Mariana Giergoetti Valente. 1 ed. Beco do Azougue: Rio de Janeiro, 2016.

FRAGOSO, João Henrique da Rocha. **Direito Autoral: Da Antiguidade à Internet**. São Paulo: Quartier Latin, 2009.

FUX, Luiz. **Jurisdição Constitucional II – Cidadania e Direitos Fundamentais**. 1 ed. Belo Horizonte: Fórum, 2017.

GANDELMAN, Henrique. **De Gutenberg à Internet: direitos autorais das origens à era digital**. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GUEIROS JUNIOR, Nehemias. **O direito autoral no show business: tudo o que você precisa saber**, volume I/ A música. Rio de Janeiro: Gryphus, 1999, p.46.

IRIS. Instituto de Referência em Internet e Sociedade. **Streaming online: o que é e qual a sua natureza jurídica?** 2018. Disponível em: <<https://irisbh.com.br/streaming-online-o-que-e-e-qual-a-sua-natureza-juridica/>> Acesso em: 17 out 2021.

MIRANDA, Priscilla Almeida Santos. **Direito Autoral e mídias digitais: o Direito de Autor na era do streaming**. Monografia (Bacharel em Direito) Universidade Federal do Rio de Janeiro (Centro de Ciências Jurídicas e Econômicas). Rio de Janeiro. 2017.

MORAES, Rodrigo. **Os Direitos Morais do Autor: Repersonalizando o Direito Autoral**. 1. ed. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2008.

OGAWA, Mariana Ueda. **Da temporalidade dos direitos patrimoniais do autor**. 2007. 67 fls. Monografia (Mestrado em Direito) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 67. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/teste/arqs/cp041013.pdf>. Acesso em: 10 out.2017.

REVOREDO, Tatiana Trícia de Paiva. **A tecnologia “streaming” (fornecida pela Netflix, Spotify e outros) no contexto do direito tributária brasileiro e do direito digital**. In: *Âmbito Jurídico*. 2017. Disponível em: <> Acesso em: 15 out 2021.

ROCHA, Daniel. **Direito de Autor**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001.

RODRIGUES, Sílvio. **Direito civil: direito das coisas**. 28 ed. São Paulo: Saraiva, 2003.

SANTOS, Manoel J. Pereira dos. **Execução Pública Musical na Internet: rádios e tvs virtuais**. Revista da ABPI. v. 103, p. 51-67, 2009.

SIQUEIRA, Lucas. **A natureza jurídica do *streaming* e a legitimidade da incidência do ISSQN sobre tal atividade**. In: Jus.com.br. 2018. Disponível em: <<https://jus.com.br/artigos/69981/a-natureza-juridica-do-streaming-e-a-legitimidade-da-incidencia-do-issqn-sobre-tal-atividade>> Acesso em: 18 out 2021.

SUIÇA. Organização Mundial de Propriedade Intelectual. **WIPO Intellectual Property Handbook**. 2004. Disponível em: <<https://www.wipo.int/portal/en/index.html>>. Acesso em: 8 out 2021.

TELLES JÚNIOR, Goffredo. **Iniciação na ciência do direito**. 3 ed. São Paulo: Saraiva, 2006.