

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE CIÊNCIAS JURÍDICAS E ECONÔMICAS  
FACULDADE NACIONAL DE DIREITO**

**A GESTÃO COLETIVA DOS DIREITOS AUTORAIS NO BRASIL:  
UM ESTUDO DA TRANSMISSÃO MUSICAL VIA *STREAMING***

**ADRIANA BENILDE VALENTIM ALMEIDA RIBEIRO**

**RIO DE JANEIRO**

**2022**

**ADRIANA BENILDE VALENTIM ALMEIDA RIBEIRO**

**A GESTÃO COLETIVA DOS DIREITOS AUTORAIS NO BRASIL:  
UM ESTUDO DA TRANSMISSÃO MUSICAL VIA *STREAMING***

Monografia de final de curso, elaborada no âmbito da graduação em Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como pré-requisito para obtenção do grau de Bacharel em Direito.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Kone Prieto Furtunato  
Cesário

**RIO DE JANEIRO**

**2022**

## CIP - Catalogação na Publicação

R484g      Ribeiro, Adriana Benilde Valentim Almeida  
A gestão coletiva dos direitos autorais no  
Brasil: um estudo da transmissão musical via  
streaming / Adriana Benilde Valentim Almeida  
Ribeiro. -- Rio de Janeiro, 2022.  
56 f.

Orientadora: Kone Prieto Furtunato Cesário.  
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade  
Nacional de Direito, Bacharel em Direito, 2022.

1. Direitos Autorais. 2. Gestão Coletiva. 3.  
Execução Pública. 4. Streaming. I. Cesário, Kone  
Prieto Furtunato, orient. II. Título.

**ADRIANA BENILDE VALENTIM ALMEIDA RIBEIRO**

**A GESTÃO COLETIVA DOS DIREITOS AUTORAIS NO BRASIL:  
UM ESTUDO DA TRANSMISSÃO MUSICAL VIA *STREAMING***

Monografia de final de curso, elaborada no âmbito da graduação em Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como pré-requisito para obtenção do grau de Bacharel em Direito.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Kone Prieto Furtunato Cesário

Data da Aprovação: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Banca Examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Kone Prieto Furtunato Cesário

---

Membro da Banca

---

Membro da Banca

**RIO DE JANEIRO**

**2022**

À minha mãe e, em especial, ao meu pai - e herói - Jorge (*in memoriam*),  
por todo incentivo, lealdade e o mais puro amor que ultrapassa essa  
dimensão física.

## AGRADECIMENTOS

A Deus e à toda espiritualidade que me cerca me mantém firme.

Aos meus pais, por todo amor, cuidado, confiança e fé depositados em mim. A meu pai, Jorge (*in memoriam*), agradeço por ter me permitido vivenciar o afeto mais leal do mundo. Sonhávamos em partilhar da alegria da conclusão de minha graduação - tal como festejamos outras conquistas que, certamente, apenas foram possíveis por conta de seu apoio incondicional – e assim o faremos, apesar da distância física, pois o vejo e o sinto em todos os lugares. Das lembranças da infância até as sábias orientações no início de minha fase adulta: nenhuma delas se esvaecerá pelo tempo. A minha querida mãe, Maria da Conceição, agradeço por seu amor e dedicação em me oferecer o que de melhor há nesse mundo. Sua leveza em ver a vida, ainda que carregando uma história marcada por luta e empenho, me inspira a ser uma mulher mais perseverante a cada dia que passa. Essa conquista é nossa.

A meu irmão, pelo companheirismo desde meu nascimento e por fomentar em mim a crença de que tudo é possível. Nossa proteção mútua, hoje mais do que nunca, me incentivam a crescer mais e mais.

A meu fiel companheiro Pippo, que me ensinou o quão potente o amor de um animal pode ser. As páginas vindouras do presente trabalho foram escritas em sua companhia, de modo que independente da hora ou local de escrita, ele esteve comigo nessa atividade e nas demais realizadas nos últimos anos, tornando-as mais leves.

Aos meus avós maternos e paternos, que tanto admiro as histórias de vida, agradeço por toda dedicação em prol de nossa família. Saber que a possibilidade de minha formação acadêmica é fruto de sementes que foram plantadas arduamente por pessoas que não tiveram a mesma oportunidade que eu, me impulsiona a me dedicar aos estudos cada vez mais.

Aos meus familiares pelo afeto a mim direcionado, por demonstrarem tanto entusiasmo a cada conquista minha, e, principalmente, pelo incentivo.

Quem tem um amigo, tem tudo e a eles agradeço pelos momentos compartilhados nos últimos anos. Sejam aqueles com que compartilhei anseios ou risadas ao longo dos cinco anos de graduação, aqueles com os quais desenvolvi e estreitei laços ao longa vida ou aqueles dos quais me aproximei por conta dos locais em que estagiei: a rotina sem vocês, sem dúvidas, seria mais difícil. Carrego, desde já, muita nostalgia de toda troca vivida, levando-os com carinho em meu coração.

À Faculdade Nacional de Direito pela formação acadêmica e profissional. Tive o privilégio de ter contato com profissionais de excelência, sendo mister destacar minha orientadora na Universidade Federal do Rio de Janeiro, professora Kone Prieto Fortunato Cesário, sempre gentil e disponível a seus alunos, e que agregou imensamente ao presente trabalho.

Por fim, agradeço à música, expressão artística que colore minha vida.

*“Estou muito agradecida de estar contratada em uma gravadora que acredita que devo ser dona de tudo que crio. Ainda bem que deixei meu passado nas mãos do Scott e não meu futuro. E tomara que jovens e crianças com sonhos na música leiam isso e aprendam como se proteger melhor em negociações. Você merece ser dono da arte que você produz.”*

Taylor Swift, em carta aberta em 2019, acerca da aquisição da *Big Machine Records* por Scooter Braun.



## RESUMO

O presente trabalho propõe-se analisar se a transmissão de música via plataformas de *streaming*, nas modalidades *simulcasting* e *webcasting*, pode ser entendida como execução pública de obra musical, ensejando, pois, cobrança pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) da quantia relativa aos direitos autorais e conexos correspondentes. Utilizou-se de pesquisa exploratória com metodologia qualitativa por meio de análise bibliográfica, de legislação autoral e de decisões jurisprudenciais, em especial, a constante no *leading case* brasileiro do tema, o Recurso Especial nº 1.559.264/RJ, cuja relatoria é do ministro Ricardo Villas Boas Cueva. Assim, no terceiro capítulo, buscou-se compreender o entendimento jurisprudencial firmado quanto a possibilidade da referida cobrança, contextualizando o estudo de caso realizado com prévia exposição - nos dois primeiros capítulos - de conceitos basilares do direito autoral, de características da gestão coletiva no Brasil e da tecnologia de *streaming* e suas modalidades, bem como o impacto da mesma na indústria fonográfica.

**Palavras-chave:** Direitos Autorais. Gestão Coletiva. Execução Pública. *Streaming*.

## **ABSTRACT**

The present work aims to analyze whether the musical transmission through streaming platforms, in the simulcasting and webcasting modalities, can be understood as a public execution of a musical work, thus being susceptible to be charged by the Central Office of Collection, ECAD, for the amount related to the corresponding copyright and other related rights. In order for that, this work made use of exploratory research with qualitative methodology through bibliographical research, analyzing copyright legislation and jurisprudential decisions, especially, the Brazilian leading case on the subject, Special Appeal 1.559.264/RJ, conducted by Minister Ricardo Villas Boas Cueva. Therefore, in the third chapter, it is intended to understand the jurisprudential understanding established regarding the possibility of said charge, contextualizing the case study carried out with prior exposure - in the first two chapters - of basic concepts of copyright, characteristics of Collective Management in Brazil and of streaming technology and its modalities, as well as its impact on the music industry.

**Keywords:** Copyright. Collective Management. Public Execution. Streaming.

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABERT	Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão
ABPI	Associação Brasileira de Propriedade Intelectual
ABRAMUS	Associação Brasileira de Música e Artes
ABTA	Associação Brasileira de TV por Assinatura
ACAERT	Associação Catarinense de Emissoras de Rádio e Televisão
AESP	Associação de Emissoras de Rádio e Televisão do estado de São Paulo
AMAR	Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes
AMIRT	Associação Mineira de Rádio e Televisão
ASCAP	<i>The American Society of Composers, Authors and Publishers</i>
ASSIM	Associação de Intérpretes e Músicos
BMI	<i>Broadcast Music, Inc.</i>
CADE	Conselho Administrativo de Defesa Econômica
CISAC	Confederação Internacional de Sociedades de Autores e Compositores
CNDA	Conselho Nacional de Direito Autoral
CPI	Comissão Parlamentar de Inquérito
DMCA	<i>Digital Millenium Copyright Act</i>
ECAD	Escritório Central de Arrecadação e Distribuição
ILDC	Instituto Latino de Direito e Cultura
LDA	Lei de Direitos Autorais
LPS	<i>Long-plays</i>
MCT	Música, <i>Copyright</i> & Tecnologia
OMPI	Organização Mundial da Propriedade Intelectual
ONU	Organização das Nações Unidas
RE	Recurso Extraordinário
REsp	Recurso Especial
SBACEM	Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música
SESAC	<i>The Society of European Stage Authors and Composers</i>
SICAM	Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais
SOCINPRO	Sociedade Brasileira de Administração e Proteção de Direitos Intelectuais
STF	Supremo Tribunal Federal

STJ	Superior Tribunal de Justiça
UBC	União Brasileira de Compositores
WCT	WIPO <i>Copyright Treaty</i>
WIPO	World Intellectual Property Organization
WPPT	WIPO <i>Performances and Phonograms Treaty</i>

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>1 O DIREITO AUTORAL E SUA GESTÃO COLETIVA NO BRASIL</b> .....	15
1.1 O DIREITO AUTORAL: PERSPECTIVA HISTÓRICA E CONCEITOS BASILARES	15
1.2 A GESTÃO COLETIVA DOS DIREITOS AUTORAIS: OS FUNDAMENTOS QUE LEVAM AO SEU PROTAGONISMO NO SETOR ECONÔMICO .....	19
1.3 O MONOPÓLIO DO ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO (ECAD) .....	23
<b>2 O SERVIÇO DE STREAMING E A EXECUÇÃO PÚBLICA</b> .....	27
2.1 A EVOLUÇÃO NA FORMA DE CONSUMIR MÚSICA: DO MEIO ANALÓGICO AO DIGITAL.....	27
2.2 CONCEITO E MODALIDADES DE <i>STREAMING</i> .....	29
2.3 A EXECUÇÃO PÚBLICA E SUAS CONTROVÉRSIAS INTERPRETATIVAS .....	33
<b>3 O RECURSO ESPECIAL 1.559.264/RJ COMO <i>LEADING CASE</i> BRASILEIRO</b> .....	36
<b>CONCLUSÃO</b> .....	48
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	50
<b>ANEXO 1 - VALORES ARRECADADOS PELO ECAD ENTRE 2017 E 2021</b> .....	54
<b>ANEXO 2 - VALORES DISTRIBUÍDOS PELO ECAD ENTRE 2017 E 2021</b> .....	55
<b>ANEXO 3 - NÚMERO DE BENEFICIADOS PELO ECAD ENTRE 2017 E 2021</b> .....	56

## INTRODUÇÃO

Desde os tempos mais remotos o ser humano se expressa através da música, seja para fins de sociabilidade, comunicação ou entretenimento. A evolução da sociedade de informação fez com que o modo de consumo musical tenha sido alterado, dinâmica marcada pelo movimento do analógico ao digital, de modo que as plataformas de *streaming* se popularizaram nas últimas décadas, sendo um dos meios de transmissão de conteúdo em diversos segmentos, a citar o mercado fonográfico.

A obra musical e os fonogramas são bens provenientes do intelecto humano, que estão dentro do escopo protetivo da propriedade intelectual, decorrendo da criação direitos referentes a obra e seu uso, sendo os direitos autorais regulados pela Lei nº 9.610/1998, a chamada Lei de Direitos Autorais. No que tange a seu aspecto patrimonial, a aferição dos valores decorrentes da exploração econômica da obra citada por vezes é complexa de ser realizada de forma eficaz pelo próprio autor/titular dos direitos autorais, premissa pela qual se depreende a relevância da gestão coletiva desses direitos. A atividade citada possui como personagens as Associações, as quais os artistas podem se afiliar, de modo que o monopólio da arrecadação e distribuição dos valores de *royalties* advindos da execução pública de uma obra está nas mãos do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), temática de estudo do primeiro capítulo do presente trabalho.

Ocorre que a legislação pátria data de 1998, com algumas alterações em seu texto que ocorreram há quase 10 anos, por meio da Lei nº 12.853, de 2013. Somado a isso, tem-se o crescimento exponencial das novas mídias digitais, o que faz com que o Direito concernente à temática autoral em nosso país esteja desatualizado acerca de temáticas de tecnologias modernas. Exemplo de divergência interpretativa decorrente de lacuna legislativa é a que segue: a transmissão musical nas plataformas digitais de *streaming*, em suas modalidades *simulcasting* e *webcasting*, seria considerada execução pública de uma obra musical? A investigação desse tópico fomenta debates, pois traz consigo a dúvida se ensejaria, ou não, a cobrança pelo ECAD dos valores devidos a título de direitos autorais e conexos, o que nos revela a importância do estudo dos temas acima mencionados, dada sua atualidade. O segundo capítulo desse trabalho busca, justamente, compreender o avanço no modo de consumir música e se o ambiente digital poderia ser entendido como local de frequência coletiva.

Assim, com o crescente surgimento de *streamings*, em especial, à época, das webrádios, houve aumento da judicialização de casos que debatessem essa questão, sendo o *Leading case* brasileiro de tal temática o Recurso Especial nº 1.559.264/RJ, em que o Superior Tribunal de Justiça julgou o caso ECAD x RÁDIO OI FM, firmando jurisprudência de importante estudo, o qual o presente trabalho se propõe a debruçar-se em seu capítulo 3.

A análise vindoura utilizou-se da metodologia exploratória, com o uso como fonte não apenas as disposições legais pertinentes ao tema, mas também artigos acadêmicos e livros, em especial o marco teórico da obra “DA RÁDIO AO *STREAMING*: Ecad, Direito Autoral e música no Brasil” de 2016 e organizada por Pedro Augusto P. Francisco e Mariana Giorgetti Valente, tendo em vista ser rico trabalho que traz a interseção do estudo do direito autoral com o estudo técnico dos *streamings*.

## 1 O DIREITO AUTORAL E SUA GESTÃO COLETIVA NO BRASIL

### 1.1 O DIREITO AUTORAL: PERSPECTIVA HISTÓRICA E CONCEITOS BASILARES

A fim de manter a ordem social, o estudo jurídico tem por objetivo a tutela de bens e garantias legais, conforme legislação pátria. Considerando as diversas hipóteses de necessidade de sua aplicação, o Direito ao longo de seu estudo fora delimitando áreas e especializações, com intuito de maior eficiência na tutela de cada necessidade social. Tendo esta ideia em vista, no ano de 1967 foi criada a Organização Mundial da Propriedade Intelectual, organismo internacional parte da Organização das Nações Unidas (ONU), que fora estabelecida por meio da Convenção da OMPI.

A propriedade intelectual, de acordo com a Convenção da OMPI (1967), é compreendida como o conjunto dos direitos relativos às obras literárias, artísticas e científicas, às interpretações dos artistas intérpretes e às execuções dos artistas executantes, aos fonogramas e às emissões 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.

Diante do exposto, pode-se inferir que a OMPI ao conceituar a propriedade intelectual estabelece que tal tópico possa ser dividido em dois ramos, a depender do gênero de bem imaterial tratado, quais sejam, propriedade industrial e direito autoral. O último citado, em especial, revela maior relevância ao presente trabalho, tendo em vista que o projeto visa dissertar acerca da gestão coletiva dos direitos autorais da área fonográfica nas plataformas de *streaming* bem como as controvérsias interpretativas que envolvem o tema.

O Direito Autoral é objeto de divergência doutrinária no que tange sua natureza jurídica, apontando-se sua perspectiva moral – abarcada pelos direitos da personalidade – e patrimonial (BEZERRA, 2020, p. 39). Além disso, elencam-se alguns elementos para que se observe a tutela dos direitos autorais, dentre eles: a necessidade de que a obra em questão esteja para além do “mundo das ideias” - esteja exteriorizada - e que o objeto de proteção crie algo novo, indo além



do escopo meramente descritivo, conforme pode se inferir do Art. 7º da Lei 9.610/98, a chamada Lei de Direitos Autorais - LDA (BASTOS, 2016, p. 101). Destaca-se que a ideia não é objeto de proteção de direito autoral, nos termos do Art. 8º da LDA.

Quanto à dualidade de perspectiva da natureza jurídica da propriedade intelectual acima mencionada, cabe fazer breves comentários acerca de sua evolução histórica, afinal, a compreensão da ideia de gestão coletiva dos direitos autorais e seu funcionamento atual é melhor alcançada quando encontramos um ponto de partida que evidencie a necessidade dessa discussão.

Dessa forma, há quem defenda que a natureza jurídica da propriedade intelectual seria de fato de propriedade, em contraponto, há aqueles que entendem tratar-se apenas de direito moral, e, no meio do caminho, há estudiosos que enxergam a existência de uma teoria mista (BEZERRA, 2020, p. 39). Essa discussão é importante pois reflete a necessidade de fomentar o arcabouço jurídico relativo a esse tópico, tendo em vista as divergências jurisprudências e ferramentas jurídicas de vislumbre de decisões na área do direito autoral. Assim, o plano histórico nos revela o surgimento dos debates da classificação da propriedade intelectual.

O ato de criar e a evolução humana estão intimamente ligados. O método de exteriorizar uma ideia a fim de obter um resultado, seja prático, seja de fruição, foi desenvolvido ao longo dos anos. Do cântico aos deuses, às escritas dos povos, dos textos manuscritos insuficientes para a demanda do mercado europeu do século XV até a criação da imprensa de tipos móveis por Hans Gutenberg (ZANINI, 2014, p. 213).

Em um primeiro momento, a ideia de proteção não tinha como base propulsora o interesse dos autores da obra, na verdade, vislumbrava-se a tutela da exploração daquele bem conforme a necessidade dos impressores (ALGARDI, 1978, p.5 *apud* ZANINI, 2014, p. 213), que inicialmente eram privilégios dados por autoridade estatal, pontualmente. Nesse momento histórico a palavra-chave era privilégio, apenas depois que a compreensão de direito subjetivo veio à tona.

Assim, atribui-se ao direito anglo-saxão o berço da Propriedade Intelectual, com a criação do instituto chamado Estatuto da Rainha Ana e sua busca pela regularização do

comércio de livros, sendo o pontapé inicial da visão de *copyright* e reprodução exclusiva do bem (ASCENSÃO, 1997, p.4-5 *apud* VIRTUOSO, 2020, p. 15).

Para além da materialidade acima descrita, o século XIX dimensiona o aspecto moral do direito autoral, não apenas pela jurisprudência francesa da época como também pela promulgação da Convenção de Berna, a fim de tutelar os direitos dos autores de obras literárias e artísticas dos países signatários, de modo que se o direito autoral existe em um dos Estados unionistas, existe, também, nos demais.

Sendo assim, os apontamentos históricos destacados salientam a transição de prioridade do cenário da Propriedade Intelectual, pois anteriormente ela recaía sobre a materialidade do bem - ou seja, havia maior preocupação com a tutela da atividade econômica relacionada a reprodução do bem - e posteriormente se passou a oferecer maior enfoque à subjetividade e aos interesses daquele que o criou.

Nesse sentido, infere-se o que segue. À luz do Art. 22 da LDA, o autor de uma obra é titular dos direitos morais e patrimoniais sobre a mesma. Ao passo que os direitos morais são inalienáveis e intransferíveis, os direitos patrimoniais são passíveis de transferências, conforme dita o Art. 49 da mesma legislação, seja através de Cessão, Licenciamento ou por outro meio admitido em Direito.

Na cessão o autor transfere a titularidade de obra de sua autoria a terceiro, de modo exclusivo. Já a licença refere-se à autorização dada pelo autor da obra a um terceiro para que este a utilize, aproveitando-a economicamente, de modo total ou parcial, exclusivo ou não (LEMOS, 2011, p. 49).

Com a criação da obra nasce a propriedade da mesma, de modo que o autor é o titular originário, possuindo, conforme visto anteriormente, direito moral e patrimonial, sendo o último conceituado pela LDA em seu Art. 28 como o direito de exclusividade quanto à utilização, fruição e faculdade de dispor de obra literária, artística ou científica. Cabe salientar que o Art. 29 aponta que o mesmo deve autorizar prévia e expressamente a utilização de tal obra.

Tendo em vista que a autoria de uma obra está diretamente relacionada à exteriorização da ideia do autor, é inegável que, na maior parte dos casos, há terceiros que dependem de seu tempo e capital para impulsionar o bem, seja em sua produção, seja em sua distribuição ou em sua divulgação. Esses personagens são fundamentais aos autores, de modo que devem receber justa retribuição por seu trabalho.

Isto posto, as pessoas físicas e/ou jurídicas envolvidas no processo de levar a obra autoral ao grande público possuem direitos (DIREITOS..., 2018, s/p). Tais direitos são denominados conexos, que passaram a ser garantidos legalmente por meio do Decreto nº 57.125 de 1965, responsável pela promulgação da Convenção de Roma de 1961, que marca o início de reconhecimento internacional dos direitos conexos (BASTOS, 2016, p. 115). Nacionalmente, sua previsão legal consta na LDA, que regula os direitos autorais sob a perspectiva que tal denominação abarca os direitos de autor e os conexos a esses, conforme seu Art. 1º.

Assim, o direito de autor de uma obra intelectual está relacionado a sua criação e materialização, de modo que a LDA entende como autor o responsável pela concepção de obra literária, artística ou científica, à luz de seu Art. 11. Já os direitos conexos referem-se aos personagens que atuam conforme descrição conferida no parágrafo anterior.

No que couber, determina o Art. 89 da LDA que serão aplicadas normas do direito de autor aos direitos a ele conexos. A legislação explicita três sujeitos da referida tutela, sendo eles os artistas intérpretes ou executantes, os produtores fonográficos e as empresas de radiodifusão. Tais pessoas podem impedir que haja exploração de sua interpretação ou execução, gravação ou emissões de radiodifusão, respectivamente, sem que se tenha seu consentimento.

Ainda sobre o estudo de alguns dos conceitos que norteiam a ideia do aproveitamento econômico e do consentimento do autor ou titular para tal, é relevante destacar que quando se pensa no direito decorrente da execução pública de uma determinada obra - sendo essa uma das modalidades de direito patrimonial, toma-se por base o conceito trazido pelo §2º do Art. 68 da LDA, que diz que as obras autorais musicais em suas diversas formas, dependem de autorização prévia e expressa do autor ou do titular da obra, para sua utilização, em execuções públicas remuneradas ou não, em fonogramas, audiovisuais, transmissão de rádio ou qualquer outra forma de transmissão, incluindo, por que não, as plataformas de *streaming*.

Por conseguinte, junto a ideia de execução pública acima exposta está atrelada a dificuldade que autor ou titular possui em autorizar individualmente a execução da obra a qual detém direitos em cada um dos locais entendidos como frequência coletiva, revelando a importância de gestão coletiva dos direitos autorais, especialmente na seara musical, objeto de estudo do presente trabalho.

## 1.2 A GESTÃO COLETIVA DOS DIREITOS AUTORAIS: OS FUNDAMENTOS QUE LEVAM AO SEU PROTAGONISMO NO SETOR ECONÔMICO

A gestão coletiva pode ser compreendida como atividade de caráter administrativo que objetiva permitir que os titulares não apenas de direitos autorais, mas também conexos possam receber a remuneração devida decorrente do uso de suas obras. Ela ocorre por meio da filiação dos autores e titulares às associações, que se tratam de sociedades de gestão coletiva que irão atuar como mandatárias de seus filiados, com a delegação de poderes para praticar diversos atos que visam a tutela do direito destes, incluindo, a autorização prévia pelo uso das obras bem como intermediando autor/titular e usuário, recolhendo dos últimos os valores decorrentes da utilização das obras abrangidas pelo escopo protetivo (BASTOS, 2016, p. 113).

A interseção entre o Direito e a Indústria Musical foi um dos objetos de estudo do curso Música, *Copyright & Tecnologia* (MCT), realizado pelo Instituto Gênese da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e pela Escola de Música & Negócios. Em aula ministrada pelo advogado Ygor Valério, sócio do escritório CQS/FV Advogados, acerca da Gestão Coletiva, alguns apontamentos foram coletados, quais sejam os comentários que abaixo serão tecidos.

A relevância da gestão coletiva torna-se evidente quando se compreende a complexidade da gestão individual dos direitos autorais, em especial pela inviabilidade de gerir a utilização do repertório de um artista. Possibilitar a fruição dos direitos patrimoniais pelo autor ou pelos detentores de direitos conexos de modo individual seria extremamente complexo não apenas pela perspectiva do usuário, mas também pelo ponto de vista do artista.

Quanto ao primeiro, seria responsável por, solitariamente, buscar o titular da obra intelectual a fim de obter autorização da mesma, e negociar os termos para tal, firmando

contratos diversos, identificando titulares ou seus herdeiros, caso falecidos. Após o momento de negociação, a complexidade não cessaria, tendo em vista o dever de apresentar a cada titular o relatório da execução de sua obra e satisfazer a retribuição financeira devida, além de zelar para que tais atividades sejam realizadas de maneira íntegra e honesta.

No que tange ao ponto de vista do artista, a dificuldade do mesmo gerir individualmente os frutos da obra a qual possui direito se vê na complexidade da seguinte dinâmica: em tempos globalizados, com as mais diversas plataformas que permitem que uma obra seja disponibilizada, o titular teria que cuidar de dispor itens de seu repertório em cada uma delas, individualmente, verificando as regras contratuais de cada termo firmado com usuários distintos.

A hipótese de gerir individualmente sua arte traz à tona a necessidade de gerenciar a receita advinda de cada plataforma, contendo agendas de pagamento diversas, e, em caso de inadimplência ou discordância contratual, o próprio titular que seria o responsável por tentar chegar em um denominador comum com a outra parte.

Além de tais demandas, o artista, nesse cenário, teria que se preocupar em analisar o relatório recebido de cada um dos usuários de sua obra, bem como lidar com o fato de que cada um deles possuiria *footprints* diferentes, trazendo a possibilidade, inclusive, de ter de verificar a execução pública de uma obra em território estrangeiro. Cabe destacar que o rol de usuários para que se possa pensar na dimensão da dinâmica da gestão de direitos autorais não se refere apenas às plataformas de *streaming*.

A dificuldade de gestão individual de direito de qualquer natureza autoral leva o mercado a organizar-se, majoritariamente, através da gestão coletiva, cuja a palavra-chave a se pensar é “intermédio”, este que é protagonizado pelas sociedades de gestão coletiva, a priori – se verá ao longo do presente trabalho a organização das mesmas em um escritório central -.

No tocante ao fundamento econômico da gestão coletiva, pode-se inferir pelos apontamentos acima elucidados que um de seus trunfos mercantis é o fato dela permitir a diminuição dos custos de transação. Afirma-se isso tendo em vista que em uma relação bilateral há custos para sua existência e mantimento e eles seriam consideravelmente maiores caso o

titular dos direitos autorais individualmente atuasse a fim de gozar dos direitos a ele tutelados (BASTOS, 2016, p. 115).

Os custos de transação derivam da teoria econômica da empresa e abarcam um vínculo comercial sob a perspectiva de criação, manutenção e cumprimento, haja visto que se refere aos custos para que essas etapas ocorram de maneira eficaz para ambas as partes envolvidas (COOTER e ULEN, 2020, p. 105 *apud* BASTOS, 2016, p. 115). Ainda sobre a gestão coletiva observada sob o viés da economia, a possibilidade do usuário obter autorizações em conjunto faz com que haja o aumento da circulação de obras de representação, conforme apresentação do curso MCT, ministrada pelo advogado Ygor Valerio.

Quanto ao fundamento jurídico das Sociedades de Gestão Coletiva, primordialmente é sabido que a Constituição Federal em seus incisos XVII a XX do Art. 5º traz o direito de livre associação, de modo que os autores possuem respaldo constitucional para buscar gozar de seus direitos por meio da criação de associações para esse fim, observando em tal concepção os requisitos legais, não apenas civis, mas também os trazidos pela legislação de direitos autorais pátria (BASTOS, 2016, p. 118).

Quanto a lei específica do tema, a LDA comenta acerca das associações de gestão coletiva dos Arts. 97 a 100-B, destaca-se que, decorrente da reforma da gestão coletiva de direitos autorais no Brasil por conta da Lei 12.853/13 essa base legal sofreu modificações, sejam quais, em especial, os critérios para que as sociedades de gestão coletiva atuem bem como determinações de supervisão do Estado quanto tal atividade (BASTOS, 2016, p. 118).

Os mais de 10 (dez) artigos e parágrafos que versam sobre as associações de titulares de direitos de autor e dos que lhes são conexos são de valioso estudo, de modo que é possível salientar algumas das prerrogativas e critérios neles encontrados.

Decorre-se do caput do Art. 97 da LDA, bem como do dispositivo constitucional mencionado, que a gestão coletiva é facultativa, de modo que os titulares dos direitos de autor e conexos podem geri-los de modo individual, caso prefiram, ainda que seja uma opção mais complexa e custosa, muitas das vezes. Seu parágrafo 1º revela o interesse público intrínseco na atividade de tais associações, devendo estas atenderem sua função social. Reside no *munus*

*público* da gestão coletiva de direito autoral a motivação da supervisão Estatal em tal atividade, ainda que sejam práticas particulares.

Por exemplo, informações de autoria e titularidade de obras devem ser comprovadas por meio de documentação que conste em cadastro centralizado e atualizado das associações, a fim de evitar fraudes, dados falsos e desambiguação de títulos similares de obras (§ 6º), de modo que são informações de interesse público, devendo seu acesso ser disponibilizado para quem seja interessado, não onerosamente, e para o Ministério da Cultura, determinando medidas necessárias à regularização de tais dados, quando provar-se inconsistência de informações (§§ 7º e 8º).

Os parágrafos expostos foram incluídos pela Lei 12.853/13, de maneira que sua redação menciona o, à época, denominado Ministério da Cultura como então órgão fiscalizador da atividade de gestão coletiva. Contudo, atualmente a referida prática fiscalizatória compete à Secretaria Especial de Direitos Autorais, que é vinculada ao Ministério do Turismo. Cabe trazer à tona que, na história pátria do Direito Autoral a fiscalização, organização, consulta e assistência às tutelas em questão, já foram exercidas pelo Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), com previsão no Art. 116 da Lei 5.988/1973 e com funcionamento iniciado em 1976. Com sua desativação, a atividade da gestão coletiva ficou certo período sem ser fiscalizada pelo Estado, até a reforma ocorrida em 2013 (BASTOS, 2016, p. 124).

O ato de filiação já garante à associação o enquadramento de mandatária, não sendo necessário comprovar o direito de representar o filiado, conforme Valério destaca em sua classe. Decorre desse ato a possibilidade do exercício de uma das principais atividades das sociedades de gestão coletiva, qual seja, o exercício de cobrança dos direitos autorais e deles conexos, à luz do Art. 98 da LDA. Além disso, o Art. 98-A determina como requisito de funcionamento das associações a habilitação prévia em órgão da Administração Pública Federal, conforme disposto em regulamento.

Com o advento de inúmeras associações, a fragmentação do sistema de gestão coletiva nacional representou parcial perda de sua razão de ser. Ora, se o surgimento e manutenção desta forma de gerir direitos autorais, especialmente na seara musical, reside na redução dos custos de transação, quando se observou a existência de inúmeras associações de gestão coletiva

algumas problemáticas começaram a sobrevir, tendo em vista o aumento dos custos envolvidos na dinâmica mercantil. Têm-se como exemplo de resultado prejudicial fruto do referido aumento as cobranças referentes à execução pública de obra intelectual feitas por mais de uma associação em referência a um mesmo evento, dificultando a devida arrecadação aos respectivos direitos patrimoniais, prejudicando não apenas o sistema, mas principalmente os titulares desses direitos (BASTOS,2016, p. 123).

### 1.3 O MONOPÓLIO DO ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO (ECAD)

Por conta disso, criou-se por meio da Lei 5.988/1973, a antiga Lei de Direitos Autorais, o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição - ECAD, através da unificação das associações existentes à época, passando a funcionar em janeiro de 1977. É competência dessa entidade de direito privado e de personalidade jurídica própria “arrecadar e distribuir em todo o território nacional os direitos relativos à execução pública de obras musicais” (BASTOS, 2016, p. 123), de modo que ele não visa lucro e é dirigido e administrado pelas associações que o integram, por meio de voto unitário conforme estabelece o §1º do Art. 99 da LDA.

A composição atual do ECAD conta com sete associações de gestão coletiva, quais sejam, a Associação Brasileira de Música e Artes – ABRAMUS, a Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes – AMAR, a Associação de Intérpretes e Músicos – ASSIM, a Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música – SBACEM, a Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais – SICAM, a Sociedade Brasileira de Administração e Proteção de Direitos Intelectuais – SOCINPRO e a União Brasileira de Compositores – UBC.

No que tange seu caráter organizacional, por meio de Assembleia Geral há a edição do Estatuto da ECAD - responsável por suas regras de funcionamento - e dos regulamentos de arrecadação e distribuição.

O valor cobrado pelo ECAD devido a execução pública de uma obra tem seus critérios e mecanismo de cobrança trazidos pelo regulamento de arrecadação. Quanto à formação do preço em questão, destaca-se a discricionariedade nessa fixação, que é reafirmada pelo



judiciário, observando os critérios de razoabilidade, boa-fé e os usos do local de realização das obras, salientando que haverá o estabelecimento e unificação dos valores a serem cobrados na Assembleia Geral do ECAD, conforme dita §1º do Art. 6º do Decreto nº 9.574/2018. A jurisprudência corrobora para o entendimento da liberdade do ECAD em fixar a quantia cobrada aos usuários, a citar informativo de jurisprudência do Superior Tribunal de Justiça - STJ nº 543 de 2014, cujo trecho destacado segue abaixo:

**DIREITO CIVIL. LEGALIDADE DE CRITÉRIOS FIXADOS EM REGULAMENTO DE ARRECADAÇÃO DO ECAD.**

É válido o critério de estimativa da receita bruta do evento realizado, previsto em regulamento de arrecadação do ECAD, para se cobrar os valores devidos pela execução de obras musicais. Tratando-se de direito de autor, compete a esse a fixação da remuneração pela utilização de sua obra por terceiro, seja diretamente, seja por intermédio das associações ou do próprio ECAD, que possui métodos próprios para elaboração dos cálculos diante da diversidade das obras reproduzidas, segundo critérios eleitos internamente. Dessa forma, no âmbito de atuação do ECAD, os critérios para a cobrança dos direitos autorais são definidos no regulamento de arrecadação elaborado e aprovado em assembleia geral composta pelos representantes das associações que o integram. O referido regulamento contém tabela específica de preços, os quais devem observar "a razoabilidade, a boa-fé e os usos do local de utilização das obras", conforme a nova redação expressa no § 3º do art. 98 da Lei 9.610/1998. Neste contexto, a jurisprudência do STJ é firme no sentido de ser válida a tabela de preços instituída pelo ECAD e seu critério de arrecadação. Precedentes citados: AgRg nos EDcl no REsp 885.783-SP, Terceira Turma, DJe 22/5/2013; e AgRg no Ag 780.560-PR, Quarta Turma, DJ 26/2/2007.

(BRASIL. REsp 1.160.483-RS. Rel. Min. Luis Felipe Salomão. Julgamento em: 10 jun. 2014.)

A tabela de preço única mencionada no trecho destacado divide os usuários em quatro grupos, quais sejam, “permanentes, eventuais, rádio/TV e serviços digitais” (BASTOS, 2016, p. 129). Segundo o portal oficial do ECAD na web, a definição do referido valor observa critérios como “o local em que a música é tocada, sua importância para o negócio, o ramo de atividade, tipo de utilização musical e região socioeconômica do estabelecimento” (ECAD, 2022, s/p).

A forma como os valores auferidos são repassados a quem de direito deva receber é estabelecida no Regulamento de Distribuição de modo que o Escritório Central afirma que 85% são destinados aos compositores, intérpretes, músicos e demais titulares, 6% são repassados às associações de gestão coletiva e destina-se ao próprio ECAD os 9% restantes (ECAD, 2022, s/p).

Os valores arrecadados pelo ECAD ao longo dos anos são significativos, e, por conta do interesse público atrelado a sua atividade, que tanto movimento a economia nacional, a entidade divulga os resultados econômicos auferidos em seu site - ainda que o faça apenas a partir de 2004 (BASTOS, 2016, p. 127). - Os gráficos de arrecadação (anexo 1), de distribuição (anexo 2), bem como o do número de beneficiados (anexo 3). revelam o impacto que a pandemia do COVID-19 teve na seara da gestão coletiva nacional, tendo em vista que enquanto em 2017, 2018 e 2019 arrecadou-se, respectivamente, as quantias de R\$ 1.14 bilhão, R\$ 1.10 bilhão e R\$ 1.12 bilhão, no ano de 2020 o valor arrecadado foi de R\$ 905 milhões. Entretanto, houve crescimento no montante arrecadado em 2021, somando R\$ 1.08 bilhão, e, ainda no primeiro semestre de 2022 arrecadou-se R\$ 650 milhões (ECAD, 2022, s/p).

Evidenciar a quantia arrecadada pela atividade do ECAD revela a expressiva atuação da entidade na indústria musical bem como sua importância na movimentação de capital de grande porte.

Em vista do monopólio do ECAD na gestão coletiva brasileira, ao longo de sua história foi possível deparar-se com questionamentos quanto à sua integral transparência no estabelecimento de critérios de arrecadação e distribuição dos recursos obtidos pela execução pública de obras musicais.

As alegações de postura irregular da entidade fizeram com que ela fosse objeto de Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) no Congresso Nacional bem como de processo sobre violação do princípio da livre concorrência no Conselho Administrativo de Defesa Econômica (CADE), histórico relevante para que Lei nº 12.853/2013 viesse à tona com proposta de fortalecer a fiscalização das entidades de gestão coletiva, a fim de coibir abusos de todo tipo (BARROS e OLIVEIRA, 2016, p. 4). O Processo Administrativo nº 08012.003745/2010-83 tramitou no CADE desde o ano de 2010, decorrente de entrada de representação da Associação Brasileira de TV por Assinatura (ABTA) contra o ECAD. Neste processo de relatoria do conselheiro Elvino de Carvalho Mendonça, o escritório central foi condenado por formação de cartel e por abuso de poder, sendo apontado que a instituição fomentava barreiras à criação de novas associações de representação e impossibilitava a livre negociação de preços, o que seriam práticas nocivas não apenas ao mercado, mas a sociedade em si (CADE..., 2013, s/p).

Diante do exposto, nota-se a complexidade da dinâmica do autor ou titular de obra musical receber o pagamento do *royalty* devido. Perpassar por conceitos da doutrina de Propriedade Intelectual é necessário para compreender a máquina musical com mais clareza, engrenagem por engrenagem, movimentada pela gestão coletiva e entidades gestoras, destacando o ECAD e sua atividade relacionada à execução pública de obra. Assim, é imperioso debruçar-se sobre o conceito de execução pública, observando as divergências quanto a esse tópico e lacunas jurídicas resultantes do não acompanhamento legislativo para com a evolução tecnológica.

Enriquece a compreensão do tema saber que em paralelo à gestão coletiva centralizada ocorrida no Brasil, é possível notar que tal atividade se dá em outros moldes ao redor do mundo. Ao analisar a realidade dos Estados Unidos da América é verificada a singularidade de seu sistema, tendo em vista sua característica descentralizadora, que busca impossibilitar o monopólio da gestão coletiva (WACHOWICZ e PESSERL, 2019, p. 66). A competitividade do setor fonográfico estadunidense é fomentada pela existência de 3 entidades privadas, quais sejam, *The American Society of Composers, Authors and Publishers* (ASCAP), *Broadcast Music, Inc* (BMI) e *The Society of European Stage Authors and Composers* (SESAC). As duas primeiras citadas não possuem fins lucrativos e a terceira é entidade privada, e possui menor expressividade no mercado do que as demais, dada sua maior seletividade de membros (STEPHENS, 2021, s/p).

Como nenhum modelo de negócios está livre de ser passível de críticas, há quem entenda que se verifica na livre concorrência entre as entidades de gestão coletiva a busca por filiados, com a problemática de que elas desperdiçariam recursos para promoverem-se, o que fugiria da prioridade de aplicá-los na arrecadação e distribuição de *royalties* (WACHOWICZ e PESSERL, 2019, p. 66).

Interessante registrar que a legislação estadunidense de 1998 denominada *Digital Millennium Copyright Act* (DMCA) foi a primeira a perpetrar as diretrizes dos Tratados de Internet da OMPI, estabelecendo obrigações de teor autoral no cenário digital. Traçar quadro comparativo com os EUA é mister, haja visto sua influência na legislação pátria, a citar os artigos 30 e 107 da LDA (WACHOWICZ e PESSERL, 2019, p. 65).

## 2 O SERVIÇO DE STREAMING E A EXECUÇÃO PÚBLICA

### 2.1 A EVOLUÇÃO NA FORMA DE CONSUMIR MÚSICA: DO MEIO ANALÓGICO AO DIGITAL

A história da música está intimamente ligada à origem humana, por vezes, confundindo-se. Os sons decorrentes da atividade do homem ou aqueles provenientes da natureza não apenas hodiernamente são reproduzidos e associados a fim de expressar sentimento, firmar laços sociais e manifestar cultura de determinado povo (LIMA, 2019, p. 14).

O modo como uma ideia é exteriorizada e materializada, e como a obra intelectual resultante é impulsionada ao consumidor de maneira majoritária no mercado é influenciada pela tecnologia vigente à época, assim, os veículos em que o conteúdo autoral é disponibilizado acompanha os avanços tecnológicos.

Primordialmente, é fundamental elucidar algumas definições comumente utilizadas quanto ao tópico da indústria musical. O inciso V do Art. 7º da LDA define como obra musical as composições musicais, ainda que não possuam letra. Quando ela é fixada em um meio tem-se o que é chamado de fonograma, cuja definição legal é a de “toda fixação de sons de uma execução ou interpretação ou de outros sons, ou de uma representação de sons que não seja uma fixação incluída em uma obra audiovisual”, conforme inciso IX do Art. 5º da LDA.

A diferenciação em questão é importante no que tange ao cadastro em Associações Musicais, por exemplo, afinal, uma obra musical tem cadastro único, porém haverá cadastro para cada uma de suas gravações, caso existam mais de uma.

Os meios de fixação de um fonograma, são diversos, quais sejam, rádio, discos de vinil, *long-plays* (LPS), fitas cassete, CD's - todos os anteriores em desuso, usados apenas por colecionadores e apaixonados pela noção *vintage - download*, plataformas de *streaming*, dentre outros.

Aqui é preciso salientar que inicialmente a fruição da obra intelectual por parte do público ocorria pela presença deste no mesmo ambiente que o artista, a considerar o cenário

anterior ao século XX, em que não era massiva a tecnologia de gravar música para reproduzi-la em momento posterior (LIMA, 2019, p. 16). Assim, a história da música é pincelada não apenas por meios analógicos - a citar o fonógrafo e gramofone, nos primórdios - mas também pelos meios digitais - marcado atualmente pela tecnologia dos *streamings*, que possibilita maior interatividade do usuário para com repertório a ele disponível - (LIMA, 2019, p. 20).

A revolução da internet representou mudança crucial na maneira de consumir música, filmes e jogos, por conta da conveniência e praticidade que o poder tecnológico de encurtar espaços e quebrar barreiras traz à sociedade. Da mesma forma que décadas atrás não era plausível imaginar, por exemplo, estabelecer contato via vídeo com pessoa que estivesse em continente diferente, também não era comum possível pensar na possibilidade de escutar uma música sem ser por meio da compra do CD do artista ou da escuta de seu repertório ao vivo, na televisão ou na rádio.

Símbolo desse marco é o *download*, termo de origem inglesa que diz respeito ao “ato da transferência de um arquivo digital de um dispositivo para outro” (PORTUGAL, 2016, p. 71). A velocidade do ato de transferir anteriormente mencionado foi aprimorada ao longo dos anos, de modo que com seu aumento foi possibilitado transferir arquivos maiores em menor tempo, o que impulsionou o *download* como ferramenta de consumo e a popularização de *softwares* de transferências de dados na internet, tais como *BitTorrent* e *LimeWire*.

O período entre a década de 1990 e início dos anos 2000 foi marcado por certo descontrole sobre as transações ocorridas através de *downloads* gratuitos e pela demora para regulamentar a transferência de tais arquivos, o que enfraqueceu a indústria do entretenimento como um todo, em especial a musical, tendo em vista o tamanho de um arquivo de música ser inferior ao de outra obra (PORTUGAL, 2016, p. 72), e fez com que a prática da pirataria tornasse mais impactante ao faturamento deste segmento mercantil.

Observou-se ainda mais a conveniência e praticidade em baixar uma música em casa através da internet, sem que a obra a ser consumida estivesse em condições precárias de fruição com o surgimento da compressão de um arquivo, reduzindo-o em 75 %, a tecnologia que está na memória afetiva de toda uma geração, o MP3 (PORTUGAL, 2016, p. 72). Esse nicho digital foi fomentado pela ferramenta *Napster*, desenvolvida por Shawn Fanning e Sean Parker, em

que havia a transação de arquivos no formato MP3 e permitia que seus usuários interagissem conforme identificação musical (LIMA, 2019, p. 24). Apesar das ressalvas quanto à sua legalidade no âmbito do direito autoral, é inegável que a indústria musical experienciou os primeiros passos da interatividade no consumo fonográfico, que vem a ser a palavra-chave das plataformas de *streaming*.

## 2.2 CONCEITO E MODALIDADES DE *STREAMING*

Com o advento da internet de banda larga, que aumentou consideravelmente a velocidade dos arquivos que transitavam na rede, houve a disseminação do uso de plataformas de *streaming*, ainda que sua criação seja datada da década de 1990. Sua distinção do *download* reside na transitoriedade da cópia do arquivo gerado pela tecnologia, tendo em vista que a cópia obtida através do *download* é definitiva, enquanto a do *streaming* é temporária, ou seja, é necessário que se tenha acesso ao arquivo, e não que o tenha armazenado (PORTUGAL, 2016, p. 73).

É possível elencar plataformas de *streaming* em diferentes modalidades, a depender do critério de análise utilizado, por exemplo, na subdivisão de *streaming on-line* ou *offline* investiga-se a necessidade do usuário estar conectado à internet para acessar os conteúdos disponíveis na plataforma. No que tange ao nível de interação que usuário possui com a plataforma, bem como seu poder decisório da escolha da programação consumida e do momento desse consumo, divide-se o *streaming* nas modalidades não interativa (*simulcasting* e *webradio*) e interativa (*webcasting* ou *on demand*) (VALENTE, 2016, p. 267).

A não interatividade do *streaming* pode ser verificada nos gêneros *webradio* e/ou *simulcasting*, que conceitualmente se diferenciam do gênero interativo *webcasting*. Impende registrar a definição de tais dispositivos que consta nos autos do Recurso Especial 1.559.264/RJ, objeto de análise do capítulo vindouro do presente trabalho, conforme destacado trecho de ementa de acórdão do caso:

O *streaming* é gênero que se subdivide em várias espécies, dentre as quais estão o *simulcasting* e o *webcasting*. Enquanto na primeira espécie há transmissão simultânea de determinado conteúdo por meio de canais de comunicação diferentes, na segunda, o conteúdo oferecido pelo provedor é transmitido pela internet, existindo a possibilidade ou não de intervenção do usuário na ordem de execução (BRASIL.

Recurso Especial 1.559.264/RJ. Rel.: Min. Ricardo Villas Boas Cueva. Julgamento em: 08 fev. 2017).

Assim, depreende-se que o *webcasting* possui maior interatividade do usuário para com a plataforma quando comparado ao *simulcasting*, tendo em vista que o último se destaca pelo cerne simultâneo do serviço.

Logo, no que tange a temática das rádios online, resta claro que ela fomenta controvérsias jurídicas por seu caráter relativamente novo no cenário do entretenimento, em especial no ramo dos direitos autorais. Nacionalmente, a adesão a esse molde de serviço teve início em 1996, com a emissora *Transamérica FM* de São Paulo adotando modelo digital além da rádio *offline* (VALENTE, 2016, p. 271).

A considerar que a chamada *webrádio* é “um serviço de programação radiofônica pela Internet, tenha ela um correspondente offline ou não” (VALENTE, 2026, p. 271), caso esse serviço seja oferecido nos moldes de um *simulcasting*, ou seja, em que o mesmo conteúdo oferecido pelas rádios convencionais é simultaneamente transmitido pela rádio online, alterando apenas o meio pelo qual a programação chega ao ouvinte, reside a dúvida: tendo em vista a atividade de reprodução musical pela rádio tradicional já ensejar cobrança pelo ECAD dos direitos autorais devidos, se enquadraria a atividade da rádio online como execução pública musical, configurando a necessidade de pagar ao ECAD duas vezes em referência a conteúdo idêntico e simultâneo?

Discorre sobre os diferentes modelos de *streaming* sob a ótica da interatividade do usuário o Ministro Ricardo Villas Boas Cueva, em voto proferido no julgamento do Recurso Especial 1.559.264/RJ:

Streaming não interativo é aquele em que a recepção de conteúdos pelo usuário se dá em tempo real, contínuo, da programação ou do evento disponibilizado na rede, em tempo e modo determinados pelo transmissor da obra. Não há nenhuma possibilidade de interferência do usuário no conteúdo, na ordem ou no tempo da transmissão.

Por outro lado, no streaming interativo, o fluxo de informação depende da ação do usuário, que determina o tempo, o modo e o conteúdo a ser transmitido. No caso de músicas, por exemplo, o usuário tem à sua disposição uma grande base de dados de obras musicais e pode escolher quais gostaria de ouvir, a ordem e o momento, montando listas de reprodução próprias, sem a vinculação a uma programação determinada pelo provedor do conteúdo, como ocorre normalmente nas transmissões radiofônicas.

(BRASIL. Recurso Especial 1.559.264/RJ. Rel.: Min. Ricardo Villas Boas Cueva. Julgamento em: 08 fev. 2017).

Neste segmento mercantil, destacam-se grandes empresas, quais sejam, *Spotify*, *Deezer*, *Amazon Music*, *Apple Music*, e *Terra Music Powered by Napster*, por exemplo. A característica de unir grande repertório musical advindo de licenciamento com a praticidade que a interatividade tecnológica permite ao ouvinte resultou no sucesso e popularidade dos *streamings* tanto internacional quanto nacionalmente.

Em breves comentários, os próximos trechos buscam empenhar-se em evidenciar a relevância dos *streamings* tendo em vista o impacto comercial trazido à indústria musical bem como o crescimento dos serviços por assinatura em comento, seja em repertório disponível ou em número de assinantes, especialmente em cenário posterior à pandemia da COVID-19 que consternou o planeta no ano de 2020.

Na maior parte dos *streamings* por assinatura o nível de interatividade permitido ao usuário é relacionado à retribuição pecuniária a esse serviço, ou sua gratuidade, tendo em vista que a publicidade não fomenta o pagamento de acordos com artistas para disponibilização de catálogo, nem mesmo os custos e lucros das empresas, sendo a principal fonte de receita para esses fins a assinatura do usuário (VALENTE, 2016, p. 282). Seja em sua versão gratuita ou paga, a funcionalidade da plataforma decorrente do seu aparato tecnológico alterou a forma de consumo musical ao longo dos anos e conquistou o público. A diminuição da venda de meios físicos de tocar música, qual seja, CD, fez com que as gravadoras vislumbrassem nesse tipo de serviço uma forma de alavancar dinheiro perdido. Logo, o interesse em expandir esse modelo de consumo não se dava apenas pelos representantes das empresas de *streaming*.

Em solo pátrio, a popularização dos *streamings* interativos esteve intimamente ligada ao avanço da internet móvel, tendo em vista a avaliação de insuficiente infraestrutura da internet de banda larga no início dos anos 2010 (VALENTE, 2016, p. 290).

Contando com 456 milhões de usuários, sendo 195 milhões deles pagantes (ALVES, 2022, s/p), o Spotify é um dos mais expressivos *streamings* no planeta, constando em 183 mercados. A empresa sueca ganhou projeção para além da Europa no ano de 2011 e chegou ao Brasil no final de 2014. No ano de 2020, o surgimento da pandemia da COVID-19 fez com que



as pessoas tivessem de se isolar em suas casas, alterando os hábitos de interação social. A distância física foi encurtada por meio da internet e o papel digital nesse período foi fundamental em termos comerciais e até mesmo psicológicos.

Nesse contexto, as casas de show foram substituídas por plataformas como *YouTube* - com *lives* de artistas alcançando milhões de visualizações simultâneas - e *streamings* com majoritária disponibilização de músicas e *podcasts*. Por conta da transição da rotina para o *online* no período pandêmico, verificou-se no Brasil o aumento em até 30 % de *uploads* diários de música pelas distribuidoras e agregadoras conforme estimou Associação Brasileira de Música Independente (ABMI) (GIMENES, 2020, s/p).

Internacionalmente, o fomento da indústria do *streaming* e sua expansiva relevância no setor fonográfico pode ser depreendida por meio de pesquisa realizada pelo Spotify com ouvintes americanos em abril de 2020, em que 67 % dos 1.500 ouvintes pesquisados afirmaram aumentar o consumo de *streamings* de áudio. Outro dado recolhido foi o de que 41 % dos ouvintes questionados indicaram que a escuta conjunta aumentou consideravelmente quando comparado com a rotina anterior à pandemia. Cabe inferir que aqueles que não estiveram de quarentena sozinhos puderam consumir música e *podcast* em grupos de 4 pessoas e por mais tempo, contabilizando, em média, 5 horas dos dias ouvidos (SE..., 2020, s/p).

Ainda sobre a relação artista e plataforma, a fim de esclarecer a economia em escala global que o *streaming* movimenta e informar dados quanto aos pagamentos de *royalties* advindos do Spotify, a plataforma lançou o site *Loud&Clear*, no qual constam informações acerca da retribuição referente aos direitos autorais repassados a seus detentores, a citar a quantia paga no ano de 2021, no valor de US\$ 7 bilhões, maior do que o valor pago no ano de 2017, qual seja, US\$ 3,3 bilhões (TOP 1..., 2021, s/p).

A fim de compreender o mecanismo da indústria fonográfica no que tange a tutela de direitos autorais, é basilar apresentar conceitos jurídicos pertinentes ao tema bem como a estrutura evolutiva dos meios de consumo musical, conforme prévia exposição. Esclarecer separadamente os tópicos em comento possibilita o surgimento de hesitação que intersecciona o Direito e a Tecnologia, a saber: a transmissão de obra musical por meio de *streaming*

configura ato de execução pública musical? Tais plataformas podem ser consideradas locais de frequência coletiva?

### 2.3 A EXECUÇÃO PÚBLICA E SUAS CONTROVÉRSIAS INTERPRETATIVAS

O conceito trazido pela LDA em seu art. 68, §§2º e 3º, aos termos “execução pública” e “frequência coletiva”, respectivamente, possuem rol abrangente. Em linhas gerais, o primeiro cuida de abarcar situações diversas daquelas de caráter privado e de recesso familiar (VALENTE, 2016, p. 112), enquanto o segundo é definido, nos termos da lei, como 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.

Para que a execução pública possa ocorrer de acordo com os ditames legais, o detentor do direito autoral deve autorizar prévia e expressamente essa atividade, de modo que possa auferir pecuniariamente os frutos advindos da obra executada. Aqui é mister destacar que a LDA não considera como fator determinante para ensejar cobrança em comento a finalidade lucrativa, direta ou indireta, do evento em que música é executada publicamente.

O critério da necessidade de observância de objetivo de lucro em eventos era requisito trazido pela legislação autoral de 1973, conforme segue:

Art. 73. Sem autorização do autor, não poderão ser transmitidos pelo rádio, serviço de alto-falantes, televisão ou outro meio análogo, representados ou executados em espetáculos públicos e audições públicas, que visem a lucro direto ou indireto, drama, tragédia, comédia, composição musical, com letra ou sem ela, ou obra de caráter assemelhado.

Em vista do acima exposto é possível traçar paralelo entre a execução pública ocorrida sob a égide da legislação vigente e sob o escopo da Lei 5.988 de 1973. Enquanto as ações de cobrança atuais se debruçam em investigar se determinado local é enquadrado como de frequência coletiva ou não, as ações ocorridas à época da legislação autoral anterior se preocupavam em distinguir se determinado evento possuía ou não caráter lucrativo.

Ainda assim, a LDA no inciso VI de seu Art. 46 pacifica que não é toda execução pública que vai ensejar em retribuição pecuniária referente aos direitos autorais devidos, não constituindo ofensa ao direito patrimonial em questão “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 o intuito de lucro”.

Distinguir uma ocasião pública de um evento privado por vezes torna-se tarefa complexa. Uma avaliação simplória da expressão “recesso familiar” poderia, de modo equivocado, levar o mais desatento intérprete a entender o termo em seu viés material, físico, qual seja, a casa do sujeito bem como a família que nela vive. Contudo, a jurisprudência pátria entende o conceito de “recesso familiar” sob visão lato sensu, compreendendo que não deve recair encargos autorais sobre execução musical que “[...] se der num local onde não seja a residência da família, mas se encontra, momentaneamente, a intenção de gerar um ambiente familiar” (BRASIL, 2013, p. 09)., conforme define voto constante nos autos do Recurso Especial nº 1.320.007/SE, este com relatoria da ministra Nancy Andrighi.

Divergências interpretativas quanto à natureza das festas de casamento, por exemplo, é temática assídua no judiciário pário. O questionamento central é o de se execução musical ocorrida em cerimônia matrimonial em espaço público, ainda que inexistente a finalidade lucrativa da mesma, ensejaria cobrança pelo ECAD das retribuições autorais devidas. Segue abaixo entendimento do STJ, por meio de trecho de ementa que precede voto do Ministro Luis Felipe Salomão, responsável pela relatoria do Recurso Especial nº 1.306.907/SP:

[...] 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. Posição consolidada no julgamento do REsp. 524.873-ES, pela Segunda Seção. 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, consequentemente 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, sem prejuízo da solidariedade instituída pela lei.

(BRASIL. Superior Tribunal de Justiça. **Recurso Especial nº 1.306.907/SP**. Recorrente: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição ECAD. Recorrido: Reynaldo Galli. Relator: Ministro Luis Felipe Salomão. Brasília. Julgamento em: 06 jun. 2013).

Destarte, percebe-se que a questão da execução pública musical está intimamente relacionada à concepção do local em que a atividade em comento ocorre. Não se debruça com maior fervor na investigação de auferimento de lucro de determinado evento, o que realmente importa para firmar entendimento legal unificado quanto ao tema é voltar-se para a seguinte análise: o ambiente em que a música é reproduzida configura frequência coletiva?

Nessa linha contemplativa e em busca de preencher lacunas legislativas, o judiciário brasileiro vem buscando analisar se o ambiente de reprodução musical virtual, em especial, as plataformas de *streaming*, se enquadram como locais de frequência coletiva, destacando-se nessa controvérsia o caso do Recurso Especial 1.559.264/RJ, o qual será aclarado no capítulo vindouro.

### 3 O RECURSO ESPECIAL 1.559.264/RJ COMO *LEADING CASE* BRASILEIRO

O monopólio da arrecadação e distribuição dos valores relativos aos direitos autorais provenientes da execução pública de fonogramas e obras musicais está nas mãos do ECAD. Por esse motivo, mostra-se tão importante a interseção entre Direito e novas Tecnologias, já que o surgimento das últimas cria cenários que fogem o escopo protetivo da legislação nacional. Exemplo disso é a expansão da judicialização de casos para debater acerca de novas modalidades de execução pública e a consequente configuração de fato gerador de cobrança pela entidade privada acima citada.

Um dos casos mais expressivos nesse segmento de estudo autoral é a lide cujas partes são ECAD e TNL PCS S/A (nome empresarial da Rádio OI FM). A ação de cumprimento de preceito legal combinada com perdas e danos foi ajuizada pelo ECAD contra a Rádio OI FM, alegando que a veiculação de programação no site da Rádio, por meio das modalidades *simulcasting* e *webcasting*, configuraria execução pública, ensejando, portanto, o dever de pagar os direitos autorais dela decorrente, de modo que, até o recolhimento dos referidos *royalties*, a execução das transmissões da emissora deveria ser suspensa.

O juízo de primeiro grau julgou improcedente os pedidos formulados pelo ECAD, entendendo que as modalidades de *streaming* mencionadas faziam com que a programação consumida via radiofusão fosse reproduzida na internet. Dessa forma, a cobrança que se pretende fazer configuraria *bis in idem*, pois o ECAD já recolhia *royalties* relativos a mesma programação em sua transmissão analógica.

Inconformado, o autor da ação interpôs o recurso de apelação, de modo que o mesmo foi provido parcialmente, conforme acordaram os Desembargadores da Quinta Câmara Cível do Tribunal de Justiça do estado do Rio de Janeiro (TJ/RJ), e o réu condenado ao pagamento do valor referente à execução pública de obras musicais quando reproduzidas na modalidade *webcasting*.

Em seu voto, o Desembargador Antonio Saldanha Palheiro, Revisor designado para Acórdão, perpassa pelo conceito de execução pública, *simulcasting* e *webcasting*. Impende registrar que, ainda que configure certo apego ao tecnicismo da questão, neste momento

processual é citada a plataforma *streaming* como sinônimo de *webcasting*, afirmação que desconsidera a modalidade não interativa desse meio tecnológico, nos termos que segue, explicitando, então, a necessidade, à época, de se firmar entendimento unificado sobre o tema:

A questão a ser dirimida nestes autos consiste em saber se a empresa apelada deve pagar a contribuição dos direitos autorais, fixada unilateralmente pelo ECAD, pela disponibilização através da rádio “Oi FM” de obras musicais na modalidade de transmissão de fonograma por meio de rede mundial de computador – simulcasting e webcasting (tecnologia streaming), bem como em definir se tais transmissões configuraram execução pública de obras musicais, legitimando o ECAD a cobrar judicialmente os direitos autorais.

[...]

Os processos de transmissão de conteúdo de áudio realizados em suporte digital podem ser por broadcasting ou pela internet. A primeira opção possui dois formatos, ocorrendo de forma terrestre e de via satélite. A segunda, objeto de análise, possui, dentre outros, formatos que são baseados nas tecnologias do simulcasting e streaming. (TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. **Apelação cível nº 0174958-45.2009.8.19.0001**. Apelante: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição ECAD. Apelada: TNL PCS S A. Relator: Des. Cláudia Telles de Menezes. Julgamento em: 12 abr. 2011).

Em voto vencido, houve o entendimento de que *simulcasting* reproduz o conteúdo da ráiodifusão e *webcasting* não configura modalidade de execução pública, mas sim restrita ao usuário que solicitara o envio do arquivo ao acessar o site da Rádio. Nessa linha de pensamento, a Ré apresentou embargos infringentes – os embargos de declaração por ela apresentados tiveram provimento negado -. A Décima Nona Câmara Cível do TJ/RJ entendeu que o voto vencido ora mencionado deveria prevalecer, assim, o Desembargador Cláudio Brandão de Oliveira declarou que as modalidades de consumo de conteúdo em comento não ensejariam cobrança de direitos autorais, decidindo, em especial, pelo entendimento de que a modalidade *webcasting* não teria configuração nem de execução pública, tampouco de local de frequência coletiva. Frente ao citado acórdão, o ECAD alegou omissão e contradição do mesmo através do instrumento processual de embargos de declaração, que foram rejeitados à unanimidade pela Décima Nona Câmara Cível.

Inconformado com os acórdãos prolatados pelas Colendas Câmaras em que os requerimentos do ECAD não foram providos, o autor apresentou Recurso Especial alegando divergência jurisprudencial, contradição e obscuridade nas decisões destacadas e também a violação de artigos do antigo Código de Processo Civil, do ano de 1973 (Arts. 475-E e 535), como também dos artigos 4º, 5º, 29, VIII, "i", X, 31, 68, 97, 98 e 99 da LDA. Quanto à

Recorrida, ela manifestou-se em sede de contrarrazões, alegando a falta de prequestionamento de determinados artigos da legislação autoral (Arts. 29, X, 5º, V e II e 4º) bem como “ausência de negativa de prestação jurisdicional”.

O Recurso Especial apresentado pelo Recorrente foi inadmitido no tribunal de origem, o que levou à interposição de agravo de instrumento pelo ECAD, que, quando apreciado pelo STJ levou à “conversão do feito e a devida reautuação” como REsp, nos termos constantes no relatório do voto do ministro Ricardo Villas Bôas Cueva em sede de Recurso Especial nº 1.559.264 - RJ (2013/0265464-7), julgamento que será analisado nos tópicos seguintes do presente capítulo. Por esse motivo foram elencadas as etapas processuais ocorridas em sede de primeiro e segundo grau, até a chegada do caso no STJ.

No que se refere ao cerne da discussão em comento, é notável, à época, a incipiência de embasamento jurisprudencial ou doutrinário. A novidade temática na legislação brasileira carregava consigo singularidade técnica, afinal, para firmar entendimento razoável no plano jurídico era preciso compreender com clareza não apenas os conceitos trazidos pela LDA, em especial os que se relacionam à temática contida nos Arts 28, 29, X e 31 da lei autoral, mas também definições que permeavam no campo tecnológico. Por essa razão, a fim de ampliar o debate e promover entendimento uniforme e estável, o relator do caso decidiu afetar a Segunda Seção do STJ, na qual estão reunidas a Terceira e Quarta turmas, responsáveis por debater questões de matéria de direito privado. Além disso, foi decidido, também, convocar audiência pública, para que as partes e demais interessados expusessem manifestação acerca do tópico em exame. Ocorrida em 14 de dezembro de 2015, a audiência pública que versava sobre a transmissão digital de música ensejar ou não cobrança de pagamento referente aos direitos autorais contou com 12 painéis e 23 expositores (BRASIL, 2015, s/p).

A fim de revelar a divergência de posicionamento quanto ao tema, houve quem defendesse a necessidade de cobrança, afinal, cada mídia de transmissão dependeria de autorização expressa e prévia de autor ou seu representante, seguindo essa linha de pensamento o ECAD, a Associação Brasileira de Música e Artes (ABRAMUS), o Instituto Latino de Direito e Cultura (ILDC), a União Brasileira de Compositores (UBC), a Confederação Internacional de Sociedades de Autores e Compositores (CISAC), dentre outros (BRASIL, 2015, s/p).

Em contrapartida, foi defendido, também, que a cobrança pelo direito autoral no contexto em questão iria configurar dupla cobrança, tendo em vista que a Rádio OI FM já pagava a quantia devida pela execução pública de sua programação via radiodifusão, que apenas seria disponibilizada em plataformas distintas da analógica, ou seja, em tese, o produto seria o mesmo. Dentre os defensores da referida tese têm-se, além da Ré, a Associação Brasileira de Propriedade Intelectual (ABPI), a Associação Catarinense de Emissoras de Rádio e Televisão (ACAERT), a Associação de Emissoras de Rádio e Televisão do estado de São Paulo (AESP) e a Associação Mineira de Rádio e Televisão (AMIRT) (BRASIL, 2015, s/p).

As teses levantadas e a fundamentação técnica e jurídica discorrida serviram de subsídio para o julgamento do caso, que ocorreu em 08 de fevereiro de 2017, na Segunda Seção do STJ. Com relatoria do Ministro Ricardo Villas Bôas Cueva, por ampla maioria dos votos foi dado provimento ao Recurso Especial apresentado pelo ECAD. Seguiram o entendimento do Ministro Relator os Ministros Marco Buzzi, Moura Ribeiro, Nancy Andrichi, Luis Felipe Salomão, Paulo de Tarso Sanseverino, Maria Isabel Gallotti e Antonio Carlos Ferreira, de modo que o Ministro Marco Aurélio Bellizze votou em sentido divergente, motivando pedido de vista do voto vencedor, este que foi ratificado integralmente pelo Relator após o voto-vista regimental.

Cueva opta por iniciar seu voto discorrendo sobre a tecnologia *streaming*. O avanço tecnológico permitiu que obras musicais, literomusicais e fonogramas não necessariamente estivessem atreladas à existência física. Assim, houve revolução na forma de consumo do referido nicho e a exploração econômica ocorrida nele, já que o acesso à obras intelectuais foi expandido, destacando a tecnologia *streaming* como uma das protagonistas desse novo cenário:

Streaming é a tecnologia que permite a transmissão de dados e informações, utilizando a rede de computadores, de modo contínuo. Esse mecanismo caracteriza-se pelo envio de dados por meio de pacotes, sem que o usuário realize download dos arquivos a serem executados. No streaming de música, por exemplo, não se usa a memória física do computador (HD), mas, sim, a conexão à internet para transmissão dos dados necessários à execução do fonograma. Desse modo, a tecnologia de streaming permite a transferência de áudio ou vídeo em tempo real sem que o usuário conserve uma cópia do arquivo digital em seu computador, e é exatamente nesse ponto que reside a mudança de paradigma, pois, diferentemente do que acontecia há poucos anos, hoje, o que importa é o acesso, e não mais a propriedade ou a posse da mídia física (seja vinil, CD ou qualquer outra forma de corporificação da obra) ou virtual. (BRASIL. Superior Tribunal de Justiça. **Recurso Especial nº 1.559.264/RJ**. Recorrente: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição ECAD. Recorrido: Oi Móvel S.A. incorporador do TNL PCS S.A. Relator: Ministro Ricardo Villas Boas Cueva. Julgamento em: 08 fev. 2017).



O Relator adentra os termos técnicos da questão. Diferentemente do que ocorreu no Tribunal de Origem, Cuevo aponta o *streaming* como gênero que se subdivide em espécies, a depender do critério utilizado. Dentre elas têm-se o *simulcasting* e o *webcasting*. O primeiro é relacionado à passividade do usuário frente à programação consumida, haja visto que o conteúdo é transmitido simultaneamente em mídias de consumo diferentes. Assim, não há como o sujeito intervir na ordem, tempo ou conteúdo a ser apreciado. No que tange ao *webcasting*, o ministro aponta que nessa modalidade “o conteúdo oferecido pelo provedor é transmitido pela internet, havendo a possibilidade ou não de intervenção do usuário na ordem de execução”.

Das definições acima destacadas bem como da forma em que o relator discorre acerca dos *streamings* interativos e não interativos, cuja definição dada pelo ministro encontra-se no segundo capítulo do presente trabalho, é possível estabelecer alguns pontos de reflexão. É interessante notar, novamente, a não uniformização integral dos conceitos de espécies de *streaming*, por mais que, inegavelmente, possam ser estabelecidos pontos convergentes, dentre eles, a diferença entre *simulcasting* e *webcasting*. Contudo, é possível interpretar pela existência de pequena divergência terminológica entre os conceitos oferecidos por diferentes fontes de estudo.

Enquanto o acórdão da apelação do *leading case* utiliza o termo *streaming* como sinônimo de *webcasting*, considerando que o *simulcasting* seria mero exercício da rádiodifusão, o marco teórico doutrinário utilizado no capítulo anterior (livro “da Rádio ao *Streaming*”) redige de forma mais expressa que os dois termos citados são modalidades de *streaming*, que se diferenciam especialmente pelo critério da interatividade, citando, por vezes, inclusive, o termo *webcasting* como sinônimo de *streaming* interativo.

Ocorre que nos termos do voto do relator do recurso especial em análise, quando é apontado que no caso da modalidade *webcasting* existe a possibilidade do usuário intervir ou não na ordem de execução do conteúdo oferecido pelo provedor, pode ser levantada a seguinte questão: seria uma interatividade integral? Poder-se-ia, então, interpretar o *webcasting* como sinônimo de um *streaming* interativo? A dúvida é passível de existir pois o Relator atribui ao *streaming* interativo a dependência da ação do usuário na determinação do tempo, modo e conteúdo a ser transmitido, ou seja, abre espaço para a compreensão de que nessa espécie de *streaming*, necessariamente, há uma intervenção integral, e não facultada.

Cabe salientar, mais uma vez, que discorrer sobre terminologias conforme acima feito é certo apego ao teor técnico da questão, que revela mais utilidade não à resolução da lide em si, mas sim, à compreensão da pesquisa de que à época não havia total clareza e uniformidade na utilização dos termos em cotejo pela doutrina e jurisprudência.

O segundo tópico que Cueva se debruçou em seu voto foi na análise da transmissão via *streaming* como ato de execução pública. Com enfoque no atributo patrimonial dos direitos autorais, o Relator indica que as obras podem ser utilizadas em diferentes modalidades, e independentemente da que for escolhida, é necessário haver autorização prévia e expressa do autor para tal. As modalidades trazidas pelo Art. 29 da LDA são exemplificativas e são destacados os incisos VII; VIII, i; IX e X, pois Cueva entende que a tecnologia *streaming* enquadrar-se-ia nos mesmos, ainda que legislação não traga de forma nominal as mídias pelas quais as obras podem ser consumidas. Ou seja, ele aponta que se pode interpretar que a modalidade de utilização da obra musical por meio do *streaming* é abarcada pelo Art. 29 da LDA.

Além disso, o ministro destaca que o legislador pátrio teria cuidado de fomentar a tutela da criação ao ter considerado que uma obra intelectual pode ser consumida pelos mais diversos métodos, dado o avanço tecnológico constante e os novos cenários decorrentes desse evento. Portanto, além do rol do artigo em comento ser exemplificativo, seu inciso X destaca que quaisquer outras modalidades de utilização existentes ou que venham a ser inventadas também estão no escopo protetivo dos titulares de direito.

Assim, resta claro que a transmissão via *streaming* de obras musicais e fonogramas deve ser previamente autorizada pelo autor de modo expresso, tendo em vista que se trata de uma das formas de se explorar um bem imaterial, assim como ocorre na televisão e na rádio, diferenciando-se destas por ser uma modalidade de transmissão diversa. O ponto central de investigação de ministro passou a ser o que segue: a transmissão de obras musicais por meio da tecnologia *streaming* configura nova modalidade de execução pública?

Para responder esse questionamento o relator não apenas se voltou ao conceito de execução pública e local de frequência coletiva que a LDA traz nos §§ 2º e 3º do Art. 68, mas também, ao que primordialmente a lei autoral, em seu Art, 5º, inciso II, entende por transmissão,

sendo sua definição a difusão de sons ou de sons e imagens, por meio de ondas radioelétricas; sinais de satélite; fio, cabo ou outro condutor; meios óticos ou qualquer outro processo eletromagnético.

Nessa linha de pensamento, tem-se o que segue. Para que a execução de obra musical e fonograma seja considerada pública eles devem ser utilizados em local de frequência coletiva, por qualquer processo, seja radiodifusão ou a transmissão por qualquer modalidade. Ora, conforme definição previamente salientada por Cueva, a modalidade de *streaming* pode ser entendida como possibilitadora de difusão de conteúdo via internet. Esse fato somado ao entendimento da internet como local de frequência coletiva caracteriza a execução de conteúdo via *streaming* como execução pública.

Os parâmetros para definir se uma execução é pública estão relacionados ao entendimento de determinado ambiente como de frequência coletiva. Esse entendimento não está atrelado ao espaço físico contendo aglomerado de pessoas, tendo em vista que se pode depreender do próprio texto legal a abrangência do termo. Quando o Relator exemplifica o apontamento anterior, fica clara a escolha de sua redação em trazer conceitos basilares da LDA em primeiro plano, quais sejam, os de frequência coletiva, o de execução pública, o de transmissão e o de comunicação ao público (Art. 5º, V). Isso porque o § 2º do Art. 68 destaca que o caráter coletivo do ambiente está atrelado a um local onde quer que se representem, executem ou transmitam obras literárias, artísticas ou científicas. Destarte, o enfoque para fins de definições não reside na materialidade do espaço tampouco de nele se encontrarem inúmeras pessoas. O destaque é na observância do local, seja ele físico ou digital, em permitir que a execução musical tenha alcance coletivo, pluralidade de ouvintes.

A aplicação desse raciocínio em ambientes físicos não requer muitas digressões. Já sua aplicabilidade nas plataformas digitais é o cerne da discussão em pauta, assunto que o ministro relator esclarece interpretando que o número indeterminado e irrestrito de ouvintes, de diferentes localidades geográficas, revela o caráter coletivo do ambiente cibernético. Assim, ainda que você monte sua playlist em *streaming* musical e escute sozinho em sua residência a transmissão por essa modalidade tecnológica é entendida como execução pública, pois a noção do conceito do “público” ultrapassou a tradicional compreensão de coletividade reunida no mesmo local e consumindo obra ao mesmo tempo. Nesse contexto, o fato de que o repertório musical

encontrado nas novas mídias digitais está disponibilizado para uma coletividade que frequenta esse tipo de ambiente revela que o alcance da música é demasiadamente abrangente. Desvinculando o critério de ter de se observar pessoas aglomeradas para atrair a frequência coletiva a determinado local, o ministro cita trecho do Recurso Especial nº 556.340/MG que segue a mesma linha interpretativa.

Ainda bebendo da fonte legislativa, Cueva afirma o que segue:

Da mesma forma, não é possível extrair do texto legal que os critérios da interatividade – situação na qual o usuário seleciona as obras autorais que deseja acessar em local e momento que melhor lhe aprouver –, da simultaneidade na recepção do conteúdo e da pluralidade de pessoas são parâmetros para definir uma execução como pública.

(BRASIL. Superior Tribunal de Justiça. **Recurso Especial nº 1.559.264/RJ**. Recorrente: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição ECAD. Recorrido: Oi Móvel S.A. incorporador do TNL PCS S.A. Relator: Ministro Ricardo Villas Boas Cueva. Julgamento em: 08 fev. 2017).

Objetivando amarrar seu fio expositivo, o ministro relator do caso incrementa sua tese argumentativa fazendo-se valer de marco teórico de cunho internacional, tendo em vista a influência desses instrumentos jurídicos no Direito pátrio, e o esforço normativo que demais Estados, principalmente os países da Europa, tiveram para melhor entender o enquadramento jurídico das transmissões musicais via *streaming*, em especial, as que denotem teor interativo. Com o fomento da internet na década de 1990, foram aprovados pela OMPI tratados de expressiva magnitude, quais sejam, o Tratado sobre o de Direito de Autor (WCT – *WIPO Copyright Treaty*) e o Tratado sobre Performances e Fonogramas (WPPT – *WIPO Performances and Phonograms Treaty*), que pronunciaram o “direito de colocar à disposição do público”, que Cueva estabelece como definição “o direito exclusivo que tem o autor de autorizar a comunicação ao público de suas obras, por qualquer meio” (BRASIL, 2017, p. 12).

A relevância dessa expressão fora explicada em trechos anteriores de seu voto, mas nesse momento do julgado torna-se ainda mais evidente, tendo em vista essa modalidade de utilização de obra musical ou fonograma abarcar as mídias digitais em ascensão, já que o direito de distribuição (Art. 5º, IV, LDA) está ligado à transferência de posse ou propriedade, o que não ocorre na lógica do *streaming*

Os mecanismos estrangeiros por Cueva mencionados – a citar, os artigos 8 e 10 dos Tratados da OMPI sobre o Direito do Autor e sobre Performances e Fonogramas e o artigo 3

(2). da Diretiva 2001/29/CE do Parlamento Europeu e do Conselho da União Europeia – influenciam a legislação autoral do Brasil, fato que pode ser percebida não apenas na redação da própria LDA, a exemplificar pela citação de seu Art. 29, inciso II, mas também na prática do segmento mercadológico musical, em que se verifica a aplicação do princípio da reciprocidade nos acordos que as associações de gestão coletiva de direitos de execução pública estabelecem com suas congêneres internacionais.

Destarte, o ministro relator salienta em seu entendimento que a ideia chave para guiar a investigação acerca dos *streamings* como modalidade de transmissão de obras musicais e fonogramas é a disponibilização do bem ao grande público, e não o ato do acesso ao *site* ou aplicativo por um sujeito em específico. Isso configuraria o entendimento da Internet como local de frequência coletiva, sendo inequívoca a transmissão via essa tecnológica como execução pública, ensejando o direito do ECAD de cobrar pelo direito patrimonial decorrente dela, destacando a discricionariedade dessa entidade privada na fixação do valor a ser requerido, o que é uma realidade observada em vários países, por exemplo, França, Reino Unido e Alemanha.

No terceiro capítulo do voto em análise, Cueva compromete-se em investigar se a modalidade não interativa de *streaming* conhecido como *simulcasting* seria meio autônomo de uso de obra intelectual. Uma das alegações proferidas pela Rádio OI FM ao longo do processo foi a de que a cobrança pelo ECAD pela transmissão por esse meio configuraria *bis in idem*, já que a referida entidade já teria recebido a quantia referente à transmissão via televisão ou rádio e a programação executada, seja pelo método analógico ou digital, seria idêntica. Entretanto, o que o Relator elucida é que ainda que haja tal identidade e simultaneidade entre os canais de comunicação, os meios de transmissão são diversos e independentes entre si, conforme soluciona o Art. 31 da LDA. Isso implicaria necessidade de novo licenciamento e, então, novo pagamento de direitos autorais decorrentes.

A autonomia entre os meios digitais e analógicos reside não apenas na diferença tecnológica em si, mas também, conforme o relator ressalta, os diferentes critérios de fixação do valor do licenciamento para que obra intelectual seja executada publicamente, quais sejam, o “público em potencial e sua sobreposição geográfica”. Ora, a considerar que a internet encurta as distancias sociais, possibilitando aumento de potenciais usuários quando comparadas com as

estações de rádio e mais força no mercado publicitário, o valor a ser cobrado pela execução por esse meio seria diverso.

Assim, no caso concreto da disputa firmada entre o ECAD e a rádio OI FM, o ministro relator Ricardo Villas Boas Cueva entende que as alegações do Recorrente merecem prosperar, compreendendo principalmente que o *webcasting* é nova modalidade de execução pública, que o *simulcasting* é meio autônomo de utilização da obra musical, ambas as modalidades aptas para ensejarem cobrança pelo ECAD, este que pode fixar os preços de modo legítimo.

Em sentido contrário ao proferido pelo voto do relator, votou o ministro Marco Aurélio Bellizze. O voto vencido apontou, em síntese, que a modalidade de *streaming* denominada *webcasting* em que o meio de transmissão originário da obra seja radiodifusão distingue-se da execução pública e dela é autônomo. O marco da interatividade nessa modalidade, na visão do ministro, faz com que o consumo através dessa tecnologia seja individual e temporário, ainda que o repertório esteja disponível ao coletivo, denotando, então, a possibilidade de execução particularizada em ambiente de frequência coletiva. Para embasar seu entendimento, Bellizze faz alusão às lojas físicas de CDs e LPs, por exemplo, que permitem demonstração à clientela de trechos do bem, de forma individualizada.

Em aditamento do voto, proferido pelo ministro relator, Cuevo rebate esse argumento apontando que a LDA no Art. 46 em seu inciso V estabelece que o ato descrito anteriormente, e com exclusiva finalidade de demonstração ao cliente, não constitui ofensa aos direitos autorais, se afastando da discussão central quanto configuração ou não de execução pública. Inclusive, quanto a esse enquadramento, Cueva reforça que ele existe pela simples disponibilização do conteúdo a todos que frequentam o que o ministro chama de “universo digital”.

No que concerne ao *simulcasting* ainda que haja convergência com o Relator quanto ao entendimento de que se trata de execução pública, o voto vencido defendeu a ideia de que a retribuição de direitos autorais decorrente dessa modalidade configuraria pagamento dúplice ao ECAD, tendo em vista que os *royalties* já teriam sido pagos à entidade em referência à mesma programação transmitida ao público por meio de radiodifusão.

A par do exposto acima, mesmo após provocação fruto do voto-vista, o entendimento antes esposado pelo ministro Relator prevaleceu e houve a ratificação do entendimento que levou ao provimento do Recurso Especial nº 1.559.264.

Inconformada, OI MOVEL S.A. ajuizou recurso extraordinário, RE nº 1.056.363/RJ, sustentando que a decisão do STJ ofendeu os artigos 5º, caput, IX, X, XIV, 170 e 215 da Constituição Federal, conforme elencado pelo ministro relator do caso, Alexandre de Moraes, no Supremo Tribunal Federal (STF) em trecho de sua decisão:

Em face dessa decisão, que fez minuciosa e detalhista análise da Lei 9.610/1998 e dos tratados internacionais sobre matéria extremamente técnica, o recorrente suscita as seguintes questões constitucionais: (a). a ampliação do espaço de privacidade e liberdade de escolha dos indivíduos, propiciado por esse novo ambiente digital, que tem na internet uma sede transnacional (CF, art. 5º, caput e inciso X).; (b). o acesso à informação, em sua dupla vertente, de informar e ser informado (CF, art. 5º, XIV).; (c). a expansão e comunicação de ideias e criações artísticas (CF, art. 5º, IX).; (d). o fomento, difusão e democratização da cultura (CF, art. 215).; (e). o direito à liberdade negocial e às relações de troca (CF, art. 170).; (f). a opção do legislador positivo que, embora tenha alterado, recentemente, a Lei de Direitos Autorais, por meio da Lei nº 12.853/13, com essa nova realidade – a internet – já em pleno vigor, permaneceu sem incluir a execução via internet entre as modalidades de execução pública, além de ter restringido a atuação do ECAD. A solução adotada pelo acórdão ora recorrido enfraquece, então, também sob esse prisma, o próprio princípio democrático (CF, arts. 1º e 2º), além do devido processo legal legislativo (CF, art. 61 a 69). e do princípio da legalidade (CF, art. 5º, II), já que desprestigia as opções adotadas pelos representantes eleitos pelo povo, mediante devido processo legislativo; (g). o princípio da proporcionalidade (CF, art. 5º, LIV), considerando que o entendimento adotado pelo acórdão recorrido poderá trazer consequências desastrosas para o mercado, ao instituir um xerife arrecadador de valores inestimáveis.

(BRASIL. Supremo Tribunal Federal. **Recurso Extraordinário nº 1056363**. Recorrente: Oi Móvel S.A. Recorrido: Escritório de Arrecadação e Distribuição ECAD. Relator: Alexandre de Moraes. Brasília. Julgamento em: 09 out. 2017).

O referido recurso teve seu seguimento negado pelo Relator, por este entender que a matéria tratada no RE seria conteúdo infraconstitucional, afinal, caso o REsp tivesse alegações de violação à Carta Magna, o STJ não a conheceria (Art. 120, III, a, CF/88).

Frente à decisão do Supremo de não cabimento do RE, a ora Recorrente apresentou Agravo Interno. Além disso, a fim de figurar o processo como *amicus curiae*, um personagem do setor de radiodifusão, a saber, a Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão (ABERT) solicitou que pudesse integrar à questão. O referido pedido foi indeferido. Impende registrar que o Agravo Interno teve provimento negado por unanimidade de votos da Primeira Turma, a saber que os posteriores Embargos de Declaração apresentados pela OI Móvel S.A. foram rejeitados, de modo que o trânsito em julgado da questão data de 03 de agosto de 2018.

Em vista do acima elucidado, o entendimento proferido em sede de Recurso Especial, prevaleceu e pacificou a questão da cobrança pelo ECAD dos direitos autorais decorrentes de transmissão musical via tecnologia *streaming*.



## CONCLUSÃO

Conclui-se que a diversificação dos meios de distribuição de obras intelectuais e o crescente número de usuários nas plataformas de *streaming* musical revela a importância dessa tecnologia ao cenário fonográfico, socioeconômico e cultural, além de prestigiar o empenho dos titulares de direitos autorais e conexos. Ainda assim, é preciso refletir acerca da necessidade de modernização, transparência e descentralização na atividade de gestão coletiva no Brasil. Os resultados do ECAD no período pandêmico revelam que a indústria musical teve parte do prejuízo financeiro contido com a receita advinda de novas formas de exploração econômica, contudo, o distanciamento social afetou não apenas aqueles que laboravam periféricamente a essa indústria (por conta da perda de emprego), mas também o Escritório Central, que majoritariamente arrecada quantia pelo modo físico.

Depreende-se, também, que o *Leading case* aqui analisado, o Recurso Especial nº 1.559.264/RJ, fomentou uma discussão riquíssima do tema, que revelou o esforço do STJ em construir fortes subsídios para sua decisão, contando com audiência pública e análise minuciosa da legislação autoral brasileira, a partir de compreensão de termos técnicos e quadro comparativo com institutos internacionais. Impende salientar que o voto do relator do caso foi alvo de críticas, em especial, pela natureza de frequência coletiva que fora atribuída à internet e por não se debruçar por completo acerca da diferença entre os direitos autorais fonomecânicos e os de execução pública.

Com o entendimento jurisprudencial firmado de que plataformas de *streaming* ensejam pagamento decorrente de execução pública da obra musical, surgem novos questionamentos à medida que a indústria do entretenimento evolui com a sociedade e a tecnologia. Bebendo da fonte criativa, não apenas a música atrai usuários ao meio de consumo digital. Sinergicamente a ela, ou de modo individual, surge um novo protagonista: os *streamings* voltados majoritariamente a indústria dos *games*.

Um gigante desse mercado é a *Twitch*, plataforma de transmissão ao vivo fundada em 2005 e marcada pela interatividade de sua atividade. Os criadores que transmitem seu conteúdo através das *lives* são conhecidos como *streamers* e dominam não apenas esse segmento de mercado, mas também o setor publicitário, dado a influência de grandes nomes, a citar o

influenciador da *Loud*, equipe de *esports*, Victor “Coringa”, que no ano de 2021, somava “mais de 22 milhões de seguidores nas suas contas do *Instagram*, *Youtube* e canal da *Twitch*” (VASQUEZ, 2021, s/p). No mesmo ano, Coringa teve mais de 4 milhões de horas assistidas em uma semana do mês de julho, tornando-se, a época, o *streamer* mais assistido do mundo.

Os números apontados tornam inequívoca a expressividade do uso das plataformas de *streaming* de vídeo, o que leva a refletir: estariam elas sujeitas às mesmas regras as quais os *streamings* unicamente musicais estão submetidos? Os criadores de música que executam sua obra ao vivo para os usuários da plataforma citada recebem quantia a título de licença de execução pública? Como os criadores que transmitem ao vivo conteúdo de *egames* recebem os direitos autorais a eles devidos? Esses são apenas alguns questionamentos que surgem com o avanço tecnológico, de modo que o Direito precisa se adequar às mudanças socioculturais, a fim de que não haja lacunas na tutela autoral.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Paula. **Spotify chega a quase 200 milhões de assinantes e 200 milhões em prejuízo.** Disponível em: <https://tecnoblog.net/noticias/2022/10/25/spotify-aumenta-numero-de-assinantes-mas-registra-prejuizo-milionario/>. Acesso em 10 nov. 2022.

ASSOLA, José Humberto Deveza. **A transmissão de música via streaming como modalidade de execução pública:** uma análise do julgamento do Recurso Especial 1.559.264/RJ. 2018. 74 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Direito). - Faculdade Nacional de Direito, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

BARROS, Carolina Geissler Miranda de; OLIVEIRA, Matheus Andrade. Gestão Coletiva de Direitos Autorais nas Plataformas de “Streaming”. **Revista de Direito, Inovação, Propriedade Intelectual e Concorrência**, Curitiba, v. 2, n. 2, p. 99-114, 2016.

BASTOS, Antônio Augusto IF. A estrutura legal da gestão Coletiva de direitos autorais. *In:* FRANCISCO, Pedro Augusto; VALENTE, Mariana Giorgetti (Orgs.). **Da rádio ao streaming:** ECAD, Direito autoral e música no Brasil. 1. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016.

BEZERRA, Matheus Ferreira. A natureza jurídica do direito autoral: uma breve reflexão à luz da teoria dos direitos intelectuais. **Teoria Jurídica Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 5, p. 37-60, 2020.

BRASIL. **Audiência pública:** cobrança de direito autoral por música na internet gera divergência. Superior Tribunal de Justiça, Brasília, DF, 14 dez. 2015. Disponível em: [https://www.stj.jus.br/sites/portalp/Paginas/Comunicacao/Noticias-antigas/2015/2015-12-14\\_19-48\\_Audiencia-publica-cobranca-de-direito-autoral-por-musica-na-internet-gera-divergencia.aspx#:~:text=A%20possibilidade%20cobran%C3%A7a%20de%20direito,mostram%20Dse%20contr%C3%A1rios%20%C3%A0%20cobran%C3%A7a..](https://www.stj.jus.br/sites/portalp/Paginas/Comunicacao/Noticias-antigas/2015/2015-12-14_19-48_Audiencia-publica-cobranca-de-direito-autoral-por-musica-na-internet-gera-divergencia.aspx#:~:text=A%20possibilidade%20cobran%C3%A7a%20de%20direito,mostram%20Dse%20contr%C3%A1rios%20%C3%A0%20cobran%C3%A7a..) Acesso em: 20 nov. 2022.

BRASIL. **Decreto nº 9.574, de 22 de novembro de 2018.** Consolidada atos normativos editados pelo Poder Executivo federal que dispõem sobre gestão coletiva de direitos autorais e fonogramas, de que trata a Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 22 nov. 2018. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1970-1979/d75699.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/d75699.htm). Acesso em: 02 nov. 2022.

BRASIL. **Lei n.º 5.988, de 14 de dezembro de 1973.** Regula os direitos autorais e dá outras providências. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 14 dez. 1973. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l5988.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l5988.htm). Acesso em: 18 nov. 2022.

BRASIL. **Lei n.º 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.** Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 19 fev. 1998. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Leis/L9610.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9610.htm). Acesso em: 15 out. 2022.

BRASIL. Superior Tribunal de Justiça. **Informativo de jurisprudência nº 543**. 4ª Turma. Disponível em <https://processo.stj.jus.br/jurisprudencia/externo/informativo/?acao=pesquisarumaedicao&livre=0543.cod..> Acesso em: 02 nov. 2022

BRASIL. Superior Tribunal de Justiça. **Recurso Especial nº 1.306.907/SP**. Recorrente: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição ECAD. Recorrido: Reynaldo Galli. Relator: Ministro Luis Felipe Salomão. Brasília. Julgamento em: 06 jun. 2013.

BRASIL. Superior Tribunal de Justiça. **Recurso Especial nº 1.320.007/SE**. Recorrente: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição ECAD. Recorrido: Centro De Treinamento Bíblico Rhema Brasil Aracajú. Relatora: Ministra Nancy Andrichi. Julgamento em: 09 set. 2013.

BRASIL. Superior Tribunal de Justiça. **Recurso Especial nº 1.559.264/RJ**. Recorrente: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição ECAD. Recorrido: Oi Móvel S.A. incorporador do TNL PCS S.A. Relator: Ministro Ricardo Villas Boas Cueva. Julgamento em: 08 fev. 2017.

BRASIL. Supremo Tribunal Federal. **Recurso Extraordinário nº 1056363**. Recorrente: Oi Móvel S.A. Recorrido: Escritório de Arrecadação e Distribuição ECAD. Relator: Alexandre de Moraes. Brasília. Julgamento em: 09 out. 2017.

CADE condena ECAD por formação de cartel. **Consultor Jurídico**. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2013-mar-20/cade-condena-ecad-escritorios-arrecadacao-formacao-cartel>. Acesso em: 28 nov. 2022.

DEL RÉ, Adriana. **Saiba como o ECAD rem cobrado direitos autorais na era da música digital**. Disponível em: <https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2022/09/16/saiba-como-o-ecad-tem-cobrado-direitos-autorais-na-era-da-musica-digital.ghtml>. Acesso em: 27 nov. 2022.

DIREITOS conexos: o que são e qual a relação com os direitos do autor? **Brandão Marcas e Patentes**. Disponível em: <https://brandaomarcasepatentes.com.br/2018/09/06/direitos-conexos-direitos-do-autor/>. Acesso em: 18 out. 2022.

ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO. **Resultados que a música agradece**. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/resultados/>. Acesso em: 04 nov. 2022.

FRANCISCO, Pedro Augusto; VALENTE, Mariana Giorgetti (Org.). **Da rádio ao streaming: ECAD, Direito autoral e música no Brasil**. 1. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016.

GIMENES, Diego. **Brasileiros passaram a consumir mais músicas por streaming em 2020**. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/economia/brasileiros-passaram-a-consumir-mais-musicas-por-streaming-em-2020/>. Acesso em 10 nov, 2022.

LEMOS, Ronaldo. **Propriedade intelectual**. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/87495/mod\\_glossary/attachment/1457/Propriedade\\_Intelectual\\_2.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/87495/mod_glossary/attachment/1457/Propriedade_Intelectual_2.pdf). Acesso em: 18 out. 2022.

LIMA, Silvio Latache de Andrade. **O streaming e a possibilidade de proteção de obra musical por direitos autorais de execução pública**. Dissertação (Mestrado). - Universidade Católica de Pernambuco, Programa de Pós-graduação em Industrias Criativas, Mestrado em Indústrias Criativas. Recife, 2019.

PORTUGAL, Henrique. A polêmica do *download* de músicas. In: SCHAAL, Flávia Mansur Murad (Org.). **Propriedade intelectual, internet e o marco civil**. São Paulo: Edipro, 2016.

SE aproximando durante a COVID-19: A nova cultura da escuta conjunta. **Spotify Advertising**. Disponível em: <https://ads.spotify.com/pt-BR/noticias-insights/se-aproximando-durante-a-covid-19-a-nova-cultura-da-escuta-conjunta/>. Acesso em 10 nov. 2022.

SILVA, Ágatha Cristine Lima da. **Direito autoral e música no Brasil: a proteção de obras musicais no mercado do streaming**. 2019. 80 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Direito). - Faculdade Nacional de Direito, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

STEPHENS, John. **Diferença entre IMC, ASCAP e SESAC**. Disponível em: <https://pt.natapa.org/difference-between-bmi-ascap-and-sesac-2533>. Acesso em: 28 nov. 2022.

TOP 1- takeaways. **Loud&Clear**. Disponível em: <https://loudandclear.byspotify.com/>. Acesso em 10 nov. 2022.

TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. **Apelação cível nº 0174958-45.2009.8.19.0001**. Apelante: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição ECAD. Apelada: TNL PCS S A. Relator: Des. Cláudia Telles de Menezes. Julgamento em: 12 abr. 2011.

TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. **Embargos Infringentes nº 0174958-45.2009.8.19.0001**. Embargante: TNL PCS S A. Embargado: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição ECAD. Relator: Des. Claudio Brandão de Oliveira. Julgamento em: 31 jan. 2012.

VALENTE, Mariana Giorgetti Valente. Por dentro do mercado de música digital no Brasil. In: FRANCISCO, Pedro Augusto; VALENTE, Mariana Giorgetti (Org.). **Da rádio ao streaming: ECAD, Direito autoral e música no Brasil**. 1. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016. p. 265-300.

VASQUEZ, Ariela. **Coringa é streamer mais assistido do mundo na última semana**. Disponível em: <https://ge.globo.com/esports/noticia/coringa-e-streamer-mais-assistido-do-mundo-na-ultima-semana.ghtml>. Acesso em: 28 nov. 2022.

VASQUEZ, Ariela. **Quem é LOUD Coringa?** História, idade e mais sobre o *streamer*. Disponível em: <https://ge.globo.com/esports/noticia/quem-e-loud-coringa-historia-idade-e-mais-sobre-o-streamer.ghtml>. Acesso em: 28 nov. 2022.

VIRTUOSO, Bibiana Biscaia. **A gestão coletiva de direitos de autor no Brasil e União Europeia: o princípio da transparência no ambiente digital [meio eletrônico]**. Dissertação (Mestrado). – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Jurídicas, Programa de Pós-graduação em Direito. Curitiba, 2020.

WACHOWICZ, Marcos; PESSERL, Alexandre Ricardo. **Gestão Coletiva e Governança no Ambiente Digital**. Collective Management in the Digital Environment. Curitiba: GEDAI, 2019. Disponível em: [https://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2020/06/Gest%C3%A3o-coletiva-e-governan%C3%A7a-no-ambiente-digital-portugu%C3%AAs\\_ebook.pdf](https://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2020/06/Gest%C3%A3o-coletiva-e-governan%C3%A7a-no-ambiente-digital-portugu%C3%AAs_ebook.pdf). Acesso em: 27 nov. 2022.

ZANINI, Leandro Estevam de Assis. Direito de autor em perspectiva histórica: da idade média ao reconhecimento dos direitos da personalidade do autor. **Rev. SJRJ**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 40, p. 211-228, 2014.

**ANEXO 1 - VALORES ARRECADADOS PELO ECAD ENTRE 2017 E 2021**

Fonte: ECAD, 2021.

**ANEXO 2 - VALORES DISTRIBUÍDOS PELO ECAD ENTRE 2017 E 2021**

Fonte: ECAD, 2021.



**ANEXO 3 - NÚMERO DE BENEFICIADOS PELO ECAD ENTRE 2017 E 2021**

Fonte: ECAD, 2021.