

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ  
CENTRO DE CIÊNCIAS JURÍDICAS E ECONÔMICAS – CCJE  
FACULDADE NACIONAL DE DIREITO – FND

**GESTÃO COLETIVA DE DIREITOS AUTORAIS EM AMBIENTE DIGITAL:  
DESAFIOS E PERSPECTIVAS**

TIAGO DA SILVA SANTOS

RIO DE JANEIRO

2023

**TIAGO DA SILVA SANTOS**

**GESTÃO COLETIVA DE DIREITOS AUTORAIS EM AMBIENTE DIGITAL: DESAFIOS  
E PERSPECTIVAS**

Trabalho de conclusão de curso elaborado no âmbito da graduação em Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro como pré-requisito para obtenção do grau de bacharel em Direito, sob orientação da **Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Kone Prieto Furtunato Cesário**.

**RIO DE JANEIRO**

**2023**

## FICHA CATALOGRÁFICA

### CIP - Catalogação na Publicação

S237g Santos, Tiago da Silva  
Gestão Coletiva de Direitos Autorais em Ambiente  
Digital: Desafios e Perspectivas / Tiago da Silva  
Santos. -- Rio de Janeiro, 2023.  
50 f.

Orientadora: Kone Prietro Furtunato Cesário .  
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade  
Nacional de Direito, Bacharel em Direito, 2023.

1. Streaming. 2. Direitos Autorais. 3.  
Distribuição de receitas . 4. Execução Pública. 5.  
ECAD. I. Prietro Furtunato Cesário , Kone , orient.  
II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos  
pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

**TIAGO DA SILVA SANTOS**

**GESTÃO COLETIVA DE DIREITOS AUTORAIS EM AMBIENTE DIGITAL:  
DESAFIOS E PERSPECTIVAS**

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, sob a orientação da **Professora Dra. Kone Prieto Furtunato Cesário**.

Data da Aprovação: 24/11/2023

Banca Examinadora:

Kone Prieto Furtunato Cesário

Orientador

Diego Costa Machado

Membro da Banca

**Rio de Janeiro**

**2023**

## DEDICATÓRIA

À Maria Nazareth da Silva Santos,  
minha mãe, minha maior referência.

## **AGRADECIMENTOS**

Existem muitas pessoas a quem eu posso direcionar meus sinceros agradecimentos pela contribuição direta ou indireta para minha chegada até aqui, um fato improvável e que quebra expectativas sociais a respeito de uma pessoa como eu, cuja trajetória é marcada pelos efeitos do racismo estrutural que me colocou desde a infância diante da falta de uma alimentação balanceada, de acesso à cultura, à educação de qualidade, lazer. De fato, o Tiago de hoje tem um pouquinho de todos vocês. Mas nem por isso eu vou deixar de citar aqui aqueles que foram centrais para essa minha conquista.

Claro que vou começar pela minha querida mãe, Maria Nazareth, que sempre me amou na prática. Dizem por aí que amor é substantivo abstrato, mas o de minha mãe é concreto. Nos amamos no fazer um pelo outro. Obrigado por tudo!

Quero agradecer também a todas as pessoas da minha família e que estão sempre aqui, irmãos, primos, tios. Cada um de vocês faz parte disso, em especial Abraão, Elizza, Jonas, Josiane, Edir, Ivanir, Luana.

Agradeço ao Jaasiel, meu namorado, pelo companheirismo ao longo dos últimos cinco anos.

Agradeço a todos os amigos com quem vivi momentos mil durante essa caminhada, em especial a Najara. Admiro muito sua personalidade e te tenho num lugar muito especial dentro de mim. Obrigado por financiar meu primeiro terno! Deus lhe pague.

*É pau! É pedra! Mas, será o fim  
do caminho?  
Carlos Taran*

## RESUMO

O presente estudo tem como objetivo entender a relação entre o direito de execução pública de obras musicais e fonogramas com as plataformas de streaming e compreender como se dá a remuneração dos titulares de direitos de autor e conexos nesse ambiente, bem como, investigar os desafios atualmente vivenciados pelas associações de gestão coletiva de direitos autorais, frente o contínuo avanço das plataformas de streaming. Para tanto, adotou-se o método exploratório para, primeiramente, compreender o jargão do mercado musical e, secundamente, os conceitos jurídicos a ele associados. Com essa articulação, foi possível alcançar os objetivos colocados.

**Palavras-chave:** Streaming; direito autoral; gestão coletiva; ECAD; remuneração; execução pública.



## **ABSTRACT**

The present study aims to understand the relationship between the public performance rights of musical works and phonograms with streaming platforms and to comprehend how the remuneration of copyright and related rights holders occurs in this environment. It also seeks to investigate the challenges currently faced by collective management societies for copyright in the face of the ongoing proliferation of streaming platforms among consumers. To do so, an exploratory method was adopted, first to grasp the terminology of the music market and, secondly, the legal concepts associated with it. Through this linkage, the set objectives were successfully achieved.

**Keywords:** Streaming; copyright; collective management; ECAD; remuneration; public performance.

## **LISTA DE ABREVIACÕES**

ABRAMUS – Associação Brasileira de Música e Artes

ADIN – Ação Direta de Inconstitucionalidade

ASSIM – Associação de Intérpretes e Músicos

CF – Constituição Federal

CNDA – Conselho Nacional de Direitos Autorais

CPI – Comissão Parlamentar de Inquérito

ECAD – Escritório Central de Arrecadação e Distribuição

IFPI – Federação Internacional da Indústria Fonográfica

LDA – Lei de Direitos Autorais

OMPI – Organização Mundial da Propriedade Intelectual

RESP – Recurso Especial

SBACEM – Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música

SICAM – Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais

SOCINPRO – Sociedade Brasileira de Proteção de Administração de Direitos Intelectuais

STF – Supremo Tribunal Federal

STJ – Superior Tribunal de Justiça

UBC – União Brasileira de Compositores

WCT – Wipo Copyright Treaty

WIPO – World Intellectual Property Organization

WPPT – WIPO Performances and Phonograms Treaty

UBEM – União Brasileira dos Editores de Música

## SUMÁRIO

Introdução .....	14
1. A Gestão Coletiva do Direito de Execução Pública .....	16
2. A execução pública de obras e fonogramas em plataformas de streaming .....	20
3. A arrecadação e a distribuição de direitos autorais nas plataformas de streaming.....	29
Conclusão .....	37
Referências Bibliográficas.....	39
Anexos .....	41

## INTRODUÇÃO

A gestão coletiva de direitos autorais é um componente fundamental no cenário da indústria musical, desempenhando um papel essencial na arrecadação e distribuição das receitas geradas pela utilização de obras e fonogramas protegidos. No contexto atual, em que as plataformas de streaming de áudio têm ganhado uma proeminência significativa no consumo de música, a gestão coletiva de direitos autorais assume um papel ainda mais crucial.

Primeiramente, neste trabalho será apresentada a chamada gestão coletiva de direitos autorais, com destaque para a sua importância na indústria musical e nos benefícios que ela traz para os atores desse meio, sem, contudo, deixar de passar pelas críticas que comumente são feitas a esse sistema.

Na sequência, o trabalho cuida da incidência do direito de execução pública nas plataformas de streaming. Numa análise comparativa dos Tratados de Internet WCT e WPPT, não ratificados pelo Brasil, e da legislação autoral brasileira, será exposto o reflexo desses tratados na Lei 9.610 de 1998 e o entendimento do STJ a esse respeito no âmbito do Recurso Especial 1.559.264 – RJ.

No capítulo dois, o trabalho examina o complexo fluxo que os valores associados à execução pública e outros direitos nas plataformas de streaming de áudio percorrem nas plataformas de streaming, desde o momento em que uma faixa é transmitida até o ponto em que os detentores de direitos autorais finalmente recebem sua justa remuneração. Em um ambiente digital de constante mudança, compreender as nuances desse processo é essencial, tanto para os criadores de conteúdo quanto para as organizações de gestão coletiva.

À medida que a música encontra um novo lar nas plataformas de streaming, surgem desafios significativos para a gestão coletiva de direitos autorais. Esses desafios incluem a contínua preocupação com a baixa remuneração dos autores, a complexidade do fluxo de royalties, bem como a ausência de pagamento de direitos conexos a participantes da indústria musical. Diante disso, o presente trabalho busca apresentar essas questões, identificando os

obstáculos que a gestão coletiva de direitos autorais enfrenta na era das plataformas de streaming de áudio.

Ao considerar o atual panorama da gestão coletiva de direitos autorais e os desafios impostos pelas plataformas de streaming, este artigo busca contribuir para um entendimento mais profundo das complexas dinâmicas que regem a remuneração dos criadores de música e a sustentabilidade do ecossistema da música digital.

Em um ambiente onde a música digital é a norma, é crucial que todos os atores da indústria, incluindo os criadores de conteúdo, as plataformas de streaming e as organizações de gestão coletiva, trabalhem em conjunto para encontrar soluções que beneficiem a todos. A busca por uma distribuição justa de receitas e uma remuneração adequada para os artistas não é apenas uma questão de justiça, mas também de sustentabilidade a longo prazo para a indústria musical como um todo.

A metodologia adotada para elaboração deste trabalho foi a de caráter exploratório. O tema específico da remuneração dos titulares de direitos autorais nas plataformas de streaming de áudio possui pouca produção acadêmica que lhe diz respeito. Logo, além desses materiais bibliográficos encontrados, a pesquisa incluiu a realização de cursos ministrados por profissionais da área e com participação em webinars para a compreensão do jargão do mercado e articulação com os conceitos jurídicos. Por fim, no presente trabalho também se analisou processos judiciais a respeito do tema, legislação e guias sobre tratados internacionais administrados pela OMPI.

Em suma, procurou-se i) entender a relação entre plataformas de streaming de áudio e direito de execução pública; ii) compreender a remuneração dos titulares de direitos autorais na indústria musical em ambiente digital, com recorte nas plataformas de streaming de áudio e ii) investigar quais são os atuais desafios vivenciados pelas associações de gestão coletivas e, por consequência, pelos titulares de direitos autorais com a cada vez mais crescente digitalização do consumo de música.

## **1. A GESTÃO COLETIVA DO DIREITO DE EXECUÇÃO PÚBLICA**

De acordo com o art. 99 da Lei 9.610 de 1998 (LDA), a arrecadação e a distribuição dos valores devidos pela execução pública de obras e fonogramas no Brasil é uma atividade exercida pelo ECAD – Escritório Central de Arrecadação e Distribuição de Direitos Autorais. Entende-se por execução pública a utilização de obras (na apresentação de um show, por exemplo) ou fonogramas (que são a gravação da obra) em locais de frequência coletiva, tais como bares, lojas, casas de show etc.

O ECAD, cuja criação representa um dos aspectos positivos da Lei nº 5.988 (ROCHA, 2006, p. 183), é uma associação privada administrada por 7 (sete) associações de mesma natureza jurídica, às quais são destinados os valores arrecadados, para pagamento aos autores e demais titulares de direitos autorais, conforme dispõe o mesmo art. 99 da LDA. Esse sistema de arrecadação e distribuição dos valores devidos pela execução pública de obras e fonogramas faz parte da chamada Gestão Coletiva de Direitos Autorais, um sistema previsto na LDA cujos respectivos atos normativos foram consolidados por meio do Decreto 9.574/2018. De modo geral, a atividade de gestão coletiva envolve uma gama de atividades que giram em torno da arrecadação e distribuição dos rendimentos das obras e fonogramas, tais como autorização para uso de obras e fonogramas, fixação de preços para esse uso, representação perante sociedades autorais do exterior, a defesa em juízo, fora dele etc.

As referidas associações que administram o ECAD, e que hoje atuam após processo administrativo de habilitação junto à Administração Pública Federal (art. 98-A, da LDA), são instituições que reúnem autores/ compositores, editoras, intérpretes, músicos e produtores fonográficos, de caráter privado, mas que exercem função de interesse público (art. 97, §1º, da LDA). Esses titulares dispõem de suas liberdades associativas (art. 5º, XVII, da CF/88) para gerirem seus direitos.

A filiação às associações pode se dar em diversas categorias (autor/compositor, músico etc) e existe vedação legal para que determinado titular se filie a diferentes associações na mesma categoria (art. 97, §2º, da LDA). Dessa forma, se, por exemplo, um titular se filiou como autor na associação UBC – União Brasileira de Compositores, não poderá também se filiar

como autor na SOCINPRO – Sociedade Brasileira de Administração e Proteção de Direitos Intelectuais, mas poderá se filiar como músico.

Como já é de se supor, com o ato de filiação as associações se tornam mandatárias dos autores para a prática de todos os atos necessários à defesa judicial ou extrajudicial de seus direitos autorais no que tange à execução pública, bem como para o exercício da atividade de cobrança desses direitos (art. 98, *caput*, da LDA). Apesar disso, o art. 99 da LDA determina que as associações criadas devem unificar a cobrança/ arrecadação e a distribuição em um único escritório central, com personalidade jurídica própria, sem fins lucrativos, o qual atuará inclusive como substituto processual. Tal ente arrecadador é o ECAD.

Muito se fala a respeito da atuação do ECAD e da lisura de suas atividades, de modo que ao longo de sua existência ele já se submeteu a cinco Comissões Parlamentares de Inquérito – CPIs, uma da Câmara dos Deputados (1995/96), três das Assembleias Legislativas do Mato Grosso do Sul (2005), São Paulo (2009) e Rio de Janeiro (2011) e a última e principal delas foi a CPI instalada no Senado Federal, destinada a investigar supostas irregularidades praticadas pelo ECAD, originada pelo Requerimento nº 547, de 2011, de relatoria do Senador Lindbergh Farias (PT/RJ), da qual surgiu o projeto de lei que culminou na publicação da Lei 12.853/2013, tudo conforme disposto no relatório final desta última CPI.

Reservadas as críticas que podem ser feitas ao ECAD, é consenso que a atividade por ele empreendida na gestão coletiva é de suma importância, sem a qual o sistema não se constituiria hoje em um dos principais instrumentos de controle e arrecadação dos valores devidos pelo uso de música (NETTO, 2019, p. 404).

O ECAD desempenha um papel fundamental na simplificação das negociações de licenciamento de direitos autorais, superando os desafios frequentemente causados pela co-titularidade das obras e pelos altos custos de monitoramento de sua execução. Essa importância reside no fato de que, por um lado, ele facilita a identificação dos titulares quando estão agrupados, e, por outro lado, oferece uma estrutura de fiscalização e cobrança compartilhada por todos os envolvidos (FUX, 2014.). A esse respeito, o Ministro do STF Fux relata que a

gestão coletiva serve à redução dos custos de transação, conceito das ciências econômicas explicado pelo membro da Corte nos seguintes termos:

O termo “custos de transação” ganhou destaque nas ciências econômicas com o trabalho seminal de Ronald Coase, que posteriormente lhe rendeu o Prêmio Nobel em 1991 (“The problem of social cost”. *Journal of Law and Economics*, vol. 3, 1960, pp. 1-44). Quer-se, com essa ideia, designar os recursos sacrificados (i) na procura e na identificação da contraparte negocial, (ii) na barganha e na decisão quanto aos termos contratuais; (iii) na supervisão das condutas e na responsabilização das violações ao ajuste firmado. Custos de transação elevados comprometem o sistema de incentivos voltado a induzir a produção intelectual ao reduzirem o retorno esperado dos criadores. Daí a importância de mecanismos que, mitigando as aludidas dificuldades práticas, tornem atrativa a dedicação humana à criação intelectual. É o que faz a gestão coletiva (Brasil/STJ, 2017).

A essencialidade da atividade do ECAD para a garantia da remuneração dos titulares de direitos autorais converge para a sua caracterização como de interesse público, já chancelada pelo Supremo Tribunal Federal – STF:

O art. 97, §1º, da Lei nº 9.610/1998, com a redação dada pela Lei nº 12.853/2013, estabelece que as associações de titulares de direitos autorais exercem atividade de interesse público e devem atender a sua função social, ocupando, assim, um espaço público não-estatal, conforme sedimentado pelo Egrégio Supremo Tribunal Federal no julgamento do RE nº 201.819 (red. p/ acórdão: Min. Gilmar Mendes, rel. Originária, Min. Ellen Gracie, Segunda Turma, j. 11/10/2005, DJ 27-10-2006) (Brasil/STF, 2016).

O escritório central passou por diversas fases ao longo de sua história, já tendo sido submetido à fiscalização do extinto CNDA – Conselho Nacional de Direitos Autorais, à época órgão integrante do Ministério da Educação e Cultura; ficado sem qualquer supervisão governamental e, por fim, hoje, tem funcionado prestando contas periodicamente à Secretaria de Direitos Autorais e Intelectuais vinculada ao Ministério da Cultura (NETTO, 2019, s/p).

Feito esse panorama geral a respeito da organização do sistema de gestão coletiva de direitos autorais no Brasil, importa agora expor como se dá a arrecadação e a distribuição desses direitos nas plataformas de streaming de áudio, o que é o foco deste trabalho. Primeiramente, será feita uma breve apresentação dos conceitos que nos permitirão compreender em termos gerais o que faz uma plataforma de streaming de áudio; após, serão apresentados os direitos autorais envolvidos nessas plataformas para, em seguida, se expor como se dá a arrecadação e



a distribuição dos direitos nesse ambiente. Por fim, serão apresentados alguns dos desafios que permeiam o uso de obras musicais por essas tecnologias.

## **2. A EXECUÇÃO PÚBLICA DE OBRAS E FONOGRAMAS EM PLATAFORMAS DE STREAMING**

As transformações que vem ocorrendo na indústria fonográfica se relacionam diretamente com o surgimento de novas plataformas de negócio, organizações cuja função é criar a infraestrutura necessária para a ocorrência de transações entre produtores e consumidores, sempre agregando valor a essas trocas. Com efeito, as novas plataformas de negócio desafiaram as tradicionais formas de transacionar e, hoje, ocupam papel central no mercado musical, sobretudo em razão do potencial de escalonamento que o ambiente digital lhes proporciona (CAMPELLO, 2022, s/p).

Resumidamente, o que uma plataforma de negócios faz é criar regras de governança para que o consumo se dê de forma correta, possibilitando que os produtores recebam, os consumidores consumam e a plataforma receba um percentual sobre o valor gerado. Em 2008, dentre as maiores empresas do mundo, nenhuma delas era plataforma de negócios. Em 2018, 8 das 10 maiores empresas do mundo são baseadas no modelo de plataformas. E um exemplo de plataforma de negócios é o streaming, que representou e ainda representa grandes desafios para os direitos autorais na indústria da música (CAMPELLO, 2022, s/p).

No plano global, segundo o mais recente Relatório Global da Federação Internacional da Indústria Fonográfica (IFPI), de 2023, mais da metade da receita gerada pela indústria fonográfica (67.0%), que foi de US\$ 26,2 bilhões, em 2022, foi proveniente das plataformas de streaming de música (Anexo I). Em âmbito nacional, segundo o Relatório Anual 2022 do ECAD, o segmento digital, onde se inclui o *streaming*, foi responsável por 22,8% do total arrecadado (Anexo II). Especificamente em relação ao streaming de áudio, o Relatório Anual anterior, de 2021, informa que desde a primeira distribuição de direitos autorais no segmento de streaming de áudio, que ocorreu em 2016, houve um crescimento de 945% de arrecadação. Assim, conforme pode-se observar na progressão constante no Anexo III, o crescimento da arrecadação no segmento streaming de áudio é uma constante.

O streaming é uma tecnologia que viabiliza a contínua transmissão de dados e informações pela rede de computadores. Essa abordagem envolve o envio de dados em pacotes, eliminando a necessidade de que o usuário faça o download dos arquivos antes da execução. No contexto do streaming de música, por exemplo, não é preciso utilizar a memória física do computador (HD); em vez disso, a execução do fonograma ocorre com base na conexão à internet, que permite a transmissão dos dados necessários em tempo real (FRANCISO; VALETE, 2016, p. 267).

O streaming é um gênero e se desdobra em diversas espécies, dentre as quais está o webcasting, objeto deste trabalho. No webcasting, tais como Spotify, Deezer etc., a transmissão do conteúdo é oferecida pelo provedor com possibilidade ou não de intervenção do usuário na ordem da execução. Apenas para citar uma espécie contraposta, existe o *simulcasting*, em que ocorre apenas uma transmissão simultânea de um conteúdo na internet que já está sendo transmitido por outro meio. Nesse caso, não há interatividade (STJ, 2017).

Compreender como os direitos autorais são arrecadados nas plataformas de streaming é de fundamental importância devido à sua crescente influência na indústria fonográfica, tanto a nível global quanto nacional, conforme já exposto. Os números apresentados destacam a importância de entender como os direitos autorais são arrecadados e distribuídos nesse cenário em constante crescimento, pois isso afeta diretamente os artistas, compositores e demais envolvidos na indústria, bem como a sustentabilidade e o desenvolvimento da música como um todo.

Nesse sentido, é importante visitar, antes, a polêmica que envolvia quais direitos estão presentes no streaming, já que nem sempre houve clareza quanto a isso – e hoje, ainda, para muitos não há. Afinal, streaming é execução pública? É reprodução? Ou é distribuição? Essas questões se desdobraram em longos debates entre os atores da indústria fonográfica.

Apesar de toda a celeuma, no mundo a problemática já havia sido equacionada a partir das discussões que se intensificaram com os chamados Tratados de Internet: o Tratado da OMPI sobre direito de autor (WCT – World Copyright Treaty), que se refere à Convenção de Berna,

e o Tratado da OMPI sobre Interpretação, Execução e Fonogramas (WPPT – World Performance Phonograms Treaty), que se refere à Convenção de Roma, ambos de 1996. Esses tratados, embora não tenham sido assinados pelo Brasil, não deixaram de influenciar – e muito – a legislação brasileira. Em suma, eles promoveram mais clareza conceitual aos usos derivados dos direitos exclusivos de autor previstos na Convenção de Berna (PANZOLINI, 2023, s/p).

Antes, na Convenção de Berna, se tinha uma estrutura binária quanto a esses usos: usos relacionados à oferta de exemplares da obra e usos que não se dão na forma de oferta de exemplares. Contudo, nos tratados de 1996, observa-se a substituição dessa abordagem por três categorias distintas de direitos, suscetíveis de desdobrar-se em diversas modalidades de exploração: os direitos de reprodução, distribuição e comunicação ao público. Este novo enfoque demonstrou-se consideravelmente mais eficaz quando aplicado ao contexto do ambiente digital (Conceição; Filho; Souza, 2018, p. 1321).

O conceito de publicação na Convenção de Berna abarcava originalmente dois dos atos mencionados anteriormente: a reprodução, que diz respeito à realização de cópias, e a distribuição, que se relaciona com a disponibilização de exemplares tangíveis. Por outro lado, os demais usos, os quais não envolvem a oferta de exemplares materiais, encontravam-se fragmentados e delineados em categorias distintas, como representação teatral, execução musical, exibição cinematográfica, radiodifusão, transmissão, exposição, recitação, entre outros. Essa segmentação tradicional foi objeto de revisão e aprimoramento nos tratados de 1996, culminando na evolução do tratamento dos direitos autorais, especialmente no contexto do ambiente digital (Conceição; Filho; Souza, 2018, p. 1321-1322).

Os tratados promulgados em 1996 introduziram, de igual forma, atualizações conceituais em decorrência dos avanços tecnológicos da época. O âmbito do direito de reprodução foi ampliado, reconhecendo, assim, o armazenamento digital como uma modalidade de proteção abrangente. Paralelamente, as diversas modalidades de uso desvinculadas da oferta de exemplares físicos foram consolidadas sob o guarda-chuva de uma única categoria de direitos, conhecida como "comunicação ao público" (BRASIL, 2016).

Uma inovação de grande relevância presente nos novos tratados reside no reconhecimento de uma modalidade de uso inédita, não se tratando, cabe ressaltar, de uma nova categoria de direitos patrimoniais. Essa modalidade, denominada "colocação à disposição do público" (ou "making available" em inglês), destaca-se por tornar uma obra acessível ao público de forma interativa. Conforme o Guia sobre os Tratados de Direitos de Autor e Direitos Conexos Administrados pela OMPI, doravante “Guia da OMPI”, essa nova modalidade de uso foi cuidadosamente definida como sendo "a ação de disponibilizar obras ao público de modo a torná-las acessíveis aos membros do público, de maneira individual, a partir do local e no momento de sua escolha”.

É relevante observar, no entanto, que na época da celebração dos novos tratados, a Internet estava principalmente associada a apenas dois tipos de interação por parte do "internauta": a "navegação" e o "download". No que diz respeito à "navegação", a preocupação predominante durante a Conferência Diplomática era evitar que qualquer medida de proteção autoral prejudicasse ou inviabilizasse essa forma de interação (BRASIL, 2016).

Por outro lado, o "download", que se refere à ação de obter cópias por parte do internauta, representava precisamente o tipo de ato que a modalidade de "colocação à disposição do público" procurou endereçar e regular (BRASIL, 2016).

No entanto, a classificação precisa dessa nova modalidade de uso gerou divergências. Uma minoria argumentava que ela se enquadraria como uma subcategoria do gênero "distribuição", referindo-se a isso como uma "distribuição eletrônica". Nesse contexto, ocorreria uma transmissão digital de um exemplar que se materializaria no dispositivo do usuário, seja de maneira permanente ou temporária. Por outro lado, a maioria considerava essa modalidade como uma forma de "comunicação ao público", argumentando que a transmissão digital de uma obra em uma rede poderia tornar a obra acessível sem necessariamente resultar na materialização de uma cópia (WIPO, 2003).

Além disso, muitos países expressaram preocupações sobre a aplicação da exaustão dos direitos de distribuição após a primeira venda no caso de uma transmissão em redes digitais ser considerada como uma forma de distribuição secundária. No entanto, em ambas as

interpretações, havia um consenso comum de que a ocorrência de um ato de reprodução prévio e um ato de armazenamento digital em um computador eram requisitos fundamentais sem os quais os demais atos não seriam viáveis (OMPI, 2003).

Diante da falta de consenso, os tratados optaram pela implementação da denominada "solução marco" (ou "umbrella solution"). De acordo com o já mencionado Guia da OMPI, com a solução de marco os Estados tiveram a liberdade de proteger essa inovadora modalidade de uso por meio de qualquer dos gêneros de direitos autorais previamente reconhecidos ou, alternativamente, por meio de uma combinação dessas diversas categorias de direitos.

O mesmo guia traz um glossário no qual se expõe que a solução de marco elegida pela Conferência Diplomática de Genebra de 1996 para eliminar os problemas que haviam surgido quanto à caracterização jurídica das transmissões digitais interativas através da rede mundial de computadores e dos direitos que a dita transmissão envolvia, compreendia os seguintes elementos:

- uma descrição neutra, sem uma caracterização jurídica específica, da transmissão interativa digital, como, por exemplo, “colocar à disposição do público as obras, interpretações ou execuções fixadas em fonogramas, por fio ou sem fio, de tal forma que os membros do público possam acessá-las do local e no momento de sua escolha;
- o estabelecimento de um direito exclusivo para os titulares de direitos autorais e direitos conexos de autorizar tais atos; mas
- deixar às Partes Contratantes a liberdade de caracterizar juridicamente tais atos, quer sejam considerados como comunicação ao público, distribuição ou ambos, bem como a escolha do direito ou direitos a serem aplicados, desde que os mesmos atos sejam abrangidos pelo mesmo tipo (ou tipos) de direitos (ou seja, um direito ou direitos exclusivos).

De fato, verifica-se que nos arts. 10 e 14 do WPPT e no art. 8 do WCT a caracterização da transmissão digital se deu nos moldes da solução de marco.

De acordo com o Ministério da Cultura (2016), a dificuldade em alcançar um consenso naquela época é compreensível, dado o contexto de 1996, quando a internet ainda estava em seus estágios iniciais de desenvolvimento. Naquela época, as limitações tecnológicas eram evidentes, com a ausência do que hoje se conhece como "banda larga". O conceito de "streaming", tal como é amplamente reconhecido na atualidade, era uma perspectiva compreensível apenas para um grupo seleto de especialistas. A compreensão geral sobre as implicações das novas tecnologias ainda não estava amplamente difundida.

No entanto, aponta o referido Ministério que é inegável que a atualização dos conceitos relacionados aos direitos patrimoniais do autor, juntamente com a solução de compromisso adotada, proporcionou meios flexíveis que permitiram a todos os Estados garantir uma proteção adequada para as novas modalidades de utilização de obras intelectuais no ambiente digital. Essa abordagem teria permitido uma adaptação progressiva às mudanças tecnológicas e às transformações na maneira como as obras são criadas, compartilhadas e consumidas na era digital.

Essa nova abordagem conceitual foi amplamente adotada em praticamente todas as legislações nacionais em um curto período (Brasil, 2016). Segundo Wachowicz e Pessler (2022, pp. 14-15), o Brasil, mesmo sem ter ratificado os novos tratados da OMPI, incorporou disposições substanciais desses tratados em sua revisão legislativa (Projeto de Lei nº 5430/1990), que resultou na promulgação da Lei nº 9.610 de 1998:

Tais Tratados constituem fonte direta de obrigações em relação às legislações internas das partes contratantes; e mesmo os países não obrigados em relação a tais marcos normativos em muitos casos criaram legislações contendo dispositivos inspirados por ou retirados diretamente destes textos legais. É o caso do Brasil, por exemplo, o qual não é signatário de quaisquer destes instrumentos, mas, ainda assim, traz em sua lei de direitos autorais dispositivos que implementam substancialmente disposições constantes dos Tratados

A tabela comparativa no Anexo IV ilustra como esse quadro conceitual está refletido em nossa legislação.

A análise comparativa das disposições do Tratado WCT da OMPI com a legislação brasileira evidencia que, no Brasil, prevaleceu a opção legislativa de aplicar uma combinação de direitos patrimoniais para abranger as diversas formas de uso que ocorrem na internet. Essa tendência se mostrou predominante nos países com uma tradição jurídica de origem continental (BRASIL, 2016).

Uma vez que a legislação brasileira refletiu em grande parte o quadro conceitual trazido pelos novos tratados, é de se imaginar que, em âmbito interno, também tenha surgido questão similar à que levou à adoção da solução de marco: afinal, a transmissão via streaming interativo, relacionada ao direito de colocar à disposição do público, situa-se no âmbito do direito de comunicação ao público ou no campo do direito de distribuição?

Essa tarefa ficou a cargo do STJ no Recurso Especial nº 1.559.264, cuja decisão foi publicada em 15 de fevereiro de 2017. No caso em questão, o Tribunal Superior teve que decidir se a transmissão de músicas através de streaming pode ser gerenciada coletivamente pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) e se caracteriza uma modalidade de uso independente, a ensejar autorização específica.

Primeiramente, é de se constar que o voto vencedor consignou a impossibilidade de, no Brasil, o streaming envolver distribuição, haja vista que para a sua caracterização a lei brasileira exige a transferência de posse ou propriedade. Sobraria, então, as categorias de “comunicação ao público” e “reprodução”. Mas o streaming envolver reprodução já era um consenso na indústria fonográfica, restando, portanto, analisar se o streaming envolvia também execução pública – a partir da transmissão via streaming interativo -, uma espécie do gênero “comunicação ao público”.

Segundo Morel (2017), o STJ já decidiu ser legítima a incidência do direito de execução pública na operação do streaming:

“Superior Tribunal de Justiça (STJ) [...] acolheu o recurso do Escritório de Arrecadação e Distribuição (ECAD) e decidiu que é legítima a arrecadação de direitos autorais pelo ECAD nas transmissões musicais pela internet, via streaming. A decisão considera o streaming de música execução pública e, portanto, gerador de direitos autorais devidos ao Escritório [...].”

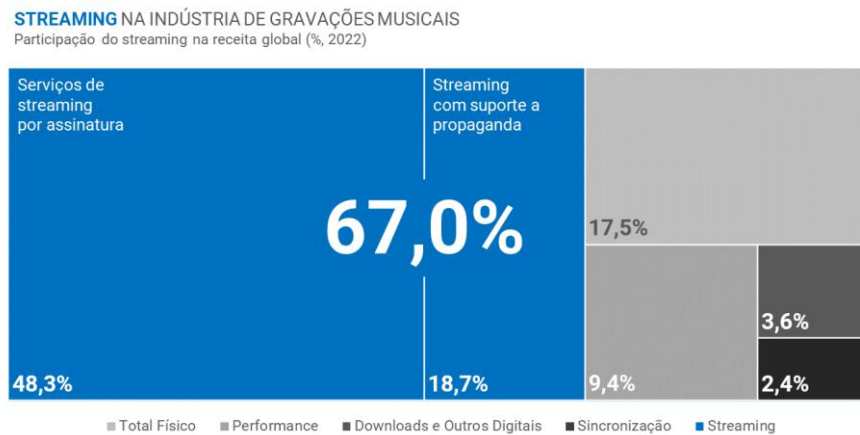
Um ponto de especial relevo na decisão do STJ foi a definição do que caracteriza a execução como pública na internet. Embora seja intuitivo associar “execução pública” a um número considerável de pessoas, segundo o STJ, é a disponibilização decorrente da transmissão em si considerada que torna a execução pública, tendo em vista o potencial alcance de número indeterminado de pessoas.

Complementa o relator registrando que no contexto da sociedade de informação, o conceito de “público” em seu sentido tradicional não é suficiente para lidar com questões atuais, pois público não é mais o conjunto de pessoas que se reúnem para e que têm acesso à obra ao mesmo tempo; “é a pessoa que está sozinha, mesmo em casa, e que faz uso da obra onde e quando quiser. Isso porque o fato de a obra intelectual estar à disposição, ao alcance do público, no ambiente coletivo da internet, por si só, é capaz de tornar a execução musical pública”.

A partir dessa decisão do STJ, recebida com entusiasmo pelas associações de gestão coletiva (SANCHES, 2017), dados do ECAD apontam que até o ano de 2021 houve um grande avanço nas negociações com as plataformas digitais, com crescimento de mais de 350% de arrecadação no segmento. De fato, o streaming vem assumindo uma posição cada vez mais relevante em termos de receita na indústria fonográfica. De acordo com o Relatório Global Music Report, do ano de 2022, do IFPI – Representing the recording industry worldwide, 67% das receitas globais da indústria fonográfica é do streaming:



Figura 1- Receitas da indústria fonográfica



Elaboração pelo próprio autor. Dados extraídos do IFPI (2022).

O mesmo relatório aponta que esse crescimento é contínuo desde 2010, conforme é possível verificar no gráfico constante do Anexo I deste trabalho.

Com efeito, os dados não deixam dúvidas a respeito da transformação que o streaming vem causando no mercado fonográfico. E considerando que é por via do streaming que atualmente circula a maior parte da receita nessa indústria, receita que faz girar toda a economia da música, torna-se evidente a importância de compreender exatamente como esses valores são arrecadados e distribuídos entre os diversos titulares de direitos autorais, o que se passa a fazer.

### **3. A ARRECAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO DE DIREITOS AUTORAIS NAS PLATAFORMAS DE STREAMING**

O procedimento de arrecadação de direitos autorais pelo ECAD está previsto em detalhes no regulamento de arrecadação, cuja redação é definida em Assembleias Gerais que congregam os diretores de todas as associações que administram o escritório. O Regulamento de Arrecadação do ECAD é dividido em sete capítulos, os quais tratam, respectivamente, sobre princípios gerais da arrecadação, definições, normas gerais da arrecadação, proporcionalidade da cobrança, concessão da licença para execução musical, disposições finais e tabelas de preços com as licenças para utilizações musicais.

Quem executa obras e fonogramas publicamente e, portanto, deve pagar, é chamado de usuário pelo ECAD. O usuário é toda pessoa física ou jurídica que execute publicamente obras musicais e fonogramas, direta ou indiretamente, por qualquer meio ou processo, inclusive internet, seja a utilização caracterizada como geradora, transmissora ou retransmissora. Para os efeitos de arrecadação, consideram-se também usuários os organizadores de eventos, os proprietários, diretores, gerentes, empresários, arrendatários dos locais ou estabelecimentos em que ocorra execução pública de obras musicais e fonogramas conforme artigos 5º, inciso VIII, alíneas “b”, a “i”; 68; 86; 89 e 110 da Lei 9.610/98.

Os usuários são classificados de acordo com a frequência em que utilizam obras musicais e fonogramas, podendo ser permanentes ou eventuais.

Permanente é o usuário que executa de forma constante, habitual e continuada obras musicais e fonogramas e que a periodicidade da licença seja no mínimo mensal. Segundo o regulamento de arrecadação:

“São os usuários em que o preço é fixado quando a importância, a utilização da música e o formato de acesso se mantenham sem alterações em sua forma de utilização, assim como, para os estabelecimentos, a média de público e/ou valores de ingressos. As características do usuário serão apuradas e classificadas na realização do cadastro, e o preço é definido com base na tabela permanente, sendo classificados em usuários gerais, cinema, TVs, rádios e serviços digitais” (ECAD, 2023).”

Eventual é “aquele que executa músicas publicamente e que a utilização e a importância da música, bem como a forma de acesso ao público, valores de ingressos e/ou atrações são caracterizados por evento.

A fixação do preço para cobrança dos usuários leva em conta a isonomia e a não discriminação dos usuários que apresentem as mesmas características considerando o grau de utilização das obras e fonogramas, importância da execução pública no exercício de suas atividades e as particularidades de cada segmento, conforme art. 98, parágrafo 4º, da Lei 9.610/98 e artigos 6º, 7º, 8º e 9º do Decreto 9.574/18.

A base de cálculo do valor a ser pago pelo usuário varia em função do segmento, do tipo de usuário. No entanto, como regra, a fixação de preços é baseada na receita bruta do usuário, esta entendida como toda receita relacionada à execução pública musical, tais como venda de ingressos, entradas, convites, camisetas e patrocínios. Pode se basear também no custo musical, este entendido como os valores contratados com cachês de artistas, de músicos e despesas com equipamentos de áudio, vídeo, iluminação e montagem de palco; na Unidade de Direito Autoral (UDA) e em tabelas específicas presentes no Regulamento. No Anexo V do presente trabalho, pode-se consultar a lista dos segmentos e sua respectiva forma de cobrança.

No que diz respeito às plataformas de streaming, importa mencionar que o modelo de licença utilizado pela gestão coletiva é o *blanket license*, ou seja, todo o repertório é disponibilizado ao usuário, sem a limitação do uso das obras e fonogramas. Vale também mencionar, em outros termos, que o usuário do qual cuida este trabalho, streaming de áudio interativo, aparece no regulamento do ECAD como usuário permanente que presta serviços digitais de webcasting de música sob demanda.

O preço determinado pelos titulares para utilização de suas obras, conforme direito assegurado pelo inciso XXVII artigo 5 da Constituição Federal, leva em consideração a razoabilidade, os usos do local de utilização das obras, o grau de utilização, a importância da execução pública para o negócio do usuário e as particularidades de cada segmento, conforme determina o art. 98, §3º, da LDA.

Conforme tabela de preços constante do capítulo VII do Regulamento de Arrecadação, o critério de cobrança aplicado às plataformas musicais como por exemplo *Spotify* e *Apple* consiste em um percentual sobre o faturamento dessas plataformas. O método de cobrança empregado envolve a aplicação de uma porcentagem sobre a receita total gerada por essas plataformas, geralmente incidindo sobre a receita proveniente de assinaturas.

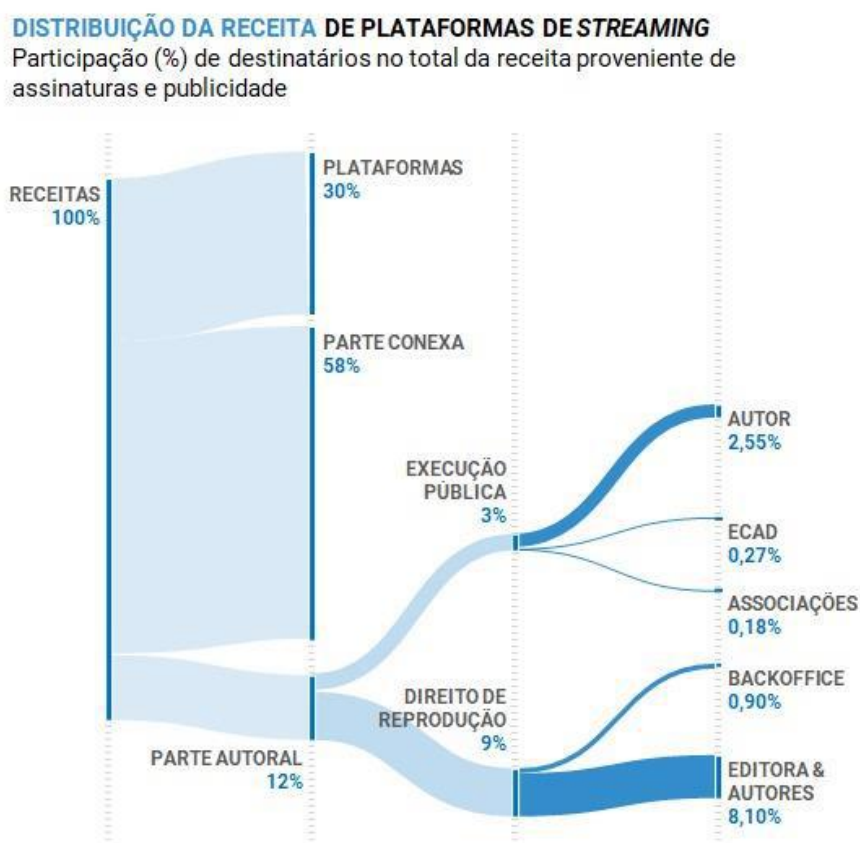
Essa porcentagem é submetida a negociação e posterior aprovação pela Assembleia Geral do ECAD em contratos estabelecidos individualmente com essas plataformas, conforme o caso. A esse respeito, importante destacar que o Ecad, por força do que determina o artigo 98-A da Lei 9.610/98 e o artigo 14 do Decreto 9574/2018, encaminha anualmente ao órgão da Administração Pública responsável pela fiscalização da Gestão Coletiva, cópia de todos os contratos firmados com os usuários de música.

Segundo o que consta na Ata da Reunião da Assembleia Geral Ordinária da Socinpro – Sociedade Brasileira de Administração e Proteção de Direitos Intelectuais, realizada no dia 26 de abril de 2023, os percentuais que incidem sobre a receita bruta da plataforma são analisados caso a caso e, neste ano, há uma variação de 4% a 8% em função da capacidade econômica das plataformas. Trata-se de um valor considerável, tendo em vista que em 2022 o ECAD publicou que distribuiu R\$1,2 bilhão em direitos autorais, e desse montante R\$ 84 milhões é referente ao streaming de áudio.

De todo o valor gerado pelas plataformas de streaming de áudio, em geral, 70% são direcionados para os titulares de direitos autorais (direitos de autor e os que lhe são conexos) e 30% são revertidos em favor da plataforma (TARAN, 2015, p.6). Desses 70%, 58% são direcionados para os titulares de direitos conexos e 12% para os titulares de direitos de autor. Dos 12% que são destinados à remuneração dos direitos de autor, 75% são destinados a remunerar o chamado fonomecânico digital (direito de reprodução), que é distribuído pela BackOffice Music Services, empresa argentina responsável por fazer a distribuição desse direito, e 25% é destinado à remuneração do direito de execução pública, distribuído pelo ECAD (CAMPELLO, 2022, s.p).

Após a destinação dos mencionados 25% ao Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), inicia-se um novo processo de distribuição. Dentro desse valor total relacionado aos 25%, 10% são direcionados ao próprio ECAD, enquanto 5% são alocados às associações para cobrir despesas administrativas. Os 85% restantes são posteriormente divididos entre os detentores de direitos autorais. Observa-se, portanto, que, no desfecho do processo de distribuição, os percentuais relativos à execução pública são alocados da seguinte maneira:

Figura 2 - Distribuição de receitas nas plataformas de streaming



Elaboração pelo próprio autor. Fonte dos dados: CAMPELLO (2022) e TARAN (2015).

Feita essa exposição, vale mencionar rapidamente a dinâmica existente em relação ao *share* do direito de reprodução dos titulares de direito de autor. Conforme foi exposto,

inicialmente, parte dos valores é direcionada às plataformas, parte para remunerar o direito conexo e parte remunerar o direito de autor. Desta, que é de 12%, 25% remuneram o direito de execução pública, cujo *share* foi detalhado acima, e 75% direito de reprodução. Existe uma complexa dinâmica referente ao *share* desses 75%.

Primeiramente, é de se constar que todo esse valor é direcionado à BackOffice, empresa argentina responsável por arrecadar esse direito das plataformas de streaming de áudio. Para obter esses valores, é necessário que o autor edite sua música em uma editora que esteja filiada à UBEM – União Brasileira das Editoras de Música, que possui contrato com a BackOffice. Após o recebimento pela BackOffice, a editora repassa os valores para o artista retendo a sua participação conforme acordado em contrato. A esse respeito, relata Bruna Campos:

“Eu sempre aconselho editar antes de liberar sua música para algum artista, pra que a editora faça os trâmites necessários de liberação e posteriormente os cadastros na Backoffice, empresa que detém o grande banco de dados de músicas e relatórios de todas as plataformas de streaming. Só tem acesso a Backoffice as editoras filiadas à UBEM ou empresas com contrato com a Backoffice. Portanto, se você não tem acesso a essas empresas, procure uma editora que tenha ou que seja filiada a UBEM. Pergunta que vocês me fazem muito: “se a editora onde está minha música não estiver na UBEM ou não tiver assinado contrato com essas empresas, eu não vou receber digital?”. E a resposta é NÃO, não vai. “Se eu resolver editar depois que o artista lançar, posso?”. PODE, LEMBRANDO que valores arrecadados para músicas não cadastradas na Backoffice ainda estão fora do Brasil, portanto é muito mais demorado receber se você optar por editar após o lançamento”.

É interessante notar que apesar de nos meios de comunicação a informação sobre a remuneração dos autores ser divulgada a partir do que se reparte na ponta, ou seja, 85% para os autores, 10% para o ECAD e 5% para as associações, o que causa a impressão de que esses agentes estão sendo bem remunerados, sobretudo porque a divisão demonstrada aparenta ser justa, tendo em vista toda a estrutura que o ECAD mantém para identificar as músicas que tocam, a realidade é que os autores/ compositores ficam com uma parcela ínfima do montante arrecadado.

Outro ponto interessante e que não merece passar despercebido é que, embora a legislação brasileira proteja tanto os direitos de autor como aqueles que lhe são conexos, quando se fala nas plataformas de streaming de áudio, há remuneração de execução pública apenas para os autores, em regra. Os titulares de direitos conexos, como os músicos, não recebem (CAMPELLO, 2022, s.p).

Segundo Isabel Amorim (2022), Superintendente do ECAD, antes da decisão do STJ que confirmou a caracterização da execução pública no streaming, as plataformas já vinham operando, e nos seus acordos globais em diversos países, os licenciamentos não incluíam a obrigatoriedade do pagamento de direitos conexos. Contudo, relata a superintendente que as negociações com as plataformas de streaming vêm avançando no sentido de inserir nos contratos o pagamento dos direitos conexos.

Não se pode deixar de destacar a estranheza que causa o elevado percentual destinado aos titulares de direitos conexos em razão do exercício do direito de reprodução, que não é gerido coletivamente. Na prática, as gravadoras e agregadoras recebem esse percentual e repartem com os artistas por força de contratos particulares com eles celebrados. Novamente, os músicos ficam de fora da repartição (CAMPELLO, 2022).

#### **4. DESAFIOS DA GESTÃO COLETIVA DE DIREITOS AUTORAIS FRENTE ÀS PLATAFORMAS DIGITAIS**

Em que pese a reconhecida relevância da gestão coletiva dos direitos de execução pública, existe um descontentamento por parte de agentes relevantes da cadeia produtiva da música com os serviços de streaming, tais como músicos e autores, sobretudo no que se refere à remuneração, considerada baixa (MOREL, Leonardo. 2017). De fato, todo o montante arrecadado das plataformas de streaming, apenas 2,55% são repassados para os autores e, na maioria dos casos, os músicos sequer recebem.

No que se refere ao percentual destinado ao autor, é de se destacar a aparente arbitrariedade do percentual direcionado à execução pública. Mesmo sendo evidente que financeiramente o produtor fonográfico, que é quem arca com o custeio do fonograma (grande parte gravadoras e agregadores) dispenda mais recursos econômicos para promover o produto, a divisão dos percentuais não é proporcional. Agrava esse problema o fato de os custos de transação serem desconhecidos (CAMPELLO, Daniel. 2022).

Já quanto ao fato do não recebimento dos valores pelos músicos, trata-se de uma situação de extrema preocupação. A circunstância de os contratos de licenciamento celebrados mundo à fora pelas plataformas de streaming não prever pagamento de direito conexo pouco devia afetar na obrigação de pagar os direitos conexos em território nacional. Conforme já ressaltado neste trabalho, o ECAD vem, aos poucos, avançando nas negociações com as plataformas para incluir o pagamento do direito conexo decorrente da execução pública nas plataformas de streaming nos contratos, mas a resistência ao pagamento é alta.

Nas plataformas de streaming, conforme visto neste trabalho, além da obrigatoriedade de pagamento ao autor para explorar o direito de execução pública, é necessário também pagar para explorar o direito de reprodução, do qual o autor também é titular. Acontece que, no Brasil, o direito de reprodução não é gerido coletivamente, logo, não passa pelo ECAD, que, ainda que recente e ainda questionável, possui uma regulamentação.



Essa parcela relativa ao direito de reprodução vai para uma empresa argentina sem qualquer regulamentação em lei. Trata-se de uma parcela considerável, três vezes maior daquela destinada à execução pública. Uma primeira crítica que se faz a essa forma de arrecadar o direito de reprodução, é a barreira de acesso existente: apenas editoras filiadas à UBEM conseguem arrecadar esses direitos. Além delas, apenas duas associações das sete que administram o ECAD acabaram por também celebrarem acordos com a Backoffice de modo a arrecadar esses valores, a SOCINPRO e a ABRAMUS.

Segundo aponta Daniel Campello em *webinar* apresentado ao Ministério da Cultura, na Comissão para Aperfeiçoamento da Gestão Coletiva no Brasil, a Backoffice retém 10% dos valores arrecadados para manter toda a base de dados que ela possui. No entendimento do pesquisador, esse direito também deveria passar pelo ECAD e ser distribuído aos titulares aqui no Brasil, medida que facilitaria o acesso a tais valores que, muitas das vezes, ficam retidos na Backoffice.

No plano internacional, relata Daniel Campello que os Estados Unidos resolveram essa questão do digital criando uma entidade de gestão coletiva específica para administrar direitos em ambiente digital. Logo nos meses iniciais de funcionamento dessa instituição, os resultados foram percebidos no aumento da arrecadação das plataformas de streaming.

Abordadas as questões no âmbito da parte autoral da arrecadação de streaming, existem ainda situações emblemáticas envolve a parte direcionada à remuneração dos titulares de direitos conexos. Daqueles já citados 58% destinados aos produtores fonográficos para posterior repartição com os artistas, nada é repassado para os músicos executantes. Com isso, entende-se que em todo o *share* praticado nesse ambiente, a parte mais prejudicada são os músicos, pois, na maioria dos casos, não recebem a parte referente à execução pública e, no que se refere à exploração dos direitos de reprodução, não recebem nada.

Todo esse quadro é devido em grande parte à falta de regulação do setor no Brasil, o que provoca indefinições e ausência de segurança jurídica. De fato, o Brasil carece de uma regulação específica para tratar dos direitos autorais em ambiente digital, uma vez que a

tentativa de enquadrar conceitos da era pré digital e esse ambiente não vem redundando em ganhos efetivos para as partes mais fracas dessas relações.

## 5. CONCLUSÃO

O presente trabalho teve como objetivo apresentar os principais desafios que a Gestão Coletiva de Direitos Autorais vem enfrentando no Brasil, no que tange à atividade de arrecadação de direitos autorais em plataformas de streaming de áudio para posterior distribuição aos respectivos titulares. Tal desafio ocorre em virtude da pouca clareza das normas que regulam a relação das associações de gestão coletiva com as plataformas e, em alguns casos, da inexistência de regulação de determinados aspectos do setor. A abordagem do assunto demandou do autor a busca por informações a respeito do mercado da música sobretudo por meio de cursos, webinars, palestras de profissionais da área e da leitura de artigos dos (poucos) pesquisadores que atuam no ramo.

Apesar das dificuldades enfrentadas no percurso para a obtenção de informações sobre o tema abordado, foi possível chegar à conclusão de que a demanda urgente da Gestão Coletiva de Direitos Autorais frente às novas tecnologias é justamente a criação de uma regulação que elimine imprecisões semânticas da legislação atual (pensada, sobretudo, no ambiente pré-digital) e defina para cada ator do mercado aquilo que lhe é de direito.

No que diz respeito à exploração do direito de reprodução dos autores, a efetiva satisfação da obrigação de pagar das plataformas de streaming se demonstrou demasiadamente obstaculizada com o complexo fluxo do *share* praticado no mercado. O fato de esse valor ser destinado à *Backoffice*, empresa argentina cuja atividade não possui qualquer regulamentação em lei, provoca empecilhos no acesso de diversos autores às quantias que lhe são devidas.

Quanto ao direito de execução pública, impressionou o fato do não pagamento dos direitos conexos pela maioria das plataformas de *streaming*, sobretudo porque, com essa prática, os músicos nada recebem dessas plataformas específicas: nada recebem pela exploração do direito de execução pública e nada recebem pela exploração do direito de reprodução. A existência de atores atuantes no mercado cuja função é primordial para a existência da indústria fonográfica, mas que, no fim das contas, sequer recebem pela exploração de seu direito exclusivo, não se coaduna com o ordenamento jurídico brasileiro.

A situação dos autores/ compositores no que diz respeito à participação nos rendimentos das plataformas de streaming é considerada injusta para a maioria desses profissionais, tanto no que diz respeito ao direito de execução pública quanto no que diz respeito ao direito de reprodução. Evidenciou-se que os porquês de os percentuais serem destinados na quantia que os são para cada participante da distribuição não são esclarecidos, pois os custos de transação para efetuar toda a operação são desconhecidos.

O advento de novas plataformas de negócios na indústria da música não surpreende em termos de suas implicações no âmbito jurídico. Nesse contexto, o papel do direito reside em decifrar esse fenômeno e as novas dinâmicas que ele desencadeia, com o objetivo último de avaliar sua conformidade com as normas legais vigentes. Fala-se frequentemente que a tecnologia está sempre à frente do direito, embora, por vezes, possa estar aquém. O surgimento de novas tecnologias pode gerar relações em desconformidade com os parâmetros constitucionais e, em alguns casos, até culminar em retrocesso.

Assim, a regulamentação das plataformas de streaming se torna uma necessidade premente, requerendo uma abordagem cuidadosa e uma sofisticada aplicação do arcabouço jurídico para garantir que a evolução tecnológica seja acompanhada por uma estrutura legal sólida.

\*\*\*

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l9610.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm). Acesso em 01 de julho de 2023.

BRASIL. Decreto 9.574, de 22 de novembro de 2018. Consolida atos normativos editados pelo Poder Executivo federal que dispõem sobre gestão coletiva de direitos autorais e fonogramas, de que trata a Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2015-2018/2018/decreto/D9574.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2018/decreto/D9574.htm). Acesso em 01 de jul de 2023.

BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil, de 05 de outubro de 1988. Brasília, Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm). Acesso em: 07 maio de 2021.

BRASIL. Senado Federal. Comissão Parlamentar de Inquérito destinada a investigar supostas irregularidades praticadas pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição – ECAD. Disponível em <https://congressoemfoco.uol.com.br/wp-content/uploads/2012/04/CPI-do-Ecad-Relatorio-Final-Completo-24-04.pdf>. Acesso em 14 set. de 2023.

BRASIL. Competências da Secretaria de Direitos Autorais e Intelectuais. Disponível em < <https://abre.ai/g4go>>. Acesso em 22 de outubro de 2023.

BRASIL. Supremo Tribunal de Federal. ADI 5062. Requerente: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição ECAD e Outros. Relator: Ministro Luiz Fux. Julgamento em: 27 out. 2016.

BRASIL. Superior Tribunal de Justiça. Recurso Especial nº 0002208-69.2010.8.26.0595/SP 2013/0132003-0. Relator: Ministro Ricardo Villas Boas Cuêva. Brasília, DF, 08 de maio de 2015. Diário da Justiça. Brasília.

BRASIL. Decreto nº 75699, de 06 de maio de 1975. Convenção de Berna. Brasília. 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: 15 de outubro de 2023.

BRASIL. Ministério da Cultura. Nota Técnica nº 026 DDI/SE/MinC. Brasília, jun. 2016.

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 Bôas Cueva. Brasília. Julgamento em: 09 fev. 2017.

CAMPELLO, Daniel. Plataformas, Streaming e Direito Autoral no Brasil, 2022. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kRZNXbPIpxQ&list=PL8AWdr87f1TSa8IMzKPWY>

F9JXR5Kld3X&index=8&ab\_channel=Minist%C3%A9riodaCultura. Acesso em 01 de julho de 2023.

FILHO, JOSÉ, V. S. D; SOUZA, MARCOS A.; CONCEIÇÃO, SAMUEL B. O indivíduo e a pós-modernidade. In: CONGRESSO DE DIREITOS DE AUTOR E INTERESSE PÚBLICO, 2018, Curitiba: UFPR. Estudos de Direito de Autor e Interesse Público - Anais do XII CODAIP. Disponível em: <https://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2019/06/anais-XII-CODAIP-UFPR-GEDAI-2018.pdf>. Acesso em 12 nov. 2023.

COSTA NETTO, José Carlos. Direito Autoral no Brasil. São Paulo: Saraiva Educação, 2019.

ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO - ECAD. Regulamento de distribuição. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/wp-content/themes/ecad/public/docs/regulamento-de-distribuicao.pdf>. Acesso em 31 out. 2023.

ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO - ECAD. Regulamento de arrecadação. Disponível em: [https://media4.ecad.org.br/wp-content/uploads/2023/01/Regulamento-de-Arrecadacao-Jan\\_23.pdf](https://media4.ecad.org.br/wp-content/uploads/2023/01/Regulamento-de-Arrecadacao-Jan_23.pdf). Acesso em 31 out. 2023.

ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO – ECAD. O que o Brasil ouve – consolidação do streaming. Disponível em: < <https://www4.ecad.org.br/relatorios/o-que-o-brasil-ouve-streaming/>>. Acesso em 18 out 2023.

FRANCISCO, P. A. P.; VALENTE, M. G. DA RADIO AO STREAMING. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2016.

HANDKE, Christian. Collective Administration. In: Handbook on the Economics of Copyrights: A Guide for Students and Teachers. New Zealand: Edward Elgar Pub, 2016.

INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY. Global Music Report 2023. [S.L]: [S.N], 2023. Disponível em: <https://www.ifpi.org/resources/>. Acesso em: 07 setembro de 2023.

MOREL, Leonardo de Moraes. Impactos das inovações em serviços no mercado brasileiro de música: o caso da tecnologia streaming. 79 p. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Economia, Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas, Estratégias e Desenvolvimento, 2017.

PANZOLINI, Carolina. Curso Avançado de Direitos Autorais e Conexos. 2023. Aula disponibilizada na plataforma do Curso de Direitos Autorais e Conexos da Academia da Organização Mundial da Propriedade Intelectual.

SANCHES, P. A. O streaming no tribunal. Carta Capital, 19 fev. 2017.

SOUZA, Allan Rocha de. As etapas iniciais da proteção jurídica dos direitos autorais no Brasil. Justiça & História. Vol 6. Nº 11. 2006b. p. 183.

TARAN, C. Precisamos falar sobre o Streaming - Technology. Trabalho de conclusão de curso MBA, FGV. Rio de Janeiro: [s.n.]. 2015.

UNIÃO BRASILEIRA DE COMPOSITORES – UBC. Guia do Associado, 2023. Disponível em: <https://www.ubc.org.br/guiadoassociado/distribuicao#midias>. Acesso em 01 de julho de 2023.

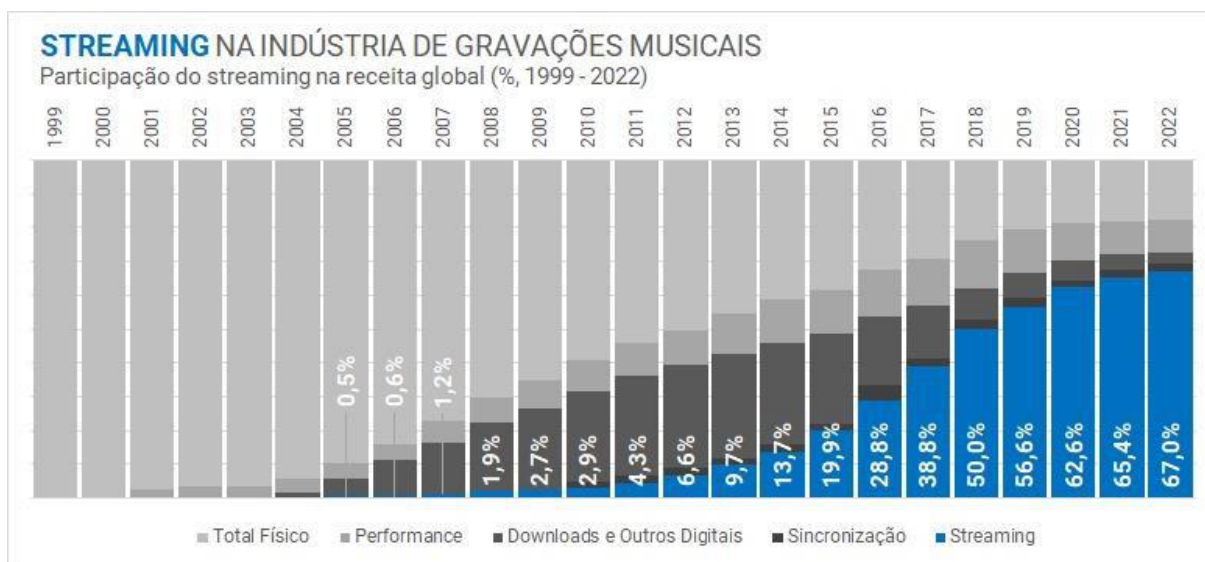
WACHOWICZ, Marcos; PESSERL, Alexandre Ricardo. Gestão Coletiva e Governança no Ambiente Digital. Collective Management in the Digital Environment. Curitiba: GEDAI, 2019. Disponível em: [https://www.gedai.com.br/wpcontent/uploads/2020/06/Gest%C3%A3o-coletiva-egovernan%C3%A7a-no-ambientedigital-portugu%C3%AAs\\_ebook.pdf](https://www.gedai.com.br/wpcontent/uploads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

WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION. Guía Sobre Los Tratados de Derecho de Autor Y Derechos Conexos Administrados Por La OMPI. 1. ed. Geneva: [S.N], 2003. Disponível em: [https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/copyright/891/wipo\\_pub\\_891.pdf](https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/copyright/891/wipo_pub_891.pdf). Acesso em: 10 de outubro 2023.

## **ANEXOS**



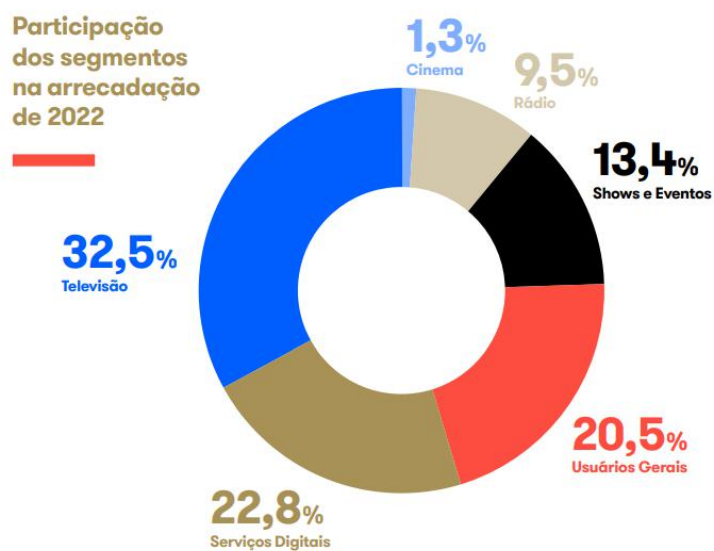
## ANEXO I



Elaboração pelo próprio autor.

Fonte. IFPI – International Federation Of The Phonographic Industry

## ANEXO II



Fonte: ECAD, 2022.

## ANEXO III



Fonte: ECAD, 2022.

## ANEXO IV

<b>Tratado da OMPI sobre direito de autor (WCT) Genebra (1996)</b>	<b>Lei 9.610/1998</b>
<p><b>Declaração acordada relativamente ao item 4 do artigo 1º:</b></p> <p>O direito de reprodução, tal como estabelecido no artigo 9º da Convenção de Berna, bem como as exceções previstas nessa disposição, são plenamente aplicáveis ao ambiente digital. Considera-se que a armazenagem de uma obra protegida sob forma digital num suporte eletrónico constitui um ato de reprodução na acepção do artigo 9º da Convenção de Berna.</p>	<p><b>Art. 5º, inciso VI:</b></p> <p>Reprodução – a cópia de um ou vários exemplares de uma obra literária, artística ou científica ou de um fonograma, de qualquer forma tangível, incluindo qualquer armazenamento permanente ou temporário por meios eletrónicos ou qualquer outro meio de fixação que venha a ser desenvolvido;</p> <p>Art. 30. No exercício do direito de reprodução, o titular dos direitos autorais poderá colocar à disposição do público a obra, na forma, local e pelo tempo que desejar, a título oneroso ou gratuito.</p> <p>§ 1º O direito de exclusividade de reprodução não será aplicável quando ela for temporária e apenas tiver o propósito de tornar a obra, fonograma ou interpretação perceptível em meio eletrónico ou quando for de natureza transitória e incidental, desde que ocorra no curso do uso devidamente autorizado da obra, pelo titular.</p>
<p><b>Art. 6º - direito de distribuição</b></p> <p>1. Os autores de obras literárias e artísticas gozam do direito exclusivo de autorizar a colocação à disposição do público do original</p>	<p><b>Art. 5º, inciso IV</b></p> <p>Distribuição – a colocação à disposição do público do original ou cópia de obras literárias, artísticas ou científicas,</p>

<p>e de cópia de suas obras, por meio da venda ou por outra forma de transferência de propriedade.</p> <p>2. Nenhuma das disposições do presente tratado afeta a liberdade das partes contratantes para determinar as eventuais condições em que o direito previsto no nº 1 se esgota após a primeira venda do original ou de cópia da obra, ou outra forma de transferência de propriedade, realizada com o consentimento do autor</p> <p><b>Declaração acordada relativamente aos arts. 6º e 7º:</b></p> <p>As expressões “cópias” e “original e cópias” utilizadas nestes artigos para designar o objeto do direito de distribuição e do direito de aluguer neles previstos referem-se exclusivamente a cópias fixadas que possam ser postas em circulação enquanto objetos materiais.</p>	<p>interpretações ou execuções fixadas e fonogramas, mediante venda, locação ou qualquer outra forma de transferência de propriedade ou posse.</p> <p>Art. 29 – Depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades, tais como:</p> <p>VII – a distribuição para oferta de obras ou produções mediante cabo, fibra ótica, satélite, ondas ou qualquer outro sistema que permita ao usuário realizar a seleção da obra ou produção para percebê-la em um tempo e lugar previamente determinados por quem formula a demanda, e nos casos em que o acesso às obras ou produções se faça por qualquer sistema que importe em pagamento pelo usuário.</p>
<p><b>Art. 8º Direito de Comunicação ao Público</b></p> <p>Sem prejuízo do disposto 11.1)ii), 11bis.1)i) e ii), 11ter.1)ii), 14.1)ii) e 14bis.1) da Convenção de Berna, os autores de obras literárias e artísticas gozam do direito exclusivo de autorizar qualquer comunicação ao público das suas obras, por fios ou sem</p>	<p><b>Art. 5º, inciso V</b></p> <p>Comunicação ao público – ato mediante o qual a obra é colocada ao alcance do público, por qualquer meio ou procedimento e que não consista na distribuição de exemplares.</p>

<p>fios, incluindo a colocação das suas obras à disposição do público por forma a torna-las acessíveis a membros do público a partir do local e no momento por eles escolhido individualmente.</p>	
<p><b>Art. 11º Obrigações em relação a medidas de carácter tecnológico</b></p> <p>As partes contratantes devem assegurar uma proteção jurídica adequada e vias de recursos eficazes de carácter tecnológico de que os autores se sirvam no quadro do exercício dos direitos que lhes são reconhecidos no presente tratado ou na Convenção de Berna e que restrinjam, em relação às suas obras, a realização de atos não autorizados pelos autores em questão ou não permitidos por lei.</p> <p><b>Art. 12 Obrigações em relação a informações para a gestão de direitos</b></p> <p>1. As partes contratantes devem assegurar vias de recurso adequadas e eficazes contra qualquer pessoa que realize deliberadamente qualquer dos atos a seguir indicados, sabendo ou, no que se refere a recursos de carácter civil, tendo motivos suficientes para saber que esse ato irá induzir, permitir, facilitar ou dissimular uma infração a qualquer direito abrangido pelo disposto no presente tratado ou na Convenção de Berna:</p>	<p><b>Art. 107</b></p> <p>Art. 107 – Independentemente da perda dos equipamentos utilizados, responderá por perdas e danos, nunca inferiores ao valor que resultaria da aplicação do disposto no art. 103 e seu parágrafo único, quem:</p> <p>I. Alterar, suprimir, modificar ou inutilizar, de qualquer maneira, dispositivos técnicos introduzidos nos exemplares das obras e produções protegidas para evitar ou restringir sua cópia</p> <p>II. Alterar, suprimir ou inutilizar, de qualquer maneira, os sinais codificados destinados a restringir a comunicação ao público de obras, produções ou emissões protegidas ou a evitar a sua cópia;</p> <p>III. Suprimir ou alterar, sem autorização, qualquer informação sobre a gestão de direitos;</p> <p>IV. Distribuir, importar para distribuição, emitir, comunicar ou puser à disposição do</p>

<p>i) A supressão ou alteração não autorizada de quaisquer informações eletrônicas para a gestão de direitos;</p> <p>ii) A distribuição, importação para distribuição, radiodifusão ou comunicação ao público não autorizada de obras ou cópias de obras, sabendo que foram suprimidas ou alteradas sem autorização informações eletrônicas para gestão de direitos.</p> <p>2. Para efeitos do disposto no presente artigo, entende-se por “informações para a gestão de direitos” as informações que identifiquem a obra, o autor da obra e o titular de qualquer direito sobre a obra , ou informações acerca das condições de utilização da obra, e quaisquer números ou códigos que representem essas informações, quando qualquer destes elementos de informação acompanhe uma cópia de uma obra ou apareça no quadro da comunicação de uma obra ao público.</p>	<p>público, sem autorização, obras, interpretações fixadas em fonogramas e emissões, sabendo que a informação sobre a gestão de direitos, sinais codificados e dispositivos técnicos foram suprimidos ou alterados sem autorização.</p>
---	---

Fonte: Nota Técnica 026 DDI SE Minc, do Ministério da Cultura. 2016.

## ANEXO V

Segmento	Quem paga	Como se identifica	Como se distribui	Direito envolvido
<b>Carnaval e Festas de Fim de Ano</b>	Festas de confraternização e eventos de fim de ano; Bailes, blocos e festejos realizados antes, durante e depois do carnaval.	ECAD grava as músicas e identifica por meio de sistema próprio	Por meio de amostragem certificada pelo Ibope.	Direito de Autor (DA) & Direitos Conexos (DC)
<b>Casas de Festa e Diversão</b>	Boates, casas de festas, clubes noturnos e drinquerias.	ECAD grava as músicas e identifica por meio de sistema próprio	Por meio de amostragem certificada pelo Ibope.	DA & DC
<b>Cinema</b>	Salas e redes de cinemas.	A partir das obras audiovisuais relacionadas nos borderôs recebidos.	De forma direta para as obras audiovisuais informadas nos borderôs.	DA & DC
<b>Festa Junina</b>	Arraiás, quermesses e demais festejos realizados por escolas, igrejas, prefeituras etc.	ECAD grava as músicas e identifica por meio de sistema próprio	Por meio de amostragem certificada pelo Ibope.	DA & DC
<b>Movimento Tradicionalista Gaúcho</b>	Centros de Tradições Gaúchas.	ECAD grava as músicas e identifica por meio de sistema próprio	Por meio de amostragem estatística.	DA
<b>Música ao Vivo</b>	Estabelecimentos com música ao vivo, como bares e restaurantes.	ECAD grava as músicas e identifica por meio de sistema próprio	Por meio de amostragem certificada pelo Ibope.	DA
<b>Rádio AM/FM</b>	Emissoras de rádio comerciais, comunitárias, educativas, jornalísticas e webrádios de todo o Brasil.	Por meio de gravações musicais realizadas por sistema próprio e das programações enviadas pelas emissoras.	Por meio de amostragem certificada pelo Ibope.	DA & DC
<b>Serviços Digitais - Simulcasting</b>	Emissoras de rádio que retransmitem a programação na internet.	Por meio de gravações das transmissões feitas pelas rádios na internet e das programações musicais recebidas.	Por meio de amostragem com base nas músicas tocadas nas transmissões.	DA & DC



<b>Serviços Digitais - Streaming de Áudio e Vídeo</b>	Plataformas de streaming que operam no Brasil.	A partir das obras musicais e audiovisuais relacionadas nos relatórios enviados pelas plataformas.	De forma direta, com base nas listas recebidas.	DA & DC
<b>Serviços Digitais - Webcasting</b>	Ambientações de sites e webcasting.	A partir das músicas relacionadas nas programações.	Por meio de amostragem estatística.	DA & DC
<b>Shows</b>	Promotores de shows, eventos e espetáculos musicais.	Por meio dos roteiros musicais enviados pelos promotores contendo a relação das músicas tocadas.	De forma direta, com base nas informações contidas nos roteiros musicais.	DA
<b>Sonorização Ambiental</b>	Estabelecimentos com sonorização ambiental, como bares, restaurantes, academias, boates e casas de festas, entre outros.	ECAD grava as músicas e identifica por meio de sistema próprio	Por meio de amostragem certificada pelo Ibope.	DA & DC
<b>TV aberta</b>	Emissoras de sinal aberto.	Com base nas planilhas de programação musical fornecidas pelas emissoras e gravações feitas dos canais.	De forma direta. O valor arrecadado de cada emissora é distribuído para as músicas tocadas em sua programação.	DA & DC
<b>TV por assinatura</b>	Operadoras de televisão por assinatura.	Com base nas planilhas de programação das obras audiovisuais fornecidas pelas operadoras e nas gravações amostrais dos canais.	Para as obras audiovisuais informadas nas planilhas recebidas e para as músicas identificadas nas gravações amostrais.	DA & DC

Elaboração pelo próprio autor. Fonte: ECAD, 2022.

Segmento	Frequência	Jan	Fev	Mar	Abr	Mai	Jun	Jul	Ago	Set	Out	Nov	Dez
<b>Carnaval e Festas de Fim de Ano</b>	Anual					•							
<b>Casas de Festa e Diversão</b>	Trimestral	•			•			•			•		
<b>Cinema</b>	Trimestral			•			•			•			•
<b>Festa Junina</b>	Anual									•			
<b>Movimento Tradicionalista Gaúcho</b>	Anual											•	
<b>Música ao Vivo</b>	Trimestral	•			•			•			•		
<b>Rádio AM/FM</b>	Trimestral	•			•			•			•		
<b>Serviços Digitais - Simulcasting</b>	Trimestral	•			•			•			•		
<b>Serviços Digitais - Streaming de Áudio e Vídeo</b>	Trimestral		•			•			•			•	
<b>Serviços Digitais - Webcasting</b>	Semestral						•						•
<b>Shows</b>	Mensal	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
<b>Sonorização Ambiental</b>	Trimestral	•			•			•			•		
<b>TV aberta</b>	Trimestral	•			•			•			•		
<b>TV por assinatura</b>	Trimestral		•			•			•			•	

Elaboração pelo próprio autor. Fonte: ECAD, 2022.