

# A GESTÃO COLETIVA DOS DIREITOS AUTORAIS E O STREAMING COMO EXECUÇÃO PÚBLICA

## COLLECTIVE COPYRIGHT MANAGEMENT AND STREAMING AS PUBLIC EXECUTION

Jessica Aparecida Soares 1  
Thais de Azevedo 2

**Resumo:** O estudo busca compreender a aplicação do direito no que tange a gestão coletiva dos direitos autorais e o Streaming como execução pública, apresentando um panorama das discussões envolvendo essa questão, tendo em vista a influência na interatividade dos usuários. Desta forma, indaga-se: O streaming é uma forma de execução pública? Como seria feita a arrecadação deste tipo de serviço? Ante a revolução tecnológica e as mudanças no consumo do entretenimento, especificamente relacionados ao mercado fonográfico, obras deixaram de ser propriedade de alguém para se tornarem um acesso. Toda essa mudança exige análise aprofundada e transparente, visto que diante das várias dificuldades apresentadas pelo sistema de gestão coletiva, ocorre um desequilíbrio na relação entre artistas e entes intermediários. Assim o objetivo geral é compreender a gestão coletiva dos direitos autorais nas obras fonográficas aplicadas as plataformas de streaming no Brasil. O estudo bibliográfico é desenvolvido por meio do método dedutivo, tendo em vista a análise geral a respeito da gestão coletiva, aplicada ao streaming como execução pública. Após diversas discussões no judiciário, o STJ firmou entendimento de que o streaming, em suas modalidades webcasting e simulcasting configuram-se execuções públicas, sendo devidos direitos autorais ao ECAD.

**Palavras-chave:** Gestão Coletiva dos Direitos Autorais. Mercado Fonográfico. Execução Pública. ECAD. Streaming.

**Abstract:** The study seeks to understand the application of law regarding the collective management of copyrights and streaming as a public performance, presenting an overview of the discussions involving this issue, in view of the influence on user interactivity. In this way, the question is posed: Is streaming a form of public performance? How would this type of service be collected? In view of the technological revolution and the changes in entertainment consumption, specifically related to the phonographic market, works are no longer someone's property to become an access. All this change requires in-depth and transparent analysis, since in face of the various difficulties presented by the collective management system, an imbalance occurs in the relationship between artists and intermediary entities. Thus, the general objective is to understand the collective management of copyrights in phonographic works applied to streaming platforms in Brazil. The bibliographical study is developed through the deductive method, in view of the general analysis regarding collective management, applied to streaming as public performance. After several discussions in the judiciary, the STJ has established the understanding that streaming, in its webcasting and simulcasting modalities are public performances, and copyrights are due to ECAD.

**Keywords:** Collective Management of Copyright. Phonographic Market. Public Execution. ECAD. Streaming.

Doutoranda em Direito pela UFMG e Mestre em Sociedade, Cultura e Fronteiras – UNIOESTE. Professora do curso de Direito – UNIFOZ. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3546583850718779>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2113-3032>. E-mail: [jessicasoares.jas@gmail.com](mailto:jessicasoares.jas@gmail.com) | 1

Bacharel em Direito pela UNIFOZ. Assessora de Magistrado no TJ/PR. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9435978612661290>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0940-2415>. E-mail: [thaisdeazevedo.03@outlook.com](mailto:thaisdeazevedo.03@outlook.com) | 2

## Introdução

Os direitos autorais representam, essencialmente, as garantias dos autores em relação a sua obra, tanto extrapatrimonial quanto patrimonialmente. A primeira Lei dos Direitos Autorais, de n. 5.988, surgiu em 14 de dezembro de 1973, um verdadeiro marco na proteção dos direitos autorais no país, regulamentando com exclusividade o tema.

Essa lei, essencialmente, instituiu e regulamentou a forma de gestão dos direitos autorais no país, a qual seria realizada de forma coletiva, criando o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição – ECAD em seu artigo 115, com a missão de cobrar os direitos autorais inerentes pela execução pública das obras, em nome dos titulares.

Atualmente, a proteção legal aos direitos autorais se irradia desde a Constituição Federal, consoante artigo 5º, em seus incisos XXVII e XXVIII, ou seja, tem-se que aos autores é garantido constitucionalmente o direito exclusivo à utilização, publicação e reprodução das obras por si produzidas, se estendendo às imagens e voz, e até mesmo aos desportos.

Além da proteção constitucional, ainda há no ordenamento pátrio a proteção destes direitos por meio da Lei dos Direitos Autorais – LDA, Lei de n. 9.610 de 19 de fevereiro de 1998, regulamentada pelo Decreto n. 9.574, de 22 de novembro de 2018. A referida Lei atribui proteção às obras autorais como textos literários, artísticos ou científicos; obras de arte dramática, coreografias e composições musicais, independentemente de possuírem letra; dentre outras, consoante expressamente previsto no artigo 7º da LDA.

No que tange aos direitos autorais inerentes à execução de obras musicais, interessa ao presente estudo a recente discussão doutrinária e jurisprudencial acerca da necessidade de recolher os direitos patrimoniais em razão de execuções realizadas através das modernas plataformas de streaming. Isso porque, segundo a letra da lei, a cobrança de direitos autorais de músicas decorre de sua execução pública, havendo um rol legal exemplificativo de situações que podem ser consideradas como execução pública, ainda que por presunção. Nesse sentido há o questionamento se a execução através de plataformas de streaming na internet se enquadraria em tal presunção de publicidade na execução de conteúdo.

Desse modo, através do presente estudo busca-se apresentar as considerações pertinentes acerca do tema proposto, a fim de compreender a necessidade ou não de pagamento de direitos autorais pelas execuções de música via streaming.

O problema em apreço refere-se ao questionamento acerca do dever de adimplir os direitos patrimoniais em tais situações, segundo as concepções doutrinárias e jurisprudenciais, tendo por hipótese o enquadramento das execuções musicais através da internet como públicas em decorrência da amplitude de acesso gerada pela rede mundial de computadores.

A fim de solucionar o problema apresentado, utilizou-se o método dedutivo; tendo em vista a análise geral a respeito da gestão coletiva, aplicada no caso específico, streaming como execução pública, mediante uma pesquisa exploratória, bibliográfica e documental, tendo em vista a utilização de doutrinas, artigos científicos, legislação e jurisprudência.

Assim sendo, o presente estudo preocupa-se com a aplicação do direito no que tange as transformações tecnológicas, caracterizando o streaming como forma pública de execução de obras musicais, acompanhada das essenciais considerações doutrinárias e jurisprudenciais, tema de relevante repercussão social frente à classe dos autores de tais obras, refletindo diretamente na equidade de distribuição dos direitos patrimoniais decorrentes da exploração comercial das músicas.

## Gestão coletiva dos direitos autorais

Essencialmente, os direitos autorais representam os direitos que um indivíduo possui sobre algo de sua criação ideológica, refletindo em sua esfera patrimonial e moral. Esses direitos podem ser reconhecidos como “um conjunto de prerrogativas conferidas por lei à pessoa física ou jurídica que cria obra intelectual, para que ela possa usufruir dos benefícios morais e patrimoniais resultantes da exploração de suas criações”; dependendo do doutrinador, a terminologia adotada pode ser de direitos intelectuais, ou mesmo como uma espécie dos direitos autorais (LEAL; SILVA; FERREIRA, 2016, p. 332).

A vigente Lei de Direitos Autorais (Lei n. 9.610, de 19 de fevereiro de 1998) expressa de

forma clara a proteção dos direitos morais e patrimoniais do autor sobre a obra que tenha criado. Em razão dessa natureza peculiar, os direitos autorais podem ser compreendidos como de caráter ambivalente, eis que formados de direitos essencialmente patrimoniais, mas também de outros de natureza moral, sendo estes últimos personalíssimos, indisponíveis, intransmissíveis e irrenunciáveis (CHAIM, 2016).

A evolução da complexidade das relações sociais e culturais tornou inimaginável um modelo de gestão individual de interesses dos titulares de direitos autorais, especialmente se considerado o crescente número de obras produzidas, bem como a necessidade de múltiplas autorizações em razão das colaborações ou diversas naturezas de direitos incidentes sobre a mesma obra (LEMOS, 2011).

A gestão coletiva desses direitos inerentes à autoria de obras pode ser compreendida, como a maneira pela qual os titulares buscaram se organizar, com a finalidade de fazerem representados junto aos usuários de suas criações, bem como frente aos órgãos governamentais ou não, e até mesmo frente à sociedade. (ASSIM, 2016) Desse modo, é comum que os titulares de direitos autorais assemelhados, se organizem em associações ou outros modelos de entidades a fim de viabilizar que os titulares recebam a devida remuneração pelo uso de suas obras.

A principal vantagem dessa reunião dos titulares de direitos autorais em associações está na redução dos custos e facilitação na redistribuição dos valores arrecadados, pela utilização de suas obras. Além disso, as entidades recebem um poder de fiscalização, o qual seria de difícil realização pelo autor por si (WACHOWICZ; VIRTUOSO, 2018).

Por certo, dentre as principais atividades realizadas na gestão coletiva dos direitos autorais, a mais relevante é a de garantir a transmissão aos autores da remuneração pelo uso de suas obras, promovendo assim a efetivação de seus direitos patrimoniais pelas criações. Essencialmente, existem três modelos de gestão coletiva passíveis de adoção, Marcos Wachowicz e Bibiana Biscaia Virtuoso assim os apresentam:

O primeiro é o modelo tradicional, no qual as entidades atuam em nome dos seus membros, negociando taxas, licenças e distribuindo royalties. Não há um envolvimento direto do titular no processo.

O segundo modelo é denominado de *one-stop-shops*. Funciona como uma junção das entidades de gestão coletiva, formando uma fonte centralizada e facilitando a obtenção de licenças. É o modelo adotado pela plataforma da Apple, o *iTunes*. No Brasil, quem realiza a intermediação é a UBE (União Brasileira de Editoras de Música).

O último modelo diz respeito ao que se chama de centros de compensação de direitos (*right clearance centers*). Neste modelo, as licenças são concedidas aos usuários. Os centros de compensação atuam como um agente do titular dos direitos. Este, por sua vez, está diretamente envolvido na determinação dos termos de uso das suas próprias obras. (WACHOWICZ; VIRTUOSO, 2018, p. 08)

Desse modo, têm-se então os modelos: tradicional, *one-stop-shops*, e os centros de compensação de direitos. Segundo o modelo tradicional, o titular dos direitos não se envolve nas negociações, sendo a entidade coletiva a responsável pela gestão dos direitos autorais dos membros que representa.

Já o modelo *one-stop-shops* decorre da união das entidades de gestão coletiva, com a finalidade de proporcionar aos usuários de obras autorais um lugar centralizado para obtenção de autorizações.

Esse modelo vem se popularizando, em razão da facilidade promovida pela centralização dos pedidos de autorização em uma única entidade. Vislumbra-se, assim, a pressão das plataformas digitais pela implementação desse modelo, culminando inclusive com a criação da

União Brasileira de Editoras de Música para fazer essa negociação no âmbito nacional.

E, por fim, no último modelo, tem-se a adoção de centros de compensação de direitos, nos quais as licenças são concedidas para os usuários, com as condições de utilização da obra e termos de sua respectiva remuneração por cada um dos membros do centro, agindo como verdadeiros agentes dos autores, que se mantêm diretamente ligados na definição dos termos relativos ao uso de suas obras.

## **Ecad**

A gestão dos direitos autorais decorrentes da execução pública de composições musicais, literomusicais e fonogramas adotada no Brasil, é realizada de forma coletiva por um único escritório gestor, como uma espécie de monopólio legal, sendo responsável por gerir os direitos decorrentes de execuções públicas de obras autorais, o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD). Destaca-se que o Brasil é o único país do mundo que adota esse modelo de gestão dos direitos autorais.

O Escritório Central de Arrecadação e Distribuição foi originalmente criado pela Lei n. 5.988/1973, encontrando amparo legal, atualmente, na vigente LDA, especialmente em seus artigos de 97 a 100.

Atualmente, o ECAD é composto por nove associações, sendo elas: Associação Brasileira de Música e Artes (ABRAMUS); Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes (AMAR); Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música (SBACEM); Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais (SICAM); Sociedade Brasileira de Administração e Proteção de Direitos Intelectuais (SOCINPRO); União Brasileira de Compositores (UBC); Associação Brasileira de Autores, Compositores, Intérpretes e Músicos (ABRAC); Associação de Intérpretes e Músicos (ASSIM); e Sociedade Administradora de Direitos de Execução Musical do Brasil (SADEMBRA). (ARENHART, 2014)

A adoção desse modelo centralizado do ECAD, representa uma evolução operacional para obtenção das licenças de uso de obras, e adimplemento dos respectivos direitos patrimoniais, garantindo ao ente a exclusividade de atuação em todo território nacional para a gestão coletiva desses direitos. (LEMOS, 2011)

A arrecadação é realizada pelo ECAD diretamente junto aos usuários de músicas em eventos públicos (promotores de eventos, cinemas, emissoras de rádio e televisão, etc.). Vê-se, assim, que a função do escritório decorreu de uma necessidade identificada, com a finalidade de intermediar o pagamento dos direitos autorais, facilitando também o trabalho de fiscalização.

Após a arrecadação, o ECAD realiza o repasse aos titulares de direitos autorais, baseando-se em dois elementos essenciais, um sistema de documentação e o acesso aos dados quanto à efetiva utilização das obras musicais; portanto o ECAD é responsável por possuir um catálogo das obras existentes, de forma a possibilitar a identificação dos titulares das obras executadas e, assim, repassar os respectivos valores.

Por fim, como último passo do processo realizado pelo escritório, há o repasse para os titulares dos direitos autorais, que devem ser filiados a uma das associações que integram o ECAD, cadastrando as músicas que possui direitos patrimoniais sobre e o percentual de participação que cabe a cada um dos envolvidos, em como eventuais cessões destes direitos.

Por conseguinte, o ECAD é o único responsável no Brasil por fiscalizar, arrecadar e distribuir os direitos autorais aos respectivos titulares, devendo eles se associar a uma das entidades que compõem o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição. Não obstante o modelo adotado no país, a gestão coletiva não agrada a todos os envolvidos, havendo críticas à sua atuação.

Consoante explanado, no país o ECAD atua de forma exclusiva na arrecadação dos direitos autorais, atuando em um verdadeiro monopólio legal na seara, sendo tecidas algumas críticas a ele. Neste sentido Mariana Giorgetti Valente, Pedro Augusto Pereira Francisco e Elizete Ignácio afirmam (2016, p. 171):

Este modelo é duramente criticado, pois seria um desperdício de recursos administrativos, o que diminuiria o ganho final do titular do direito. É o que se chama de “dupla camada”. Para além do escritório central, outras associações ficam responsáveis pelo cadastro das obras e repasse dos valores.

A questão do desperdício é duramente criticada considerando que a principal função do ECAD é distribuir os direitos autorais aos respectivos titulares, de modo que qualquer gasto, não essencial, representa uma redução indevida dos direitos patrimoniais dos autores ao final do processo.

Ainda no que tange à questão pecuniária, são tecidas críticas acerca da forma de cobrança, eis que “que não haveria um padrão mínimo ou máximo desta cobrança, o que deveria ser determinado a partir de lei ou por pactuação privada”, porém cabe ao escritório decidir os preços a serem cobrados, de acordo com a importância da música para o estabelecimento que a reproduz. (WACHOWICZ; VIRTUOSO, 2018, p. 09)

Tem-se, portanto, que parte da origem dessa crítica vem da ausência de esclarecimento quanto às motivações para estabelecimento dos valores a serem cobrados dos usuários, faltando transparência ao ECAD. A insatisfação com a ausência de critérios claros de cobrança se mostra uma das mais fortes críticas ao funcionamento do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição.

Além das críticas quanto à arrecadação em si, há certa insatisfação para com os critérios de distribuição, os quais não refletem com exatidão o gozo de cada obra, o que por certo não se mostra fácil de solucionar, especialmente considerando a complexidade da questão envolvida no monitoramento das execuções de forma quantitativa.

Há também objeções quanto à limitação territorial de atuação, eis que o ECAD apenas arrecadaria os valores decorrentes de execuções públicas realizadas no país, não protegendo os titulares de direitos autorais de forma universal, o que por vezes se mostra insuficiente em casos de artistas renomados e conhecidos mundialmente.

Veja-se que também essa crítica tem por fundo a ausência de controle externo do ECAD, que se autorregula e realiza a própria gestão, gerando desconfianças tanto dos usuários quanto dos autores integrantes das entidades associadas.

Tal situação não se coaduna com a originalmente prevista pelo legislador ao criar a figura do ECAD, uma vez que este era subordinado a um ente regulador do estado, centralizada na figura do Conselho Nacional de Direitos Autorais, órgão vinculado ao Ministério da Cultura e Educação. Todavia, o mencionado conselho deixou de atuar na fiscalização em meados de 1990, passando o ECAD a deter o monopólio legal da arrecadação e fiscalização dos direitos autorais no país. (CHAIM, 2016)

Tem-se assim, que as principais ressalvas ao funcionamento do ECAD no país, giram em torno da ausência de transparência na forma de arrecadação, e ausência de equidade entre a distribuição e o efetivo gozo das obras musicais, questões essencialmente atinentes aos direitos patrimoniais dos autores, e a ausência da essencial fiscalização externa estatal.

### **Plataformas de *streaming***

O surgimento de novas tecnologias representou um impacto profundo na execução de obras musicais, facilitando exponencialmente o acesso às obras por diversos meios, gerando novos questionamentos sobre quais das novas modalidades representaria fato gerador para o adimplemento de direitos autorais, se haveria necessidade ou não de autorização de uso das mídias, dentre outras dúvidas.

Dentre as novas tecnologias ora referidas, destaca-se na modernidade o *streaming*, nova modalidade de disseminação de dados através da *internet*. O *streaming* é uma tecnologia de transmissão de conteúdo através da *internet*, sem que implique na necessidade de *download* dos dados, eis que reproduzidos tão logo recebidos, sem ocupar a memória física do computador utilizado na reprodução.

Nesse compasso, diante da contínua evolução tecnológica, a proteção dos direitos au-

torais sentiu a necessidade de, igualmente, evoluir, visando assim possibilitar o devido respeito aos direitos patrimoniais dos autores, mediante a criação de novos meios de gerenciá-los, arrecada-los e controlar o acesso às obras musicais.

Muito além da garantia legal de proteção aos direitos autorais, a regulamentação do mercado para que seja de fato repassada a remuneração aos autores sempre foi a questão mais relevante e turbulenta.

Ainda quanto ao aspecto evolutivo do acesso às mídias, tem-se na modernidade uma nova formatação, qual seja o *streaming*, uma nova tecnologia de distribuição de dados por meio da *internet*, com surgimento em meados de 2006 e massificação nos últimos anos, superando até mesmo a utilização do *download*, eis que “permite uma maior interatividade, possibilitando a criação de *playlists*, não sendo mais necessário possuir memória no computador ou celular: basta o acesso a *internet* e um *login* e senha” (WACHOWICZ; VIRTUOSO, 2018, p. 09).

Assim, a praticidade envolvida na tecnologia de *streaming* tornou-a uma alternativa atrativa ao público, encerrando dificuldades com o armazenamento de conteúdo, por exemplo.

O *streaming* funciona essencialmente como uma distribuição *online* de dados, sem a necessidade de que o usuário armazene conteúdo de forma prolongada, sendo reproduzidos os dados na medida em que são recebidos pela plataforma utilizada pelo destinatário.

Essa tecnologia diverge do *download* justamente por não implicar no armazenamento de dados. Pode-se se compreender que “ao pagar para ter acesso ao *streaming*, o usuário está pagando por um serviço, enquanto o pagamento para realizar um *download* e obter um arquivo pode ser compreendido como uma aquisição de produto” (VALENTE, 2016, p. 269).

Com o início da disponibilização popular do acesso à *internet*, o *download* se popularizou em razão de facilitar a utilização de conteúdo quando não disponível o acesso à rede mundial de computadores, ou até mesmo em razão da pitoresca velocidade disponibilizada à época, a qual é facilmente superada até mesmo pela tecnologia do 3G utilizado no celular.

Contudo, com a evolução tecnológica no ramo, isso não mais representava um problema a ser enfrentado, haja vista que atualmente até mesmo os celulares minimamente modernos já ofertam a possibilidade de conexão com a *internet*, em velocidades outrora inimagináveis.

Pode-se compreender, então, que o *streaming* representa um passo na evolução para disponibilização de dados, decorrente da modernização no acesso à *internet*, bem como na implementação de significativa melhora na qualidade de tal serviço.

Assim, ao invés de armazenar o arquivo de música, como nos casos em estudo, o usuário passa a acessá-lo diretamente da *internet* toda vez que tem a intenção de ouvir àquela obra, sem a necessidade de que mantenha o arquivo em seu dispositivo.

Em razão do crescimento do *streaming*, a indústria fonográfica vem se utilizando dessa nova tecnologia com o fito de reduzir a pirataria, também aumentada exponencialmente em razão do amplo acesso à *internet*.

Não obstante, justamente em razão de sua recente evolução, o *streaming* ainda encontra pontos de controvérsia, esbarrando justamente na discussão acerca da necessidade de adimplemento dos direitos autorais ao Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, ou não. Assim, a despeito da inovação e facilitação trazida pelo *streaming*, observa-se a existência de críticas, as quais são inerentes ao processo de desenvolvimento de tecnologias, implicando na experimentação e correção de erros, o que demanda um certo lapso temporal.

Parte desses questionamentos se destina, assim como no caso do ECAD, à transparência na questão da remuneração dos titulares de direitos autorais, ganhando notoriedade com a polêmica gerada em razão da retirada das canções de Taylor Swift das plataformas de *streaming*<sup>1</sup>, chamando atenção para a questão da remuneração do artista por estas plataformas, especialmente ante a perseguição por uma remuneração equânime às suas produções. (WACHOWICZ; VIRTUOSO, 2018)

1 A cantora americana Taylor Swift solicitou a retirada de suas obras das plataformas de streaming do Spotify e Apple. Em face da primeira plataforma, a cantora teceu críticas acerca da forma de remuneração adotada pela empresa; já contra a Apple, Taylor redigiu uma carta aberta em seu blog, criticando a política de não remuneração dos artistas nos primeiros meses gratuitos oferecidos aos usuários. A Apple, devido à repercussão do tema, alterou sua política para garantir a remuneração dos direitos autorais no período grátis, ainda que com taxas diferenciadas, o que se concretizou poucas horas após a publicação da carta aberta.

Nas plataformas de *streaming* com assinaturas, boa parte desse valor é dedicado ao adimplemento das licenças de músicas e demais custos da empresa, sendo que no caso das assinaturas gratuitas, essa remuneração é realizada indiretamente pela cessão de espaços de propaganda em meio as reproduções musicais, em meio a exibição das mídias, sendo uma estratégia utilizada para apresentação da plataforma de modo geral, mas em especial de seus benefícios da assinatura paga.

O *streaming* se divide, essencialmente, em duas modalidades, de acordo com a possibilidade ou não de interação do usuário, as quais serão apresentadas a seguir. Em suma, em ambas as modalidades não há o armazenamento de conteúdo no dispositivo do usuário, que apenas acessa os dados com a finalidade de reproduzir naquela oportunidade.

### Streaming não interativo

Essencialmente, consoante defende Márcio André Lopes Cavalcante (2017), no *streaming* não interativo a atuação do usuário é apenas passiva, de modo que ele apenas usufrui das obras musicais transmitidas, seguindo a programação previamente definida pelo provedor do serviço.

Também conhecida como *simulcasting*, *webrádio*, *rádio online*, ou *internet rádio*, sendo um serviço de programação de rádio através da *internet*, podendo ou não ter acesso *off-line*. No *streaming* não interativo praticamente não há intercâmbio entre o usuário e o sistema, um modelo que se assemelha às rádios tradicionais, eis que o usuário não possui liberdade para escolher o que quer ouvir ou ver, estando adstrito à programação previamente estabelecida, não lhe sendo possível pesquisar as músicas por conta própria (WACHOWICZ; VIRTUOSO, 2018).

Desse modo, assim como na rádio convencional, nesse modelo de *streaming* ao usuário apenas resta seguir a programação predefinida, sem que possa interferir diretamente na sequência de músicas a ser reproduzida, ou mesmo na eventual reprodução de peças comerciais em meio às obras musicais.

Desde seu surgimento, o *streaming* não interativo levanta questionamentos acerca do impacto para as rádios tradicionais, especialmente ante as similitudes guardadas por ambas plataformas. Assim, tem-se ainda uma grande incerteza quanto ao futuro da rádio frente à *webrádio*, havendo posicionamentos prevendo tanto a redução na produção da primeira, quanto à coexistência entre ambas as modalidades, de forma harmônica e complementar.

Este último cenário se torna cada dia mais palpável, especialmente considerando que muitas empresas aproveitam por simplesmente transmitir seus conteúdos através de ambas plataformas, valendo-se do método tradicional para os ouvintes em aparelhos de rádio, e da transmissão via *internet* para quem está conectado à rede mundial de computadores, expandindo seu alcance, não apenas quanto aos usuários mas também quanto ao conteúdo, eis que através da *internet* também há a possibilidade de interação através de vídeo.

A despeito da incerteza quanto ao mercado futuro, há no país um crescente investimento nessa seara, inclusive voltado para a produção de propagandas especificamente para esse setor.

Essencialmente, os responsáveis elaboram uma programação visando atender ao perfil do público almejado, negociando as licenças, inclusive através de contato direto com as gravadoras, a fim de obter acesso às novas canções. Contudo, juntamente com essa inovação tem-se as incertezas que dela decorrem, como, por exemplo, se a prática de *simulcasting*, transmissão simultânea da programação de rádio tradicional através da *internet*, gera a necessidade de duplo adimplemento dos direitos autorais (VALENTE, 2016, p. 273-274).

Acerca do tema, Márcio André Lopes Cavalcante (2017, n.p.) entende que haverá sim a necessidade de duplo pagamento, compreendendo o autor que “Segundo o art. 31 da Lei n. 9.610/98, para cada utilização da obra literária, artística, científica ou de fonograma, é necessária uma nova autorização a ser concedida pelos titulares dos direitos”.

Diz o artigo 31, da Lei de Direitos Autorais (BRASIL, 1996), grifo nosso:

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

Desse modo, a despeito da mera reprodução da programação de rádio através da *internet*, em razão da dupla reprodução e alcance à diferentes públicos, compreende-se haver a necessidade de pagamento dos direitos autorais de forma distinta para cada forma de reprodução, cabendo ao ECAD a fiscalização atinente ao tema.

Como exemplo de *simulcasting*, tem-se o programa Pânico, da rádio Jovem Pan, o qual é transmitido ao vivo, e simultaneamente através da *internet*, inclusive com transmissão de vídeo; outro exemplo é a rádio Mix, a qual realiza a transmissão de sua programação ao vivo pela *internet*. Segundo Cavalcante (2017, n.p.) “na verdade, atualmente a maioria das rádios também possui sua versão *web*”.

### Streaming interativo (on demand)

Se por um lado no *streaming* não interativo o usuário não tem a possibilidade de alterar a ordem na reprodução das músicas, do outro lado, há o *streaming* interativo, no qual o usuário pode interagir com a transmissão, podendo eleger em qual ponto da obra deseja iniciar as músicas, se enquadrando aqui a maior parte das atuais plataformas de *streaming*. Essa modalidade também é denominada de *webcasting* ou *streaming on demand*.

Acerca do tema, Marcos Wachowicz e Bibiana Biscaia Virtuoso (2018, p. 05) compreendem que:

O *streaming on demand* surge como um novo agente intermediador na indústria fonográfica, funcionando ao mesmo tempo como tecnologia e loja. É nesta modalidade que surgem as maiores discussões acerca da tecnologia, no que toca a uma justa remuneração dos Direitos Autorais do conteúdo que está sendo transmitido em tais plataformas.

Essencialmente, essa modalidade de *streaming* envolve uma plataforma de consumo de música por assinatura, com a finalidade de fornecer ao usuário a opção de escolher qual a música escutar, de qual modo, onde quiserem, de forma ilimitada e remota.

A bem da verdade, essa nova forma de ouvir música acaba por diminuir o caminho entre o autor e o usuário, eis que a própria plataforma é a loja e o meio para se ouvir, geralmente se valendo do pagamento através de uma assinatura, embora haja também os serviços gratuitos, nos quais a receita se dá através da oferta de publicidade (VALENTE, 2016, p. 280).

Em geral os valores a serem cobrados por assinatura variam de acordo com o local da matriz da empresa, bem como relacionam-se diretamente com os acordos realizados entre a plataforma e as gravadoras. Desse modo, por certo a modalidade gratuita possui certas limitações se comparada à paga, até mesmo com a interatividade limitada, impossibilitando o usuário de usufruir plenamente das possibilidades de interação ofertadas, e incluindo publicidades para cobrir os custos de operação.

Em regra, a principal intenção das plataformas de *streaming* no fornecimento gratuito de serviços é apresentar aos novos usuários as funcionalidades ofertadas na versão paga da plataforma, como um atrativo para, futuramente, assinarem os serviços.

Interessante destacar que nessa modalidade de *streaming* fora encontrada uma alternativa para os problemas de conectividade comuns no país, através da oferta do conteúdo também de forma *off-line*, através do armazenamento do conteúdo no dispositivo do cliente, o que não se confunde com o *download* comum, ao passo em que o arquivo permanece codificado, e apenas pode ser executado pelo aplicativo do serviço de *streaming* e durante o período pago, deixando de ter acesso ao arquivo quando cessa a assinatura contratada com a plataforma; tal possibilidade é conhecida como *duo delivery*, *streaming off-line*, *download ilimitado* ou

cache download. (WACHOWICZ; VIRTUOSO, 2018)

Já existem diversas plataformas de *streaming* interativo atualmente, não apenas no Brasil, mas em todo o mundo. Interessante destacar que somente o Spotify possui, segundo dados mais recentes, cerca de 180 milhões de usuários ativos, dos quais cerca de 83 milhões são pagantes, um aumento de 40% se comparado ao ano de 2017. Convém salientar, ainda, que o concorrente direto do Spotify, a Apple Music possuía em maio de 2017 aproximadamente 50 milhões de assinantes.

### **O *streaming* e a gestão coletiva: distribuição ou execução pública?**

Consoante explanado, a gestão coletiva dos direitos autorais incide sobre a execução pública de obras musicais, sendo esta conceituada na LDA, em seu artigo 68, como sendo a utilização de obras musicais, com a participação do artista de forma remunerada ou não, ou então mediante a reprodução das obras, em um local de frequência coletiva, contando a lei com um rol meramente exemplificativo.

O rol de locais considerados como de frequência coletiva encontra-se expresso no artigo 68, §3º da LDA (BRASIL, 1996), segundo o qual:

Art. 68. Sem prévia e expressa autorização do autor ou titular, não poderão ser utilizadas obras teatrais, composições musicais ou lítero-musicais e fonogramas, em representações e execuções públicas. [...]

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

Segundo Michele Camargo e Isabel Gregori (2017), o conceito amplo e o rol com infindáveis possibilidades, demonstra o caráter extremamente protetivo da LDA em relação aos autores, especialmente em razão do estabelecimento de presunções, contrárias a lógica, do que seria um local de frequência coletiva, como é o caso do quarto de hotel arrolado pela lei.

Diante desta proteção legal e evolução tecnológica que culminou com o *streaming*, tem-se que a questão acerca da necessidade de recolher ou não direitos autorais pelo seu gozo se mostra de difícil resolução, de modo que diante da lacuna legislativa, coube ao Poder Judiciário apreciar a questão.

Essencialmente, Mariana Giorgetti Valente atribui o problema à confusão de conceitos na LDA, e dificuldade de enquadrar os usos de obras musicais na *internet*; quanto ao tema, tem-se que a Organização Mundial da Propriedade Intelectual – OMPI é rigorosa ao conceituar a distribuição de obras musicais exclusivamente por meio físico, ao passo em que a LDA abre o leque, possibilitando a compreensão de que são abarcadas também as distribuições digitais. (VALENTE, 2016, p. 313-314)

Isso decorre, especialmente, do contido no artigo 29 da LDA (BRASIL, 1996), que em seu inciso VII traz que:

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

[...]

VII – a distribuição para oferta de obras ou produções

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

Desse modo, tem-se que confrontando a conceituação de exposição coletiva de obra musical frente ao *streaming*, tem-se o questionamento acerca de seu enquadramento dentre as categorias de execução pública, o que se mostrou não ser de fácil resolução, dividindo opiniões a respeito.

### O streaming como forma de execução pública e o dever de recolher os direitos autorais

Primeiramente, relevante destacar que a atuação do ECAD para a cobrança dos direitos autorais refere-se exclusivamente à reprodução em locais coletivos. Portanto, o dever de recolher os direitos autorais ao ECAD restringe-se à execução pública de obras musicais, caracterizadas em geral pelo envolvimento de dinheiro no evento, como através da cobrança de ingressos ou outro tipo de pagamento.

O envolvimento de dinheiro na produção não significa necessariamente que haverá finalidade lucrativa, como seria o caso de um *show*, eis que também deverá haver recolhimento de direitos autorais em razão da execução pública. O envolvimento de dinheiro é uma mera similitude presente nos eventos de execução pública de músicas.

Nesse sentido, tem-se como exemplo a realização de uma festa de casamento, não há a cobrança de valores dos convidados, nem se visa o lucro; contudo, os noivos desembolsam valores pela realização da festa, e por haver a execução de músicas de forma pública, haverá o dever de recolher os direitos patrimoniais dos artistas ao ECAD.

Tem-se, portanto, que a cobrança dos direitos autorais decorre da execução das obras musicais em um ambiente coletivo, ocasião em que será ouvida por uma pluralidade de pessoas.

Quanto à execução em ambiente físico não há grandes controvérsias acerca da cobrança dos direitos autorais, especialmente em razão do rol trazido pela LDA em seu artigo 68, §3º. A discussão atual repousa sobre a execução de obras musicais em um ambiente virtual, como é o caso do *streaming*, eis que não há convicção acerca de sua natureza pública ou não.

Nesse sentido, tem-se que a sociedade internacional elaborou uma nova compreensão acerca de como se caracterizaria a execução de obras musicais por meio da *internet*, tomando-a por pública justamente em razão do amplo alcance viabilizado pela rede mundial de computadores.

Não obstante a compreensão internacional, no Brasil o assunto ainda não se encontra sedimentado, sendo fonte de discussões junto à doutrina e jurisprudência. Em meados de 2003 já se teorizava a legitimidade do ECAD para cobrar direitos autorais sobre a execução de músicas através da *internet*, iniciando-se a discussão quanto ao *download* das mídias, evoluindo para a execução através de *streaming*, interativo ou não. (VALENTE, 2016)

Em 2009, com a reforma da LDA e a significativa digitalização dos conteúdos artísticos, a discussão ressurgiu, e assim, a polêmica acerca do dever de adimplir direitos autorais junto ao ECAD em razão do *streaming* de músicas, o que para alguns representa um risco de tornar obsoletos os contratos firmados antes da era digital ante ao risco de surgimento de um novo fato gerador para a cobrança de direitos autorais.

Essencialmente, quanto à execução de *streaming* não interativo, em razão da similitude com as tradicionais rádios, a caracterização do dever de adimplir direitos autorais não se mostra polêmica. A discussão elementar se restringe quanto à execução através do *streaming* interativo, justamente por representar forma de execução diametralmente oposta à fórmula tradicionalmente adotada pelo rádio, eis que o usuário tem o pleno domínio acerca do conte-

údo a ser executado, bem como de sua ordem.

Tamanha a dificuldade na compreensão acerca do caráter público ou não do *streaming*, o assunto levou o Ministério da Cultura a realizar uma consulta pública acerca do tema, com a finalidade de elaborar uma Instrução Normativa para estabelecer previsões específicas acerca da atividade e cobrança de direitos autorais no ambiente digital por associações de gestão coletiva e pelo ente arrecadador.

Importante considerar que ao tornar pública a discussão quanto à cobrança dos direitos autorais, o Ministério da Cultura abriu-se aos pontos de vista das partes interessadas, oportunizando a apresentação dos prós e contras acerca de tal cobrança.

No mais, com a elaboração da Instrução Normativa n. 2, de 5 de maio de 2016, editada pelo Ministério da Cultura, supriu-se uma omissão existente na LDA, o que se deve até mesmo em razão da evolução da tecnologia desde a edição dela. Nesse sentido, a doutrina recebe muito bem a instrução normativa, tanto em razão da normatização do adimplemento dos direitos autorais no ambiente digital, quanto pela forma democrática com que o tema fora tratada.

Não obstante, a questão tem um cunho mais profundo, eis que não havendo o adimplemento de direitos autorais em razão do *streaming*, o sistema se assemelhará a forma de distribuição adotada nos meios físicos de distribuição do conteúdo.

Portanto, a questão da cobrança de direitos autorais em razão do *streaming* tem por fundo a retribuição mais equânime dos direitos patrimoniais aos autores da obra, uma vez que a fórmula tradicional concentra os pagamentos na mão das gravadoras e editoras musicais.

O artigo 6º, em seus §§1º e 2º da Instrução Normativa n. 2/2016, traz uma definição dos valores e posturas da legislação acerca do grau de proteção e incentivo a ser concedido aos envolvidos na indústria da música, regulamentando a cobrança de direitos autorais em razão da “transmissão com finalidade de fruição da obra pelo consumidor, sem transferência de posse ou propriedade”.

Todavia, a mencionada cobrança pode ser compreendida como um duplo pagamento, que pode acabar por onerar demasiadamente o setor, “freando a expansão e criação de novas empresas produtivas no país”. Não obstante, tal compreensão se choca com os interesses dos autores de obras musicais, interferindo em sua independência econômica e comercial frente às grandes empresas do ramo, não auxiliando com os questionamentos acerca da transparência na execução dos contratos de representação firmados. (ESTEVEES, 2016, n.p.)

Nesse compasso, tem-se que a possibilidade de arrecadação de direitos autorais em razão das execuções via *streaming* pode representar uma nova fonte de renda aos autores independentes, representando “incentivo à alforria da criação junto a intermediários, fomentando-se, via de consequência, a própria expansão da cultura livre com a inserção de novos partícipes em potencial na indústria da música”. (ESTEVEES, 2016, n.p.)

Isso porque as grandes gravadoras e estúdios detêm um grande poder de decisão junto ao licenciamento das obras, tornando as plataformas de *streaming* reféns do sistema, que também vitimiza os artistas. Isso se deve ao fato de os direitos de execução concentrarem os lucros com as gravadoras, assim como ocorria na época das vendas por mídias físicas, sem que houvesse uma transparência quanto aos valores e percentuais pagos.

Segundo as regras propostas pela instrução normativa, os valores devem ser calculados através de contratos com as plataformas de execução, as gravadoras e as editoras musicais, respeitando o número de vezes que a obra é executada, e, por fim, dividindo-se os valores com os artistas.

Nesse cenário, diante da lacuna na legislação acerca do dever de arrecadar direitos autorais pelas execuções musicais via *streaming*, o Poder Judiciário vem sendo provocado a decidir quanto à existência de execução pública ou não no caso em concreto.

Visando melhor compreender o tema, merece destaque a jurisprudência das cortes superiores, em especial quanto aos entendimentos do Superior Tribunal de Justiça – STJ, por ser a corte responsável pela pacificação nos entendimentos atinentes à aplicação das leis federais. A discussão em questão, atualmente se resume ao enquadramento ou não do *streaming* interativo como forma de execução pública de músicas.

O ECAD se socorre do Judiciário sempre que compreender estar sendo prejudicada a

arrecadação de direitos autorais, em razão da não observância das hipóteses de recolhimento inseridas na LDA, criando assim a consolidação de entendimentos no país quanto à cobrança em determinações locais.

Um desses casos levados à apreciação do Poder Judiciário é o da Oi, no qual o ECAD buscava o pagamento da Oi em razão a veiculação, pela extinta Rádio Oi, de programação da rádio tradicional na *internet*.

Quanto ao caso em debate, Michele Camargo e Isabel Gregori (2017, p. 274) trazem que:

A demanda originou-se a partir do ajuizamento de uma ação de cumprimento de preceito legal intentada pelo ECAD para fins de obter, em sede de liminar, a imediata suspensão da execução de obras musicais, líteromusicais e fonogramas por parte da Oi, enquanto a mesma não providenciasse a prévia e expressa autorização do autor. Para embasar seu pleito, sustentou que a demandada permitia a reprodução da rádio Oi FM por meio do seu site na *internet*, nas modalidades *simulcasting* e *streaming*, alegando se tratar de execução pública de obras musicais, sendo devidos direitos autorais ao ECAD.

O pedido foi julgado improcedente pelo juízo de primeiro grau, que entendeu que as modalidades de *simulcasting* e *streaming* não faziam nada além de reproduzir a programação da rádio Oi via computador, sendo que a mesma já pagava direitos autorais pela sua programação, de modo que uma nova cobrança por conta da reprodução *on line* acarretaria em um *bis in idem*.

Interposto recurso de apelação pelo ECAD, através do julgamento deste, o Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro firmou o entendimento de que deveriam ser recolhidos os direitos autorais pela Oi, em razão do reconhecimento de que o *webcasting* se configuraria como execução pública. Contudo, em sede de embargos de infringência, fora revertido o julgamento para julgar totalmente improcedente a demanda.

Não satisfeito com a decisão prolatada, o ECAD interpôs o competente Recurso Especial – REsp, e ao apreciar o caso, o STJ firmou entendimento de que o *streaming* em qualquer de suas modalidades seria forma de execução pública, o que então justificaria a o recolhimento de valores pelo ECAD nesse sentido, isso por meio do REsp n. 1.559.264/RJ. (BRASIL, 2017)

Em apreço ao julgado, Michele Camargo e Isabel Gregori (2017, p. 274) tecem as seguintes considerações:

[...] Ao proferir o seu voto, o Ministro Relator, Ricardo Villas Bôas Cueva, considerou a *internet* enquanto um local de frequência coletiva, enquadrando o *streaming* interativo como modalidade da execução pública, tendo em vista o potencial alcance de número indeterminado de pessoas a partir da sua transmissão. [...]

O Recurso Especial foi provido pela maioria de oito votos que se sobrepuseram a um vencido. O voto dissidente foi o do Ministro Marco Aurélio, que trouxe preciosas contribuições, a começar pelo seu olhar sobre o meio virtual como um meio não homogêneo, o que o levou a concluir que não seria a mera existência de determinado dado no mundo virtual que lhe asseguraria sua publicidade. Para o Ministro, o serviço de disponibilização ao público, via *webcasting*, de

obras transmitidas originariamente por meio de radiodifusão configura um novo serviço, autônomo e distinto da execução pública. Não obstante, reconheceu que, no caso em tela, o pagamento da retribuição pretendida pelo ECAD configuraria uma duplicidade, uma vez que a Oi FM já pagava a contraprestação pela comunicação ao público por execução.

Ou seja, o STJ reverteu o julgamento para considerar que a transmissão de obras musicais via *streaming* demanda recolhimento de direitos autorais, em razão de ser compreendido que haveria a execução pública através dessa nova modalidade.

Outro ponto interessante a ser destacado é o fato de o julgamento ter sido precedido de uma audiência pública, contando com a participação de especialistas e demais interessados no tema, o que gerou um amplo debate acerca do assunto, hábil a formar um convencimento qualificado dos ministros envolvidos no julgamento. (PIRES; ADOLFO, 2017)

Assim, em 08 de fevereiro de 2017, a 2ª Turma do STJ proferiu o julgamento do REsp n. 1.559.264/RJ, com a seguinte ementa, grifo nosso:

RECURSO ESPECIAL. DIREITO AUTORAL. INTERNET. DISPONIBILIZAÇÃO DE OBRAS MUSICAIS. TECNOLOGIA STREAMING. SIMULCASTING E WEBCASTING.

EXECUÇÃO PÚBLICA. CONFIGURAÇÃO. COBRANÇA DE DIREITOS AUTORAIS. ECAD.

POSSIBILIDADE. SIMULCASTING. MEIO AUTÔNOMO DE UTILIZAÇÃO DE OBRAS INTELECTUAIS. COBRANÇA DE DIREITOS AUTORAIS. NOVO FATO GERADOR.

TABELA DE PREÇOS. FIXAÇÃO PELO ECAD. VALIDADE [...].

4. À luz do art. 29, incisos VII, VIII, “i”, IX e X, da Lei nº 9.610/1998, verifica-se que **a tecnologia *streaming* enquadra-se nos requisitos de incidência normativa**, configurando-se, portanto, modalidade de exploração econômica das obras musicais a demandar autorização prévia e expressa pelos titulares de direito.

5. De acordo com os arts. 5º, inciso II, e 68, §§ 2º e 3º, da Lei Autoral, é possível afirmar que **o *streaming* é uma das modalidades previstas em lei**, pela qual as obras musicais e fonogramas são transmitidos e que **a *internet* é local de frequência coletiva, caracterizando-se**, desse modo, a **execução como pública**.

6. Depreende-se da Lei nº 9.610/1998 que **é irrelevante a quantidade de pessoas que se encontram no ambiente de execução musical para a configuração de um local como de frequência coletiva. Relevante**, assim, **é a colocação das obras ao alcance de uma coletividade frequentadora do ambiente digital**, que poderá, a qualquer momento, acessar o acervo ali disponibilizado. Logo, o que caracteriza a execução pública de obra musical pela *internet* é a sua disponibilização decorrente da transmissão em si considerada, tendo em vista o **potencial alcance** de número indeterminado de pessoas.

7. O ordenamento jurídico pátrio consagrou o reconhecimento de um amplo direito de comunicação ao público, no qual a simples disponibilização da obra já qualifica o seu uso como uma execução pública, abrangendo, portanto, a transmissão digital interativa (art. 29, VII, da Lei nº 9.610/1998) ou qualquer outra forma de transmissão imaterial a ensejar a cobrança de direitos autorais pelo ECAD [...].

10. Recurso especial provido.

Entendeu-se, então, que a transmissão via *streaming*, em suas modalidades *webcasting* e *simulcasting* configuram-se execuções públicas, sendo devidos, portanto, direitos autorais ao ECAD em razão destas.

Importante considerar que este entendimento fixado pelo STJ compreende que a execução pública do *streaming* decorre justamente de seu potencial alcance quando disponibilizado pela *internet*, ao passo em que se tem um ambiente favorável à execução simultânea em diversos dispositivos, o que caracteriza a hipótese de recolhimento de direitos patrimoniais pelo ECAD, portanto.

Desse modo, a mera disponibilização do conteúdo na *internet* com a finalidade de reprodução seria suficiente para caracterizar hipótese de recolhimento de direitos autorais.

Além da caracterização da execução pública, no caso da *simulcasting* o pagamento de direitos autorais é devido em razão de a transmissão atingir públicos diferentes, ao passo em que a transmissão de rádio é acompanhada por um segmento, enquanto a via *internet* atinge outro público.

## Considerações Finais

Com a evolução da complexidade das relações sociais e culturais, e a imensidão do ambiente digital, tornou inimaginável a adoção de um modelo de gestão individual de interesses dos titulares de direitos autorais.

Por tal motivo, surge a gestão coletiva dos direitos autorais, que foi a forma encontrada por seus titulares para se organizarem frente aos usuários de suas obras, e assim perceberem as quantias atinentes aos seus direitos autorais em decorrência da exposição pública de suas obras. Assim, no Brasil o ECAD é o único responsável por fiscalizar, arrecadar e distribuir os direitos autorais decorrentes da exibição pública de obras musicais, repassando os valores recolhidos aos seus respectivos titulares, o qual deve ser representado por uma das associações que integram o ECAD.

Já o *streaming* funciona essencialmente como uma distribuição *online* de dados, sem a necessidade de que o usuário armazene conteúdo de forma prolongada em seu dispositivo, a discussão atual quanto aos direitos autorais frente ao *streaming* repousa justamente sobre a sua caracterização como sendo de natureza de execução pública ou não, e conseqüentemente na gestão coletiva dos direitos autorais.

O *streaming* se divide, essencialmente, em duas modalidades, de acordo com a possibilidade de interação do usuário, sendo o *streaming* não interativo (*simulcasting* ou *webrádio*) e o interativo (*webcasting* ou *on demand*). Na modalidade de *streaming* não interativo, há certa similitude com as tradicionais rádios, na qual o usuário houve a uma lista pré-definida de músicas sem que possa escolher o que irá ouvir; justamente pela similaridade com a rádio tradicional, não há grandes discussões quanto à sua natureza pública.

A discussão quanto à existência de execução pública se foca na modalidade de *streaming* interativo, justamente por representar forma de execução oposta à fórmula tradicionalmente adotada pelo rádio, eis que o usuário tem o pleno domínio acerca do conteúdo a ser executado, bem como se sua ordem.

Após diversas discussões a respeito do tema, houve a preocupação do judiciário em determinar os conceitos referentes ao ambiente digital, nesse sentido, o STJ firmou entendi-

mento de que o *streaming*, em suas modalidades *webcasting* e *simulcasting* configuram-se execuções públicas, sendo devidos, portanto, direitos autorais ao ECAD, tal conclusão decorreu do fato de a disponibilização da música ocorrer na *internet*, com potencial de alcance indeterminado de pessoas.

A decisão do STJ tem por base que o uso da música por um usuário não impede que outro a ouça simultaneamente, o que configuraria um múltiplo gozo da obra, viabilizado em razão da *internet* e de sua ausência de limitações tal qual o gozo físico das obras. Compreende-se, portanto, que o STJ decidiu acertadamente, eis que a cobrança de direitos autorais para as transmissões via *streaming* devem ser reconhecidas como execuções públicas, gerando assim o dever de recolher direitos patrimoniais junto ao ECAD.

Desse modo, em apreço ao problema exposto, tem-se que a execução fonográfica através de *streaming* deve ser compreendida como execução pública, e sua arrecadação deve seguir o sistema de gestão coletiva adotado no Brasil, de modo que a arrecadação seja realizada tal qual para as demais formas de execução com público indeterminado, à exemplo do Spotify e da Apple Music.

## Referências

ARENHART, G. **Gestão coletiva de direitos autorais e a necessidade de supervisão estatal**. Curitiba-PR: 25 jul. 2014. Informação postada no site GEDAI – Grupo de Estudos de Direito Autoral e Industrial. Disponível em: [http://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2014/07/gestao\\_coletiva-supervisao\\_estatal-1.pdf](http://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2014/07/gestao_coletiva-supervisao_estatal-1.pdf). Acesso em: 22 jan. 2019.

ASSIM - ASSOCIAÇÃO DE INTÉRPRETES E MÚSICOS. **Gestão coletiva: o que é isso, afinal?** 2016. Disponível em: <https://www.assim.org.br/oquegestaocoletiva>. Acesso em: 19 fev. 2020.

BRASIL. **Constituição (1988)**. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/ConstituicaoCompilado.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/ConstituicaoCompilado.htm). Acesso em: 08 fev. 2019.

\_\_\_\_\_. **Lei n. 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/Ccivil\\_03/leis/L9610.htm](http://www.planalto.gov.br/Ccivil_03/leis/L9610.htm). Acesso em: 04 jan. 2020.

\_\_\_\_\_. Ministério da Cultura. **Instrução Normativa n. 2, de 5 de maio de 2016**. Estabelece previsões específicas para a atividade de cobrança de direitos autorais no ambiente digital por associações de gestão coletiva e pelo ente arrecadador de que trata o art. 99 da Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Disponível em: <http://culturadigital.br/gcdigital/files/2016/02/IN-DIGITAL-FINAL-12-02.pdf>. Acesso em: 06 mar. 2019.

\_\_\_\_\_. Superior Tribunal de Justiça. **Recurso Especial n. 1.559.264/RJ**. Recorrente: ECAD. Recorrida: Oi Móvel S/A incorporador do TNL PCS S/A. Relator: Min. Ricardo Villas Bôas Cueva. Brasília, 08 de fevereiro de 2017. Disponível em: [https://ww2.stj.jus.br/processo/revista/documento/mediado/?componente=ATC&sequencial=61376463&num\\_registro=201302654647&data=20170215&tipo=5&formato=PDF](https://ww2.stj.jus.br/processo/revista/documento/mediado/?componente=ATC&sequencial=61376463&num_registro=201302654647&data=20170215&tipo=5&formato=PDF). Acesso em: 07 mar. 2019.

CAMARGO, M.; GREGORI, I. Os serviços de *streaming* e a proteção dos direitos autorais: uma análise sobre a diferenciação entre execução pública e distribuição a partir do recente posicionamento do STJ. In: XI Congresso de Direito de Autor e Interesse Público, 2017, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2017. Disponível em: <http://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2018/04/xi-codaip-2017-gedai.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2019.

CAVALCANTE, M. A. L. Serviços de *streaming*, como Spotify e Netflix, têm que pagar direitos autorais ao ECAD?. Brasília-DF: 10 abr. 2017. Texto postado no site **Dizer o Direito**, no hiperlink Jurisprudência Comentada. Disponível em: <https://www.dizerodireito.com.br/2017/04/servicos-de-streaming-como-spotify-e.html>. Acesso em: 08 abr. 2019.

CHAIM, C. E. C. **Gestão coletiva de direitos autorais na música**. 2016. 135f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <http://www.docs.ndsr.org/monografia2016CaioEduardoCormierChaim.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2019.

ESTEVES, M. B. *Streaming e a Cobrança de Direitos Autorais em Ambientes Digitais*. Postado em 31 de março de 2016 no Blog **Estado de Direito**. Disponível em: <http://estadodedireito.com.br/streaming-e-cobranca-de-direitos-autorais-em-ambientes-digitais/>. Acesso em: 05 abr. 2019.

LEAL, A. L. C. S.; SILVA, M. L. S.; e FERREIRA, M. L. Direitos autorais: uma abordagem artística e jurídica. In: **Revista Conexão**, Ponta Grossa, v. 12 n. 2 - mai./ago. 2016. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/conexao/article/viewFile/8392/5293>. Acesso em: 10 mar. 2019.

LEMOS, R.; *et al.* **Direitos autorais em reforma**. Escola de Direito do Rio de Janeiro da Fundação Getulio Vargas, Centro de Tecnologia e Sociedade. Rio de Janeiro: FGV Direito Rio, 2011. E-book. Disponível em: <http://biblioteca.jfjb.jus.br/wp-content/uploads/2017/10/direitos-autorais-em-reforma.pdf>. Acesso em: 02 mar. 2019.

PIRES, E.; ADOLFO, L. G. S. *Streaming de obras musicais e sua natureza jurídica: uma análise a partir da decisão do STJ no caso ECAD Versus OIFM*. In: XI Congresso de Direito de Autor e Interesse Público, 2017, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2017. Disponível em: <http://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2018/04/xi-codaip-2017-gedai.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2019.

SPOTIFY atinge 83 milhões de assinantes pagos. [S.l.], 26 jul. 2018. Informação postada no site **Folha de São Paulo**, no hiperlink Mercado. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2018/07/spotify-atinge-83-milhoes-de-assinantes-pagos.shtml>. Acesso em: 10 abr. 2019.

VALENTE, M. G. Música, internet e a reorganização do campo autoral. In.: FRANCISCO, Pedro Augusto Pereira (org.); VALENTE, M. G. (org.). **Da rádio ao streaming**: ECAD, direito autoral e música no Brasil. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016. E-book. p. 301-370. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/17034/Da%20r%C3%A1dio%20ao%20streaming.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2020.

\_\_\_\_\_. Por dentro do mercado de música digital no Brasil. In.: FRANCISCO, Pedro Augusto Pereira (org.); VALENTE, M. G. (org.). **Da rádio ao streaming**: ECAD, direito autoral e música no Brasil. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016. E-book. p. 265-300. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/17034/Da%20r%C3%A1dio%20ao%20streaming.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2020.

\_\_\_\_\_.; FRANCISCO, P. A. P.; IGNÁCIO, E. A estrutura do ECAD e a gestão dos direitos de execução pública. In.: FRANCISCO, P. A. P. (org.); VALENTE, Mariana Giorgetti (org.). **Da rádio ao streaming**: ECAD, direito autoral e música no Brasil. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016. E-book. p. 155-246. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/17034/Da%20r%C3%A1dio%20ao%20streaming.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2020.

WACHOWICZ, M.; VIRTUOSO, B. B. A gestão coletiva dos direitos autorais e o *streaming*. In: **P2P & INOVAÇÃO**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1 p. 4-17, set./fev. 2018. Disponível em: <http://revista.ibict.br/p2p/article/download/3981/3312>. Acesso em: 09 mar. 2019.

\_\_\_\_\_. Gestão coletiva de direitos autorais: breves apontamentos acerca do sistema brasileiro e português. In.: WACHOWICZ, M.; PEREIRA, A. L. D.; LANA, P. P. **Novos direitos intelectuais: estudos luso-brasileiros sobre propriedade intelectual, inovação e tecnologia**. Curitiba: GEDAI, 2019.

Recebido em 28 de maio de 2020

Aceito em 25 de junho de 2021