

**CENTRO UNIVERSITÁRIO ANTONIO EUFRÁSIO DE TOLEDO DE PRESIDENTE
PRUDENTE**

CURSO DE DIREITO

O DIREITO AUTORAL E OS SERVIÇOS DE STREAMING NO ÂMBITO MUSICAL

Carolina Ferraz Caravina

Presidente Prudente/SP

2020

**CENTRO UNIVERSITÁRIO ANTONIO EUFRÁSIO DE TOLEDO DE PRESIDENTE
PRUDENTE**

CURSO DE DIREITO

O DIREITO AUTORAL E OS SERVIÇOS DE STREAMING NO ÂMBITO MUSICAL

Carolina Ferraz Caravina

Monografia apresentada como requisito parcial de Conclusão de Curso para obtenção do grau de Bacharel em Direito, sob orientação do Prof. Guilherme Prado Bohac de Haro.

Presidente Prudente/SP

2020

O DIREITO AUTORAL E OS SERVIÇOS DE STREAMING NO ÂMBITO MUSICAL

Monografia aprovado como requisito parcial para obtenção do Grau de Bacharel em Direito.

Guilherme Prado Bohac de Haro

Rafael Aragos

Wilton Boigues Corbalan Tebar

Presidente Prudente, 27 de Novembro de 2020.

A música exprime a mais alta filosofia
numa linguagem que a razão não
compreende.

Arthur Schopenhauer

Dedico este trabalho aos meus pais. Esta
monografia é a prova de que todo seu
investimento e dedicação valeram a pena.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Guilherme Prado Bohac de Haro, por aceitar conduzir o meu trabalho de pesquisa. Por todo o incentivo e pela dedicação do seu tempo ao meu projeto de pesquisa. Obrigado por me manter motivada durante todo o processo.

Também quero agradecer ao Centro Universitário Antônio Eufrásio de Toledo e a todos os professores do meu curso pelo ensino oferecido.

RESUMO

O principal objetivo desse trabalho é o estudo entre o direito de autor e direitos conexos e a problematização envolvendo os serviços de *streaming*, que surge como um reflexo da evolução tecnológica. O avanço das mídias digitais gera lacunas no Direito no tocante as atividades realizadas por meio digital. Dessa forma, é exposto a necessidade do Direito de acompanhar as transformações. É mencionado o entendimento do Recurso Especial n. 1.559.264/RJ nos casos de execução pública na tecnologia de *streaming*. Por meio do método dedutivo, as situações são analisadas e argumentadas, além de ser descrito os meios de utilização e regulamentação das plataformas de streaming, especialmente do Spotify. Através do método histórico é apresentado a evolução da música até a era digital, assim como a história dos direitos autorais até o presente.

Palavras-chave: Direito Autoral. Direito de Autor. Copyright. Streaming de música. Música Digital.

ABSTRACT

The objective of this work is the study between author's right and related with the problematization involving streaming services that is brought up as a reflection of the technological evolution. The advance of digital media has brought blanks into the law when it comes to digital services. This way is exposed the necessity of Law to keep up with the transformations. It is mentioned the understanding of Special Resource n. 1.559.264/RJ in the cases of public execution of streaming devices. Through the deductive method, the situations are analyzed and argued, besides being described the ways of utilization and the rules of streaming platforms, especially about Spotify. Through the historical method is presented the musical evolution until the digital era, so as the history of author's right until present days.

Keywords: Author's Right. Copyright. Music Streaming. Digital Music.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 ASPECTOS GERAIS DOS DIREITOS AUTORAIS	10
2.1 Histórico Direito Autoral No Âmbito Da Música.....	10
2.2 Conceito de Direito Autoral no Âmbito da Música.....	16
2.2.1 Direitos conexos.....	22
3 Digitalização da Música	24
4 STREAMING	27
4.1 Natureza Jurídica do Serviço de <i>Streaming</i>	27
4.2 Caso Oi FM X Ecad.....	28
4.3 Plataformas de <i>Streaming</i>	30
4.3.1 Caso excepcional do Youtube.....	31
5 CONCEITO DE GESTÃO COLETIVA	34
5.1 Gestão Coletiva De Direitos No Brasil.....	34
5.1.1 Usuários de música permanente, de acordo com o ECAD.....	39
5.1.2 Usuários de música eventuais, de acordo com o ECAD.....	40
6 DIREITO AUTORAIS DE MÚSICAS NO DOMÍNIO DIGITAL EM OUTROS PAÍSES	41
7 HIPÓTESE DE INCIDÊNCIA TRIBUTÁRIA	47
7.1 Música Como Commodity.....	49
7.2 Casos Spotify.....	50
8 CONCLUSÃO	52
REFERÊNCIAS	53

1 INTRODUÇÃO

Desde a elaboração do Marco Civil da Internet, que entrou em vigência em 2014, aguarda-se uma reformação na Legislação de Direitos Autorais. A utilização de tal regulamentação ultrapassada ao contexto atual acarreta muitos conflitos, principalmente ao adequar à Lei às plataformas de *streaming*. O surgimento de uma inovação tecnológica tão disruptiva colidiu com as noções de Direito em vigência. Como resultado, há dificuldade em classificar os fenômenos jurídicos ocorridos através da internet utilizando apenas conceitos jurídicos anteriores a criação dessa ferramenta.

A discussão mais polêmica sobre o assunto se trata da questão de o *streaming* ser classificado como execução pública. Por meio do Recurso Extraordinário nº 1056363, o Supremo Tribunal Federal (STF) reiterou o entendimento firmado pelo Superior Tribunal de Justiça (STJ) nas decisões dos Recursos Especiais nº 1.559.264 e nº 1.567.780 onde afirma que o *streaming* de conteúdo será considerado como execução pública para fins de cobrança de direitos autorais pelo ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição).

Há uma falta de consenso no que diz respeito a natureza jurídica do serviço de streaming, o que gera insegurança jurídica. A falta de uma previsão legal regulando a tributação é prejudicial aos artistas.

O capítulo dois expõe os pontos importantes do direito autoral, tais como o histórico, o conceito e como é aplicado no âmbito musical. No capítulo três foi estudado sobre a digitalização da música, passando pela evolução histórica desta, até os dias atuais. A seguir, o capítulo quatro tratou sobre o conceito de *streaming*, diferenciando as modalidades, em especial a importância de distinguir a variedade interativa da não interativa, além de apontar a discussão existente sobre a natureza jurídica do serviço, menciona algumas das principais plataformas e comenta sobre a excepcionalidade do Youtube. Adiante, no capítulo cinco foi explanado sobre a Gestão Coletiva de Direitos, relato sobre conceituação e a organização do ECAD, quais são as associações integrantes deste e o modo como classificam os usuários de música por execução pública. O capítulo seis expôs sobre a regulamentação sobre as plataformas de *streaming* em outros países, comenta sobre o *Music Modernization Act* que vigora nos Estados Unidos, e, o Mercado Único Digital e a Diretiva de Direitos Autorais trazido pela Europa. E, por fim, o capítulo sete recai sobre a tributação no

campo musical e a aplicação aos serviços de streaming, menciono a concepção de música como commodity e relato casos envolvendo a empresa Spotify e alguns artistas.

O presente trabalho utilizou-se de tais considerações como temática principal, valendo-se principalmente do método científico dedutivo, mas com amparo dos métodos comparativo e histórico. Empregou-se o uso de pesquisa bibliográfica para a elaboração, tais como artigos, periódicos, sites e afins.

2 ASPECTOS GERAIS DOS DIREITOS AUTORAIS

O direito autoral é relevante para o sistema capitalista das obras, pois, no âmbito da música permite que esta circule como bem de consumo. Atualmente é através do licenciamento dos direitos, mais conhecido como “*royalties*”, que os artistas e outros envolvidos podem obter lucro.

Quando há a digitalização do conteúdo, conseqüentemente, surge uma perda no controle de distribuição deste, há um distanciamento do autor com sua obra, dessa forma o direito autoral ampara essa deficiência, atuando como um instrumento de gestão sobre a obra, é um dispositivo jurídico que visa garantir a economia musical, por mais que o manejo não seja feito diretamente pela indústria da música.

No momento atual, onde há a globalização em massa, há uma integração de mercados, ou seja, as obras artísticas e intelectuais são reconhecidas internacionalmente de maneira muito rápida, e, com isso, surge uma problemática com as regras jurídicas que versam sobre a propriedade intelectual, pois essas normas não são uniformes em todos os países. Portanto, a comunidade internacional se encontra em necessidade de rever o conteúdo das normas associadas à propriedade intelectual. Enquanto não são formuladas novas leis apropriadas ao contemporâneo, têm-se adequado as leis existentes, e isso se mostra insuficiente.

A disponibilização de cada vez mais serviços de *streaming*, onde não há o controle material da obra, torna difícil o conhecimento a respeito da regularização das cessões de direitos e pagamentos devidos ao conteúdo, o que é agravado pela falta de normatização dessa relação.

2.1 Histórico do Direito Autoral

A Legislação protetiva ao autor teve início com o Estatuto da Rainha Ana, no ano de 1710, na Inglaterra. Considerada a primeira Lei de Direito Autoral no mundo, tal estatuto concedia aos autores de obras literária o direito de reprodução de suas obras por um tempo determinado, derivado dessa Lei surge o conceito atual de *copyright*. O autor se torna proprietário do trabalho intelectual que confecciona. Segundo Abrão (2002, p. 29), “Uma lei para o encorajamento da ciência por meio da proteção as cópias de livros impressos aos autores ou legítimos comerciantes de tais cópias, durante o tempo lá mencionado.”

O Estatuto da Rainha Ana estabeleceu que comerciantes de livros deveriam adquirir as obras dos autores por meio de um contrato de cessão antes de imprimi-las. Concedia por vinte e um anos a exclusividade de venda de livros já publicados anteriormente ao Estatuto à *Stationer's Company*, porem permitia a qualquer interessado atuar como editor.

Segundo José de Oliveira Ascensão (1997, p. 4-5), é com essa norma que autor se apodera do privilégio da indústria, o Estatuto da Rainha Ana lhe concedeu apenas o privilégio de reprodução e não propriamente um direito de autor.

Em suma, o Estatuto da Rainha Ana foi marco de 3 três grandes feitos:

a) Modificou o direito de cópia que os livreiros possuíam em um instrumento de regulação comercial, onde se promovia o conhecimento e a diminuía os poderes dos livreiros;

b) Criou o domínio público, no sistema antigo cada livro pertencia a algum livreiro e com a nova regra a exploração limitava-se a catorze anos, prazo que poderia ser prorrogado apenas uma única vez por igual período se o autor estivesse vivo e houvesse registrado a obra;

c) Possibilitou que os autores registrassem os livros em seu nome, tirando-os do anonimato;

Em 1790 é publicado o *Copyright Act*, primeira Lei Federal sobre direito de autor nos Estados Unidos, de acordo com o que foi estabelecido na Constituição Americana de 1787. Tal norma surgiu com a pretensão de organizar o comércio de livros. O copyright, tem como sua tradução literal “direito de cópia”, é o sistema anglo-americano que derivou do Estatuto da Rainha Ana, onde o principal direito a ser protegido é a reprodução de cópias. O sistema copyright dá maior importância à proteção da figura do editor do que à do autor. A história do copyright começa em 1557, quando Filipe II de Espanha outorga à *Stationer's Company* o direito de exclusividade para a publicação de livros.

Na mesma época, na França, durante a Revolução Francesa, institui-se a proteção aos autores franceses, denominada *droit d'auteur*, que se traduz literalmente como “direito de autor”. Diferente do sistema inglês de copyright, a versão francesa centra-se na proteção da atividade criadora e não somente na proteção da reprodução material da obra. A proteção recai sobre o autor como proprietário da obra, protegendo assim, todas as formas de utilização. Houve duas normas aprovadas na

Assembleia Constituinte após a abolição do privilégio dos editores: a norma de 1791 e a norma de 1793.

A lei de 1791 trouxe a concepção de direito de representação, embora de forma restrita ao âmbito teatral. O que significava que fossem publicadas ou não, as obras teatrais somente teriam a possibilidade de ser representadas em qualquer teatro público se houvesse o consentimento formal e por escrito dos autores ou seus herdeiros, a penalidade para a violação da norma era o confisco total do produto das apresentações, que seriam encaminhados aos titulares do direito de autor.

A lei de 1793 ampliou esses direitos, estendendo a proteção as obras literárias, musicais e artes plásticas (desenho e pintura).

As leis de 1791 e 1793 reconheceram, com ênfase, a propriedade literária e artística. [...]. A partir daí, a ideia de um privilégio, cada vez mais, deixou de ser uma benevolência do soberano para ser substituída pela ideia de uma propriedade a que o autor tem direito e que a lei lhe deve assegurar. Quem deve ser protegido em primeiro lugar, não é o editor, mas o autor. (HAMMES, 2002, p. 22)

Em 1886, é feita a Convenção de Berna, um grande marco na história da proteção autoral, onde se garantiu proteção a obras artísticas e literárias através do conceito de direitos autorais. Pelo princípio da propriedade intelectual, é possível dizer que os compositores possuíam o direito que o criador tem sobre a coisa criada, o direito moral. A Convenção foi organizada com a finalidade de disseminar um equilíbrio entre os direitos de autor, um modo de internacionalizar a proteção autoral nos países signatários, pois a proteção não se aplicava de maneira igualitária aos autores estrangeiros. A Convenção de Berna é até hoje um instrumento padrão em vigência no Brasil e em outros países que integram a Organização Mundial do Comércio, como Portugal, Espanha, França, Índia, Itália, Noruega, Holanda, Canadá, Suíça, Austrália, Nova Zelândia, Reino Unido, e até mesmo os Estados Unidos da América. (OMC), administrado pela Organização Mundial de Propriedade Intelectual (OMPI). Na Convenção se estabeleceram três princípios básicos, descritos a seguir:

- a) Obras originadas de um dos estados contratantes (que significa, obras cujo autor é nacional de tal estado ou obras que foram antes publicadas em tal estado) devem receber a mesma proteção em cada um dos outros estados contratantes como é garantida as obras de seus próprios nacionais (princípio do tratamento nacional)
- b) Tal proteção não será condicional a submissão a qualquer formalidade (princípio da proteção automática)

c) Tal proteção independe da existência de proteção no país de origem do trabalho (princípio da independência da proteção). Se, entretanto, um estado contratante garante prazo maior do que o mínimo estabelecido pela Convenção e a obra deixa de ser protegida no país de origem, a proteção pode ser negada uma vez que a proteção no país de origem se encerrou. (LOSSO, 2008, p.34-35)

Tal era a importância de uma lei que incorporasse direitos autorais de forma universal que, o escritor inglês Charles Dickens (1812-1870) requisitou perante o Congresso americano o reconhecimento de direitos autorais de autores britânicos que fossem publicados nos Estados Unidos, em 1842. Charles Dickens já era um autor popular na época e, tinha consciência de que as obras de estrangeiros eram reeditadas na América sem que os autores originários recebessem por isso, o que acarretava um grande prejuízo aos autores.

Mas não eram apenas os escritores de outros países que se viam prejudicados. Os autores nacionais dos Estados Unidos também eram afetados por essa falta de legislação internacional, devido ao fato de que os editores davam preferência as obras de autores estrangeiros, pela razão de não ser pagos os devidos royalties destes quando a obra era reeditada, isso reduzia muito o custo de publicação e gerava lucro aos editores.

Um autor popular afetado pela falta de regulamentarização internacional foi o escritor Mark Twain (1835-1910), autor norte-americano, que após ser prejudicado com as vendas de seu livro “As Aventuras de Tom Sawyer” no Canadá, instituiu residência em Montreal nas vésperas do lançamento de seu livro “O Príncipe e o Mendigo”, para que atendesse ao requisito canadense necessário à proteção autoral daquele país.

Pouco após a Convenção de Berna, no ano de 1909, houve uma alteração no *copyright act* estadunidense, mais especificamente a “cláusula E” deste. A alteração garantia aos compositores direitos autorais sobre as reproduções mecânicas, desse modo, os compositores precisavam conceder uma licença obrigatória para quem quisesse reproduzir a obra, tal licença só poderia ser concedida uma vez, se o compositor autorizasse a licença uma vez ela valeria para todas as reproduções. Essa alteração teve o objetivo de evitar o monopólio sobre as composições, porém a mudança causou uma valorização da performance em comparação a composição em si

Em 1911, uma alteração similar foi feita ao *copyright act* inglês, a alteração consistia na cessão da titularidade e autoria da música gravada ao produtor de fonograma, era uma cessão ao direito de exploração comercial de reprodução. Tal alteração no sistema *copyright* britânico empoderou as empresas fonográficas, de modo que forçavam contratos abusivos a autores e intérpretes.

Na década de 1920 já é possível ver as consequências trazidas pelos avanços tecnológicos. Com a invenção do rádio há uma queda na venda de discos, além de perda do controle sobre gravação e reprodução de músicas. As emissoras de rádio negavam que a queda da venda de discos estava relacionada a popularização dos aparelhos de rádio, sua alegação era de que a transmissão gratuita de músicas pelas emissoras gerava publicidade para os artistas, o que favoreceria as vendas de discos de vinil. Entretanto, essa não era a realidade notada, ademais as emissoras não pagavam pela exploração das obras, somente pagavam pela aquisição dos discos que usavam.

Devido aos problemas trazidos com a invenção do aparelho de rádio, a Convenção de Berna tem seu texto revisado em 1948, para tratar do tema da radiodifusão. O texto sofre alterações estabelecendo que a transmissão de músicas gravadas feitas pelas emissoras de rádio deveriam ser autorizadas pelo autor, é uma forma mais detalhada da revisão de 1928.

Com a nova redação dessa norma, o poder das gravadoras e das emissoras de rádio só aumentam. As gravadoras, ao firmar contratos abusivos, detinham os direitos autorais sobre as obras musicais e recebiam os royalties, desse modo, a autorização dependia dessas gravadoras para as transmissões em rádio e as emissoras se elencaram como um meio eficaz para divulgação dos artistas.

Em 1952, é realizada a Convenção de Genebra, também chamada de Convenção Universal de direitos de autor, foi administrada pelo Unesco, e representou a internacionalização do *copyright*. O requisito adotado na Convenção foi a imposição do símbolo do *copyright*, ©, em lugar facilmente visível, para que o autor pertencente à um dos países signatários pudesse receber a proteção em sua obra. A intenção ao instituir uma regra menos rigorosa que a Convenção de Berna, era a de atrair os países que não aceitaram fazer parte desta.

[..] Enquanto Berna garante a qualquer nacional de qualquer país proteção a obra desde o instante em que é concebida, não importando esteja ou não publicada, posto que lhe atribui uma nova proteção de caráter moral,

independentemente de menção de reserva, registro ou depósito, Genebra, ao invés, só garante a proteção aos nacionais de outros estados sob duas condições: estar a obra publicada, em qualquer país signatário, e estar identificada sob a formalidade mínima da menção de reserva de símbolo, acrescida do nome do titular e do ano de publicação da obra. (ABRÃO, 2002, p.47)

Segundo Menezes (2007, p.34) a maioria dos países signatários da Convenção de Berna, aderiu também a Convenção de Genebra. O interesse da comunidade internacional em tal convenção era possibilitar que as obras estrangeiras tivessem uma efetiva proteção ao serem comercializadas nos Estados Unidos, que é um grande consumidor de bens culturais.

Por outro lado, o interesse americano estava em adquirir um sistema de proteção autoral mais eficiente que os acordos bilaterais que realizava sem que precisasse renunciar ao seu sistema tradicional de proteção.

Em 1961, temos a Convenção de Roma, nomeada formalmente de “Convenção Internacional para a proteção aos artistas, intérpretes ou executantes, aos produtores de fonogramas e aos organismos de radiodifusão”. Esta Convenção trouxe o conceito de direitos conexos do autor, muito importante para garantir os direitos daqueles envolvidos na performance da obra, como os intérpretes, além de trazer regulamentação também para os produtores de fonograma e aos organismos de radiodifusão. A Organização Mundial de Propriedade Intelectual (OMPI) comunica que os direitos assegurados nesta Convenção foram os seguintes:

1) Os *performers* (atores, cantores, músicos, dançarinos e aqueles que executam obras literárias ou artísticas) estão protegidos contra certos atos para os quais não tenham consentido, como a transmissão e comunicação ao público de uma apresentação ao vivo; a fixação da performance ao vivo; a reprodução da fixação se a fixação original foi feita sem o consentimento do intérprete ou se a reprodução foi feita para fins diferentes daqueles para os quais o consentimento foi dado.

2) Os produtores de fonogramas têm o direito de autorizar ou proibir a reprodução direta ou indireta de seus fonogramas. Na Convenção de Roma, “fonogramas” significa qualquer fixação exclusivamente auditiva de sons de uma execução ou de outros sons. Quando um fonograma publicado para fins comerciais dá origem a usos secundários (como transmissão ou comunicação ao público em qualquer forma), uma única remuneração equitativa deve ser paga pelo usuário aos artistas, aos produtores dos fonogramas ou a ambos. Os Estados Contratantes são livres, entretanto, de não aplicar esta regra ou de limitar sua aplicação.

3) As organizações de radiodifusão têm o direito de autorizar ou proibir certos atos, nomeadamente a retransmissão das suas emissões; a fixação de suas transmissões; a reprodução de tais fixações; a comunicação ao público das suas emissões televisivas, se tal comunicação for efetuada em locais acessíveis ao público mediante o pagamento de uma entrada. A Convenção de Genebra é revisada em 1971 devido aos problemas trazidos pela popularização da fita cassete, foi feita uma regulamentação para a proteção

dos produtores de fonogramas contra a duplicação ilegal de seus fonogramas. Essa norma ainda é utilizada atualmente para proteger qualquer tipo de duplicação não autorizada. (WIPO, 1961)

Com a digitalização das obras musicais, o cenário da proteção autoral das obras musicais tem um novo obstáculo. Nesta ocasião, a elaboração das normas é feita pela Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI), são redigidos dois tratados (WCT e WPPT), popularmente conhecidos como tratados da internet, elaborados com o intuito de adaptar o tratado de direito autoral já existente às mudanças digitais em desenvolvimento.

O WCT – *WIPO Copyright Treaty* é derivado da proteção concedida pela Convenção de Berna, ele amplia o reconhecimento de direitos autorais para os ambientes digitais e atribuiu direitos econômicos. Está incluído nessa proteção os direitos autorais de programas eletrônicos e *databases*.

O WPPT - *WIPO Performances and Phonograms*, informa sobre os direitos conexos no ambiente digital.

2.2 Conceito de Direito Autoral no Âmbito da Música

A finalidade da proteção autoral é o uso da obra por seu criador, com anseio de perduração desta e a retribuição econômica, é uma propriedade móvel de seu criador. É possível afirmar que a propriedade intelectual assegura os direitos de criação e posse sobre os bens intelectuais, de forma que possibilita atribuir um valor econômico à obra, em virtude de que esta é considerada como propriedade pela lei, tem o potencial então, de ser inserida no mercado de consumo. A proteção jurídica atrelada ao direito autoral tem se modificado constantemente ao longo do tempo em consequência de mudanças tecnológicas, econômicas.

O conceito do que é música é algo complexo, mas, para fins jurídicos, a seguinte descrição é adequada: A música é a combinação de sons e silêncios que se desenvolvem ao longo de determinado espaço de tempo. Reafirma Bréscia (2003, p. 25) quando descreve a música como “[...] a arte de escolher, dispor e combinar os sons.”

Na denominação de obra ou composição musical, é incluído também a obra literomusical, porém é excluída da denominação o gênero obra dramático-musical. O subgênero dramático-musical não é abrangido pois, consiste em ser na

integra uma obra em sua maioria dramática, mas que possui também a música. Dessa forma, tal gênero faz parte do gênero dramático, de forma nacional e internacional. Segundo a OMPI:

“Se entende geralmente que obra musical (ou composição musical) é uma obra artística protegida pelo direito de autor. Essas obras compreendem toda a classe de combinações de sons (composições) com ou sem texto (letra)”

No contexto musical, embora seja mais recorrente se ouvir sobre as infrações aos direitos morais de autor, majoritariamente sobre a falsa nomeação de autoria, o principal desafio está na configuração dos direitos patrimoniais de autor, regulado pelo art. 28 da Lei 9610/1998: “Cabe ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica.” Diz também, Pedro Bobbio (1951, p.16): “De todas as criações intelectuais, a musical é que dá lugar ao maior número de especificações do direito autoral, no campo dos direitos de reprodução, ou explorativos ou patrimoniais.”

De início, ao se falar de uma obra musical, deve-se comentar sobre a figura do compositor. Este é o criador da composição musical, criador da matéria inicial, dessa forma, é titular de direitos sobre a criação intelectual. Como titular originário da obra musical, além do compositor, há também o arranjador e o compositor da variação (obras derivadas). Em vista disso, concede-se proteção ao compositor com o auxílio do direito autoral como descrito no Art.7º da Lei 9610/1998.

Art. 7º São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como:

[...]

V - As composições musicais, tenham ou não letra;

Conforme este artigo, é relevante notar, que essa proteção não diz respeito ao aparelho fonograma, pois este consiste na fixação de sons, e, depende da autorização do compositor, que ao ser concedida uma vez, se torna um direito conexo do produtor musical.

A figura do compositor insere em sua obra um traço indissociável de sua personalidade, algo que o distingue dos demais, tornando-o titular originário daquela peça. É possível a coautoria, nos casos em que há mais de um autor, ou de trabalhos em conjunto de compositores e letristas, todos eles são legitimados ao exercício de

direitos morais e patrimoniais de autor. Conforme LIPSZYC (p.123). “É muito comum que na criação musical mais de uma pessoa se envolva, já que o compositor pode criar a melodia, a sequência de sons, enquanto outro autor cria a letra da música, na chamada obra em colaboração. “

É necessário fazer a diferenciação entre a autoria e a titularidade. A autoria se refere a criação da obra, é o requisito primário para a adquirir a titularidade dos direitos autorais. A titularidade pode ser originária ou derivada. Se caracteriza como originária quando obtida primariamente, e, derivada quando obtida posteriormente.

É possível ser autor sem ser titular. O que ocorre na hipótese de a gravadora obter os direitos, dessa forma, passa a ser o titular e a comercializa.

A titularidade sobre os direitos de autor tem a possibilidade de ser transmitida a terceiros através de cessão, e, em caso de falecimento do autor, pode ser transmitida a seus sucessores. Aqueles que se beneficiarem de tal transmissão de direitos terão a titularidade derivada, a qual não diz respeito somente aos direitos patrimoniais, mas também aos direitos morais.

Clovis Bevilacqua (apud CHAVES, 1952, p. 324) alude a três correntes sobre a natureza jurídica do direito de autor. São elas:

a) De acordo com Tobias Barreto, Bluntschli, Dahn, Gierke e Heyman, o direito autoral não passaria de uma forma particular pela qual se manifesta a personalidade;

b) De acordo com Medeiros e Albuquerque, Coelho Rodrigues e Berger, não haveria propriamente um direito, mas um simples privilégio concedido para o incremento das artes, das ciências e das letras;

c) De acordo com Ihering, Köhler, Ahrens e Dernburg, o direito autoral é uma modalidade especial de propriedade.

O direito autoral é atribuído a obra material na sua essência e não a forma sobre a qual é apresentado. Os direitos que dissertam sobre a exteriorização material são os direitos de propriedade. Segundo Hammes (2002, p. 81): “De maneira genérica, a obra pertence ao autor. É dele. Consequentemente, tem todos os direitos decorrentes de um direito de propriedade.”

Dessa forma, ao analisar uma obra musical ao que concerne a proteção, deve-se atentar aos principais elementos desta, que fundamentalmente são: harmonia, melodia e ritmo. A melodia e a harmonia se sobressaem ao ritmo,

particularmente a melodia no quesito da originalidade, é o quesito essencial dentre os três, pois é nela que se encontram características como sensibilidade, inspiração. A harmonia de duas obras diferentes se comparadas podem ser semelhantes, todavia o mesmo não pode ocorrer entre melodias de músicas diferentes, mesmo que de forma parcial.

A proteção autoral de propriedade intelectual se divide em duas premissas pertinentes que se relacionam ao fato da impossibilidade da reivindicação de tal direito, são elas:

a) Se a ideia for original, mas ainda não houver sido exteriorizada. Não é possível a proteção nesse caso, pois, se a ideia não foi manifestada não há como ser reconhecida por outros, existe sempre a possibilidade de que outro indivíduo tenha os mesmos pensamentos e coloque em prática, pois o mundo das ideias é inerente aos demais.

b) O modo em que a obra foi exteriorizada se sobrepõe a temática. Dessa forma, uma mesma temática pode ser explorada de diversas formas sem infringir o direito de outrem.

A criação musical pode resultar da composição de uma nova obra original ou do arranjo de uma composição preexistente. Ela pode igualmente, como as outras criações, resultar, seja de uma concepção refletida de seu autor, seja de improvisações, fazendo o objeto de uma fixação. No que concerne às letras das canções, podem ser consideradas como originais todas as justaposições de frases arbitrárias, mesmo banais. (Bertrand, André. 2002, p.36)

Portanto, a obra deve ser original, inovadora e ter sido manifestada exteriormente ao mundo das ideias para que caiba proteção jurídica. Neste sentido, segundo Deborah De Angelis (2005, p. 109):

“O objeto da tutela é, portanto, todo gênero de expressão musical que atenda aos requisitos de criatividade e originalidade exigidos pelo legislador. A obra deve assim representar o fruto da atividade criativa do autor, como expressão de seu trabalho intelectual e deve, além disso, revestir um *quid novi* que a distinga das obras precedentes do mesmo gênero. A atividade criativa deve concretizar-se em uma forma perceptível, ainda que não se exija que seja fixada sobre um suporte tangível.”

A originalidade é inerente à obra intelectual, principalmente à composição musical. Porém, não é algo que possa ser demandado de forma incondicional, porque dessa maneira afetaria o mercado econômico e o

desenvolvimento dos tipos musicais já existentes. Dessa forma, se distingue que não é inquirido que seja uma novidade, apenas que possa ser individualizada. Nesse contexto, para Carlos Alberto Bittar (1988, p.24):

“A criatividade é, pois, elemento ínsito nessa qualificação: a obra deve resultar de esforço intelectual, ou seja, de atividade criadora do autor, com a qual introduz na realidade fática manifestação intelectual estética não existente (o plus que se acresce ao acervo comum)”

Existem dois institutos no direito autoral a respeito da tutela de criação. Uma delas é o direito moral referente a autoria, esta assegura que a obra referencie apropriadamente o seu criador, já a outra é o direito patrimonial que se relaciona com o valor econômico da obra e suas relações jurídicas.

Os direitos morais, por serem personalíssimos, se mantem independentemente do meio utilizado para a exibição. Dessa maneira, o streaming como suporte de exibição sustenta o exercício dos direitos morais, porém, ao que tange o direito patrimonial, este se vê prejudicado. O direito moral prevalece sobre o patrimonial, pois é uma categoria de direito de personalidade, portanto vincula-se a personalidade do autor.

Essa identificação pessoal, essa ligação do agente à obra, essa relação de autoria, é vínculo psíquico, fático, inabluível (sic), portanto indissolúvel, com toda relação causal fática, e entra no mundo jurídico, como criação, como ato-fato jurídico. (MIRANDA, Pontes de.2000. p.177)

Conseqüentemente, devido à natureza deste, o direito moral de autor é perpétuo, inabalável e imprescritível. Na Legislação brasileira há ainda a como característica a irrenunciabilidade, que se encontra no Art. 24 e 25 da Lei 9610/98.

Art. 24. São direitos morais do autor:

- I - o de reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra;
- II - o de ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra;
- III - o de conservar a obra inédita;
- IV - o de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-lo, como autor, em sua reputação ou honra;
- V - o de modificar a obra, antes ou depois de utilizada;
- VI - o de retirar de circulação a obra ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando a circulação ou utilização implicarem afronta à sua reputação e imagem;
- VII - o de ter acesso a exemplar único e raro da obra, quando se encontre legitimamente em poder de outrem, para o fim de, por meio de processo fotográfico ou assemelhado, ou audiovisual, preservar sua memória, de forma

que cause o menor inconveniente possível a seu detentor, que, em todo caso, será indenizado de qualquer dano ou prejuízo que lhe seja causado.

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

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

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

Art. 25. Cabe exclusivamente ao diretor o exercício dos direitos morais sobre a obra audiovisual.

O direito patrimonial de autor concerne a exploração econômica que pode ser realizada sobre a obra. Se baseia no direito de utilizar, fruir e dispor de sua obra, e adicionalmente a possibilidade de autorizar o uso por terceiros, como dispostos nos Art. 28 e 29 da Lei 9610/98.

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

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

I - a reprodução parcial ou integral;

II - a edição;

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

IV - a tradução para qualquer idioma;

V - a inclusão em fonograma ou produção audiovisual;

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

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

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

a) representação, recitação ou declamação;

b) execução musical;

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

d) radiodifusão sonora ou televisiva;

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

f) sonorização ambiental;

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

h) emprego de satélites artificiais;

i) emprego de sistemas óticos, fios telefônicos ou não, cabos de qualquer tipo e meios de comunicação similares que venham a ser adotados;

j) exposição de obras de artes plásticas e figurativas;

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

X - quaisquer outras modalidades de utilização existentes ou que venham a ser inventadas.

O autor tem direito absoluto sobre sua obra, somente ele pode decidir o destino desta. É ele quem decide se o terceiro será autorizado ou não a se utilizar de sua obra e qual a remuneração que irá receber por essa utilização.

2.2.1 Direitos conexos

Os titulares dos direitos conexos são os artistas intérpretes ou executantes, as produtoras fonográficas e as empresas de radiodifusão. Esse direito se aparenta muito com o direito de autor. As composições musicais na maioria das vezes não são compostas e interpretadas pelo mesmo indivíduo, portanto quando este último é pessoa diferente do compositor, se torna titular de um direito específico para a posição que desempenha, da mesma forma que a empresa fonográfica, que disponibiliza a composição.

Santiago L. Savala (1979, p. 31-32) diz que os direitos conexos “se definem como direitos vizinhos ao direito de autor, porém independentes dele”.

As empresas de radiodifusão também são titulares de direitos conexos, pois, estes, protegem a sua programação. A programação da rádio está intimamente ligada com a divulgação das obras musicais e por esse motivo merece um amparo jurídico.

Lei 9610/1998 - Art. 89. As normas relativas aos direitos de autor aplicam-se, no que couber, aos direitos dos artistas intérpretes ou executantes, dos produtores fonográficos e das empresas de radiodifusão.
Parágrafo único. A proteção desta Lei aos direitos previstos neste artigo deixa intactas e não afeta as garantias asseguradas aos autores das obras literárias, artísticas ou científicas.

Devido ao fato dos direitos dos produtores fonográficos e empresas de radiodifusão serem de natureza jurídica, mais adequada seria se os direitos fossem transferidos a um regime de proteção próprio, diferente desse dedicado aos autores e intérpretes. Ao se distinguir de forma independente a regulamentarização, estes teriam um reconhecimento maior no contexto nacional e internacional, o que já deveriam ter pois são de igual importância econômica com os autores e intérpretes.

No Brasil, todas as entidades estrangeiras de direitos autorais se representam através de uma única entidade, a União Brasileira de Compositores (UBC), este arranjo se realiza por meio de contrato de reciprocidade, registrado em

cartório. A UBC recolhe a arrecadação advinda da utilização das obras estrangeiras no Brasil e retorna os valores para as entidades estrangeiras representantes das obras.

Os direitos morais são de competência da atividade criadora. Dizem respeito a proteção extrapatrimonial desta, é um direito personalíssimo, portanto, não se transferem mediante a venda dos direitos patrimoniais da obra. Desse modo, o autor ao sentir que sua obra está sendo denegrada, busca do auxílio dos direitos morais do autor.

Art. 92. Aos intérpretes cabem os direitos morais de integridade e paternidade de suas interpretações, inclusive depois da cessão dos direitos patrimoniais, sem prejuízo da redução, compactação, edição ou dublagem da obra de que tenham participado, sob a responsabilidade do produtor, que não poderá desfigurar a interpretação do artista.

Parágrafo único. O falecimento de qualquer participante de obra audiovisual, concluída ou não, não obsta sua exibição e aproveitamento econômico, nem exige autorização adicional, sendo a remuneração prevista para o falecido, nos termos do contrato e da lei, efetuada a favor do espólio ou dos sucessores.

Diferente do que ocorre no que diz respeito aos direitos de autor, já que este surge anexado com a criação intelectual, os direitos conexos no âmbito musical, surgem apenas com a fixação sonora da obra intelectual. Dessa forma, só será devido o valor arrecadado com a reprodução do fonograma, inexistente o pagamento, por exemplo, no caso de shows, pois não há execução de fonograma, o artista canta ao vivo.

3 DIGITALIZAÇÃO DA MÚSICA

A música foi transportada ao longo dos anos por diversos suportes e formatos, desde o analógico até o digital, e o resultado foi uma grande transformação na área de produção e distribuição musical, seja no comércio ou na proteção de suas obras.

Em um primeiro momento, o som era somente reproduzido, somente depois de um desenvolvimento tecnológico passou a ser possível a gravação, e como toda tecnologia, após um certo período a demanda era de aparelhos cada vez menores, praticidade de uso, sem a perda da qualidade.

Em 1877, com a criação do Fonógrafo por Thomas Edison¹, se inicia a possibilidade de gravação, porém, esse não havia sido desenvolvido com o intuito para replicação em larga escala ou para entretenimento, seu uso originário era para gravação e transmissão de informações, quase como o telégrafo ou o telefone. As limitações do aparelho não o fizeram muito popular, mas a partir dele foram possíveis melhoramentos que levariam a invenção de outros aparelhos, assim como o gramofone de Emile Berliner (Library Of Congress, The Gramophone). O gramofone possibilitava a produção de cópias a partir de uma gravação.

Na década de 1960, a empresa Phillips começa a comercializar a fita cassete (Cooperativa Coopermiti, Museu Tecnológico), trouxe para o consumidor comum a tecnologia da fita magnética, a qual era utilizada por estúdios de gravação desde 1940. A fita cassete se tornou muito popular por ser portátil, ter grande capacidade de armazenamento e permitir que os usuários pudessem fazer suas próprias gravações. Derivado do sucesso da fita cassete surge o Walkman, lançado pela Sony em 1979 (Cooperativa Coopermiti, Museu Tecnológico), que era um toca fitas portátil, e torna o sucesso da fita cassete ainda maior. Com a possibilidade e facilidade de fazer suas próprias gravações, esse produto proporcionou um comércio ilegal de música, feito tanto pelo consumidor comum quanto por um comércio especializado. É a partir daqui que a indústria passa a perder o controle da distribuição de seus produtos e, é também quando começam a surgir os artistas autônomos, que utilizam da fita cassete para gravar de forma amadora suas próprias ideias, sem precisar se afiliar a gravadoras.

¹ Museu Virtual, Odisséia do som. Disponível em: <<http://www.odisseiadosom.com.br>>

Em 1982, a Sony e a Phillips desenvolvem o CD (*Compact Disc*), disco bem menor que o vinil, mais resistente e de capacidade maior. Essa inovação vem atrelada a popularização do computador pessoal e com ela vem a necessidade de se ter a informação digitalizada, o CD passa a ser o primeiro suporte material para a música digital. Quanto a questão da pirataria esperava-se que diminuísse, pois ainda não havia um modo de se copiar de um CD para outro, o único modo seria de um CD para uma fita cassete e isso diminuía significativamente a qualidade do produto. Mas, na década de 90, o comércio ilegal volta a aumentar com a criação do CD-R que possibilitava a duplicata do conteúdo.

Em meados do ano 2000, surgem os arquivos digitais, que tinham como principal objetivo facilitar a troca de conteúdo entre usuários da rede.

Entre esses arquivos digitais, o *Motion Picture Expert Group-Layer 3*, ou MP3, como um arquivo compacto (1/12 do formato WAV do CD) para transferência de dados. Este formato era direcionado principalmente à mobilidade da informação; não ao consumo fechado num suporte material. (MARCHI, 2005, p4).

Essa inovação trouxe uma mudança muito grande nos padrões de consumo e de armazenagem na indústria musical. O formato mp3 aumentou exponencialmente a transmissão e armazenamento de música, principalmente em redes P2P² (*peer to peer*). Com isso, foram criados espaços e softwares exclusivos de divulgação, troca e consumo de música. Assim como o Napster, que possibilitava a transferência ilegal de músicas sem a necessidade de intermediários ou pagamentos. Todos esses acontecimentos provocaram uma enorme crise no mercado fonográfico e os sistemas de compartilhamento de músicas acabaram por sofrer diversos processos por violação ao direito autoral.

Diante desses fatos foi necessário que surgisse um sistema onde se poderia adquirir música digital e que ao mesmo tempo não violasse os direitos autorais. Uma das soluções foi apresentada na comercialização, como na plataforma do Itunes.

O Itunes comprovou a viabilidade de vendas online de música, transformando-se rapidamente em uma nova e importante fonte de receita para a

² Inglês *peer-to-peer*, que significa par-a-par. Seu principal objetivo é a transmissão de arquivos, é um formato de rede de computadores onde o computador de cada usuário conectado acaba por realizar funções de servidor e de cliente ao mesmo tempo.

Apple, o que permitiu à empresa, inclusive, reduzir os preços do Ipod (HORNBY, apud ENGELBERT, 2008, p9-12).

Com a inovação do modo de consumo de produtos audiovisuais, surge o serviço de *streaming*, onde não há mais o armazenamento através de *download*, e sim o acesso do conteúdo a partir de um dispositivo que esteja conectado à rede. Ou seja, a reprodução passa de uma posse, um bem, para um serviço.

4 STREAMING

Quando se menciona música digital atualmente, categoriza-se em duas principais modalidades: o *streaming* e os *downloads*.

O *streaming* é uma tecnologia que consiste na distribuição online de dados, por meio de pacotes. Não há armazenamento do conteúdo por parte do usuário dos dados como na modalidade de *download*, o serviço é reproduzido na medida que o recebe. A espécie em questão se assemelha com o *broadcasting*, que possui recepção simultânea e instantânea. Existem três modalidades de *streaming*:

A) *Simulcasting* (*Streaming* não interativo) ocorre quando há uma transmissão online e a ao mesmo tempo por algum meio de comunicação como rádio ou televisão feita em tempo real, ao vivo. É a modalidade usada pelas webrádios, reproduzem o mesmo produto simultaneamente com a rádio convencional. A modalidade de *streaming* não interativo, não permite ao usuário alterar a programação.

B) Sob demanda ou *On demand* (*Streaming* interativo) ocorre quando há a possibilidade de o consumidor alterar a programação, no horário e dispositivo que preferir, com a viabilidade de ser acessado offline. Utiliza-se a modalidade em questão em aplicativos como Netflix, Spotify, Deezer e Youtube.

C) *Webcasting* ocorre quando há uma transmissão ao vivo ou gravada. Essa modalidade não possibilita interação em tempo real, o usuário é apenas espectador. Consiste em uma ferramenta em vídeo, uma espécie de conferência via internet com o propósito de transmitir e armazenar palestras, apresentações e seminários, usada em grande escala por grandes empresas como forma de passar informações a seus clientes.

Importante ressaltar a diferença da modalidade de *streaming* interativo com o *streaming* não interativo, principalmente do ponto de vista do direito autoral, pois a existência da opção de se escolher a programação foi parte de uma longa discussão em torno da possibilidade do ECAD realizar cobrança de execução pública musical, que será discutido no próximo tópico.

4.1 Natureza Jurídica Do Serviço De Streaming

A possibilidade de tributar os serviços de *streaming*, devido sua popularidade e rentabilidade, despertou o interesse dos Estados e Municípios trazer para sua competência o domínio sob este serviço, conturbando a incidência fiscal sob este. Não há um consenso quando o assunto é tributação de *streaming*, o que decorre, da grande dificuldade de se atribuir uma natureza jurídica ao serviço. Isso gera uma insegurança jurídica, pois não se pode afirmar em que classificação o serviço se encontra, e isto é visível ao analisar a Lei Complementar que insere o streaming no rol de serviços tributáveis pelo ISS (imposto sobre serviço-LC 116/2003) e o Convênio que prevê a incidência do ICMS (106/2017) sobre tais atividades.

Ao analisar as características da atividade exercida pelas empresas responsáveis pelo serviço de *streaming*, observa-se que se trata de um negócio jurídico, pois existe um contrato entre o usuário e a empresa, e neste é oferecido um acesso virtual mediante um pagamento mensal, e a partir desse o usuário pode usufruir do conteúdo disponibilizado. Em relação aqueles que consideram o negócio jurídico como uma obrigação de dar, em decorrência da possibilidade de incidência do ICMS, se reafirma que os serviços de *streaming* não permitem o download de seu conteúdo em um local pessoal do usuário. Quando existe a opção de download, este fica armazenado dentro da própria plataforma do serviço, não possibilitando um repasse ou uso vitalício desse produto. Portanto, o produto só pode ser acessado enquanto o contrato entre as partes perdurar.

Existe doutrinas, assim como da autora Alessandra Machado Brandão Teixeira, que afirmam sobre a impossibilidade de bens imateriais/incorpóreos serem considerados como mercadorias. Dessa maneira, por mais que se encontre algo que se assemelhe a mercadoria e operação, não poderia ser atribuído a hipótese de incidência do ICMS, pois não ocorre a circulação jurídica do bem, não há transferência de titularidade.

4.2 Caso Oi FM X Ecad

A Lei de Direitos Autorais entrou em vigor em 1998, um período em que o uso da internet estava na fase inicial de implementação global. Desse modo, o texto da Lei 9.610/98 não acompanhou as profundas mudanças causadas pelo desenvolvimento tecnológico. O *leading case* que retrata o conflito derivado da

aplicação da interpretação na Lei de Direitos Autorais é o caso que envolve a empresa de telefonia OI, mais especificamente a rádio que a empresa possuía online, chamada OI FM, e o ECAD (Escritório de Arrecadação e Distribuição), que é a sociedade responsável pela cobrança de taxas de execução pública.

O conceito de execução pública está previsto no Art. 68, §2º da Lei de Direitos Autorais, exposto a seguir:

Art. 68, § 2º Considera-se execução pública a utilização de composições musicais ou lítero-musicais, mediante a participação de artistas, remunerados ou não, ou a utilização de fonogramas e obras audiovisuais, em locais de frequência coletiva, por quaisquer processos, inclusive a radiodifusão ou transmissão por qualquer modalidade, e a exibição cinematográfica.

Com base na interpretação do artigo, o ECAD ajuizou em primeiro grau uma ação que exigia que a rádio OI FM suspendesse suas transmissões enquanto não pagasse pelo serviço que oferecia na internet, alegando se tratar de execução pública em local de frequência coletiva. A seguir, o Art. 68, § 3º da Lei de Direitos Autorais que dispõem em seu rol exemplificativo sobre frequência coletiva:

Art. 68, § 3º Consideram-se locais de frequência coletiva os teatros, cinemas, salões de baile ou concertos, boates, bares, clubes ou associações de qualquer natureza, lojas, estabelecimentos comerciais e industriais, estádios, circos, feiras, restaurantes, hotéis, motéis, clínicas, hospitais, órgãos públicos da administração direta ou indireta, fundacionais e estatais, meios de transporte de passageiros terrestre, marítimo, fluvial ou aéreo, ou onde quer que se representem, executem ou transmitam obras literárias, artísticas ou científicas.

A ação foi julgada improcedente, pois a rádio online apresentava o mesmo conteúdo da radio convencional, e uma nova cobrança iria caracterizar *bis in idem*. O ECAD interpôs apelação dizendo que a modalidade de *streaming* da rádio online é *webcasting* sendo assim, devido o pagamento por execução pública, apelação da qual a empresa OI interpôs embargo sob o argumento de que essa transmissão na modalidade *webcasting* era feita de forma individual e restrita ao usuário.

O resultado do caso foi o RESP N°1.559.264/RJ, pelo ministro relator Villas Bôas Cueva, no qual decide que configura execução pública a transmissão por qualquer modalidade, pois segundo o ministro (RESP N°1.559.264/RJ), “Público já não mais é, como na era analógica, um conjunto de pessoas que se reúnem e que

tem acesso à obra ao mesmo tempo. Público é agora a pessoa que está sozinha, mesmo em casa, e que faz uso da obra onde e quando quiser”.

O direito de colocar à disposição do público (art 29 da Lei 9610/98), mesmo que de forma online, é um ato de execução pública englobado pelo gênero comunicação pública (art 5º, V, Lei 9610/98). Além disso, o ministro alegou que a modalidade em que foi utilizada é independente e distinta da qual foi inicialmente transmitida, não se configura bis in idem, portanto gera novo fato gerador de cobrança.

O Supremo Tribunal Federal faz uma generalização errônea ao não diferenciar *webcasting* de *simulcasting*, pois, o *simulcasting* impossibilita a interação ativa do usuário, onde não se pode alterar o conteúdo, e somente esse tipo poderia ser considerado execução pública.

A própria leitura do Art.68, § 3º da Lei de Direitos Autorais aponta lugares físicos, onde subentende-se que a presença das pessoas seja material para que seja possível a execução pública, de modo que a presença via internet, onde a presença não é corpórea seria inviável da interpretação.

4.3 Plataformas de *Streaming*

Existem várias plataformas que oferecem o serviço de *streaming* de música, importante ressaltar aquelas que possuem mais usuários internacionalmente, são elas: Spotify, Deezer, Apple Music, Tidal, Amazon Music e SoundCloud (The Telegraph,2020).

A seguir, destaca-se algumas das plataformas que foram importantes no desenvolvimento do serviço de *streaming*:

O Napster foi o pioneiro das redes de compartilhamento de arquivos em rede P2P, começou como um serviço ilegal, pois, disponibilizava o arquivo para compartilhamento sem a devida autorização legal, criado por Shawn Fanning e Sean Parker, em 1999. A atração deste programa era a possibilidade de fazer o download de uma infinidade de músicas e de procurar pelo conteúdo desejado de formas diversas, por exemplo: A pesquisa podia ser feita pelo nome da música, apenas uma palavra de seu nome, o nome do artista, nome do álbum, ou pelo gênero musical. Outra função popular era a de conhecer usuários com gostos semelhantes com o seu por meio de salas de chat e até explorar os arquivos alheios (Stephen Dowling, BBC, 2019).

Shawn Fanning, com sua experiência na área de computação, criou um programa que conseguia conectar diretamente os discos rígidos de computadores, o qual permitia que as pessoas trocassem os arquivos hospedados em suas máquinas. Em dois meses de funcionamento do Napster, a marca atingiu cem mil usuários, e conseqüentemente chamou a atenção da indústria fonográfica, pelo fato de estar disponibilizando a todos com acesso à internet arquivos de música gratuitamente. Desse modo, após seis meses ativo, a *Recording Industry Association of America* (RIAA) impetrou um processo por violação de direitos autorais em face de Napster, e em 2001 o programa foi desativado. Apesar do processo sentenciar a seu favor, a indústria fonográfica não se recuperou da situação, pois, programas semelhantes ao Napster e até mais desenvolvidos haviam surgido.

A Apple Music (APPLE, 2020) trata-se de um serviço de *streaming* criado em 2015 pela empresa Apple Inc. A Apple popularizou a venda de música digital por meio do Itunes³, mas com a vinda dos serviços de *streaming* o Itunes teve seu número de usuários reduzido com o passar do tempo, e dessa premissa criou seu próprio serviço de *streaming*.

O serviço de distribuição de música da Tidal (TIDAL, 2020) foi uma iniciativa de grandes artistas para combater baixas remunerações repassadas pelos grandes serviços de *streaming*. Lançado pelo Rapper Jay-Z, conta com o apoio de Beyonce, Madonna, Kanye West, Rihanna, Taylor Swift e outros. Oferece música de alta qualidade e pretende impor um novo modelo de remuneração para os artistas.

Com o passar do tempo, novas tecnologias surgem e é necessário inovar, como dito anteriormente no caso da empresa Apple que criou seu próprio serviço de *streaming*, ou caem em desuso, pois os usuários preferem programas de fácil acessibilidade e baixo custo. Contudo, como no caso da ideia fundadora da Tidal, algumas plataformas ao dar valor à subscrição, não equilibram o cobrado ao valor da obra, o que deixa artistas insatisfeitos com a quantia do lucro a receber.

4.3.1 Caso excepcional do Youtube

³ Itunes software de música que revolucionou a indústria, criado como uma loja de músicas para serem utilizadas no Ipod (media players portáteis fabricados pela Apple Inc). Na época em que foi lançado, inovou o modo de adquirir músicas digitais, por ter um preço acessível e uma *interface* simples.

O Youtube é uma plataforma popular para a reprodução de vídeos, atualmente pertence a empresa Google, foi criado em 2005, por Chad Hurley, Steve Chen e Jawed Karim.

As grandes gravadoras possuem canal próprio na plataforma para envio de vídeos, shows, para promover a publicidade de seus artistas. Desse modo há um lucro, seja diretamente, através das visualizações, ou indiretamente, com a compra de seus produtos após a visualização na plataforma.

Embora as empresas fonográficas considerem como uma forma de divulgação, e até de lucratividade, o serviço não foi projetado para ser uma plataforma de *streaming* de músicas, e o fato de ser usado dessa maneira gera impasses com a legalização de diversas formas. Um dos problemas está no fato que o Youtube não possui restrições geográficas como os serviços de *streaming*. Esse bloqueio geográfico é utilizado normalmente porque cada conteúdo tem restrição de direito autoral próprio em cada país, desse modo o usuário não poderá vir a adquirir o produto após a visualização caso esteja indisponível em seu país. Outro conflito está na circunstância de que o Youtube não possui restrições sobre dispositivos em que pode ser executado. A maior parte dos serviços de *streaming* restringe a conta gratuita a computadores pessoais, por se caracterizar como uso pessoal, o que não é o caso de muitos dispositivos móveis, portanto esses necessitam de uma assinatura nessas plataformas.

O Youtube utiliza uma ferramenta chamada *Creative Commons* para licenciar seus vídeos. As licenças usadas por esta é uma forma padronizada de autorização utilizada por criadores de conteúdo para possibilitar que outras pessoas utilizem de suas obras. Os criadores de conteúdo marcam o vídeo que querem autorizar o uso com uma licença chamada *CC BY* da *Creative Commons*. Essa marcação mantém os direitos autorais do proprietário e autoriza que outros reutilizem a obra de acordo com algumas restrições estipuladas pela ferramenta. A *Creative Commons* é utilizada apenas para conteúdo originais, se o vídeo contiver uma reivindicação do *Content ID* não é possível marcar ele com a licença. Dessa forma, se o proprietário tiver conhecimento de que seu vídeo foi reproduzido sem autorização, ele deve preencher um formulário que declare a violação de seus direitos autorais e requisitar que o vídeo seja removido.

Se o vídeo for reproduzido fora do Youtube sem citar fontes, ou os devidos créditos, o infrator pode ser processado com base no licenciamento por

direitos autorais. Devido a isso, empresas fonográficas promoveram ações legais contra o Youtube. Para resolver esse problema de direitos autorais em seu domínio, o Youtube lançou a ferramenta *Content ID*. Essa ferramenta faz uma análise em todo o site para identificar de modo automático reivindicações de autoria. Para fazer a verificação é utilizado um algoritmo que detecta músicas em vídeos emitidos pelos usuários e compara com o conteúdo cadastrado previamente no *Content ID*. Se uma pessoa criar um conteúdo original, mas com base em materiais que possuem proteção autoral também será removido. Há uma explicação do próprio Youtube sobre o porquê alguns conteúdos com permissão de reprodução possuem restrições que outros não tem:

A gravação de um programa de televisão, videogame, concerto ou outro tipo de show com seu telefone, câmera ou microfone não significa que você detém todos os direitos para enviá-la ao Youtube. Isto é válido mesmo se o evento ou show que você gravou for público. (YOUTUBE, 2020)

Algumas reproduções estão dentro de algo chamado uso aceitável, estipulada com base em uma Lei americana. Pode ocorrer diante de três situações: Em análises, ou seja, a pessoa faz comentários em cima de outro vídeo; Em reportagens, momento em que é utilizado outro material para complementar a informação que a pessoa está passando; e por fim, no caso do remix, que acontece na ocasião em que uma música é colocada em cima de vídeo de terceiros.

O Youtube não faz mediação de disputas de propriedade de direitos. Ao receber uma notificação de remoção completa e válida, o conteúdo é removido, assim como é exigido por Lei. Se receberem uma contranotificação válida, ela é repassada à pessoa que solicitou a remoção, após isso cabe as partes em questão resolverem no tribunal. A situação é resolvida entre as partes pois o Youtube é uma plataforma onde são os usuários que disponibilizam os vídeos, dessa forma a responsabilidade é daquele que envia o material, cabe a ele encontrar a violação que não é detectada pelo filtro automático (*Content ID*) e denunciar na plataforma.

A plataforma se envolveu em uma discussão acerca da existência de execução pública, assim como os serviços de streaming. A decisão, proferida em novembro de 2016, determina que caracteriza execução pública somente os casos de transmissão ao vivo que ocorrem dentro da plataforma, por essa transmissão é devido ao ECAD o valor de 1% (um por cento) daquilo que for arrecado com a publicidade.

5 CONCEITO DE GESTÃO COLETIVA

O manejo dos direitos autorais convencionalmente é de responsabilidade das entidades de gestão coletiva, estas por sua vez, são reguladas pela OMPI (Organização Mundial de Propriedade Intelectual), e explanadas como o exercício de direito de autor e de direitos conexos, através de organizações que agem em nome dos titulares das obras.

Segunda a OMPI, existem três modelos de gestão coletiva, sendo eles: o tradicional, o *one stop shops*, e, os centros de compensação de direitos.

O modelo tradicional se caracteriza quando entidades agem em nome de seus membros, intermediando a negociação de taxas e licenças, além de distribuir os royalties. O titular de direito não se envolve nesse modelo.

Os *one stop shops* funcionam como uma associação de entidades de gestão coletiva, que desse modo formam uma organização centralizada, auxiliando a obtenção de licenças de uma maneira mais prática. Este é o modelo utilizado pela Apple em sua plataforma de streaming. No Brasil, é realizado pela UBEM (União Brasileira de Editores de Música).

Os centros de compensação de direitos (*right clearance centers*) concede licenças aos usuários, estes centros atuam como titulares de direitos, os quais antes negociam os termos de uso de suas obras com os centros de compensação, estando dessa forma o titular de direito diretamente envolvido na negociação. A vantagem do uso desse modelo é que os centros irão fiscalizar e redistribuir os valores, realizando o controle e reduzindo os custos que o titular teria.

No Brasil se utilizam as chamadas blanket licenses (licenças em branco), nestas não é especificado quais obras serão atingidas ou quantas vezes será utilizada, nomeando apenas um prazo de utilização. Tal fato é criticado, pois esse tipo de licença prejudica o usuário.

5.1 Gestão Coletiva De Direitos No Brasil

Como a veiculação das obras é de uma mobilidade muito intensa existe uma dificuldade para o titular da obra fazer uma fiscalização da gestão de seus direitos. Portanto, como forma de proteger e aperfeiçoar o controle de suas obras, os artistas têm a opção de se veicularem em associações de gestão coletiva de direitos autorais, sem fins lucrativos, que tem a permissão de cobrar a contraprestação pecuniária pelo uso de obras submetidas a ele.

No Brasil, há uma única entidade responsável pelos direitos recebidos da execução pública, chamado ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição). O ECAD é uma sociedade civil, pessoa jurídica de direito privado, que foi instituída pela Lei n. 5988/73 e está regulamentado pelos Art 97-100 da Lei 9610/98. A seguir o Art. 97 da Lei de Direitos Autorais, que disciplina sobre a utilização e desfrute dos direitos conexos:

Art. 97. Para o exercício e defesa de seus direitos, podem os autores e os titulares de direitos conexos associar-se sem intuito de lucro

§ 1º As associações reguladas por este artigo exercem atividade de interesse público, por determinação desta Lei, devendo atender a sua função social

§ 2º É vedado pertencer, simultaneamente, a mais de uma associação para a gestão coletiva de direitos da mesma natureza.

§ 3º Pode o titular transferir-se, a qualquer momento, para outra associação, devendo comunicar o fato, por escrito, à associação de origem.

§ 4º As associações com sede no exterior far-se-ão representar, no País, por associações nacionais constituídas na forma prevista nesta Lei.

§ 5º Apenas os titulares originários de direitos de autor ou de direitos conexos filiados diretamente às associações nacionais poderão votar ou ser votados nas associações reguladas por este artigo.

§ 6º Apenas os titulares originários de direitos de autor ou de direitos conexos, nacionais ou estrangeiros domiciliados no Brasil, filiados diretamente às associações nacionais poderão assumir cargos de direção nas associações reguladas por este artigo.

Não obstante as associações de gestão coletiva sejam pessoas jurídicas de direito privado não incorporadas à estrutura do Estado, executam função voltada ao interesse coletivo, como exposto no § 1º do Art. 97 exposto acima.

A liberdade de associação é um direito assegurado pela Constituição no Art 5º, XX, que dispõem “ninguém será compelido a associar-se ou permanecer associado”. Portanto, o autor não é obrigado a fazer parte de qualquer entidade de gestão coletiva, podendo, pelos meios que dispuser, efetivar a cobrança dos direitos autorais. Porém os titulares das obras se veem sem outra opção para melhor fiscalização do fruto de seu trabalho, Segundo José de Oliveira Ascensão:

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

O ECAD foi criado para a arrecadação e distribuição dos direitos relativos à execução pública das obras musicais e litero musicais e de fonogramas, inclusive por meio da radiodifusão e transmissão por qualquer modalidade, e da exibição de obras audiovisuais. Em seu Art. 4º, II da regulamentação de arrecadação, o ECAD define o que é execução pública musical:

II - Execução pública musical – A utilização de obras musicais e literomusicais, mediante a participação de artistas, remunerados ou não, ou a utilização de fonogramas e obras audiovisuais, em locais de frequência coletiva, por quaisquer processos, inclusive a radiodifusão ou transmissão por qualquer modalidade, e a exibição cinematográfica (artigo 68 §2º da Lei 9.610/98);

O ECAD é, atualmente, administrado por nove associações de gestão coletiva de direitos autorais da música. Sendo 7 associações formadoras e 2 administradas.

Associações Formadoras: Associação Brasileira de Música e Artes (ABRAMUS); Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes (AMAR); Associação de Intérpretes e Músicos (ASSIM); Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música (SBACEM); Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais (SICAM); Sociedade Brasileira de Administração de Proteção de Direitos Intelectuais (SOCINPRO) e a União Brasileira de Compositores (UBC). (ECAD, 2020.)

Associações administradas: Associação Brasileira de Autores, Compositores, Intérpretes e Músicos (ABRAC); Sociedade Administradora de Direitos de Execução Musical do Brasil (SADEMBRA). (ECAD, 2020.)

As pessoas jurídicas que fazem parte do ECAD são admitidas por deliberação da Assembleia, devendo possuir os requisitos instituídos no art 8º do Estatuto do ECAD:

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

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

O ECAD possui autogestão e autorregulamentação, podendo cobrar os direitos autorais independente de autorização estatal, e fixar o preço pela utilização das músicas que achar justo. Assim, a assembleia geral, constituída pelas nove associações musicais, é a responsável pela fixação dos preços e das formas de cobrança e distribuição dos valores arrecadados.

O ECAD define o valor a ser cobrado pelo uso de cada obra, e para isso leva em conta as características do estabelecimento, tais como: a importância da utilização da música, o tipo de atividade organizada, a frequência do uso e a maneira como será utilizado.

Tal cobrança é criticada por autores como Carlos Alberto Bittar, já que não existe um padrão mínimo ou máximo da cobrança, a qual deveria ser efetuada com base em uma lei ou acordo entre partes.

Anteriormente existiu uma entidade estatal que fiscalizasse o ECAD, a revogada Lei nº 5988/73, em seu Art.116, ordenava a criação do Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA). Este era um órgão vinculado ao Poder Executivo Federal, mais especificadamente ao Ministério da Cultura, cuja competência era a de promover a assistência, consulta e fiscalização em relação aos direitos autorais, e os que lhe são conexos. Ele exercia sobre o ECAD fiscalização comercial e administrativa, além de orientar esta entidade em suas decisões. Era uma forma do Estado fiscalizar o ECAD, através de fixação e unificação da forma de cobrança dos direitos autorais, garantia com que o direito fundamental fosse aplicado. Todavia, o órgão foi desativado em 1990.

Segundo Sidney Soares (p.10), durante o Fórum Nacional de Direito Autoral, em 05 de dezembro de 2007, o então coordenador Geral de Direito Autoral do Ministério da Cultura Marcos de Souza afirmou que:

“Desde a desativação e posterior extinção do CNDA – Conselho Nacional do Direito Autoral, o Estado Brasileiro se isentou de assumir maiores

responsabilidades nessa área. É hora de reverter esse quadro. E nosso diagnóstico revela uma legislação que, ainda que assegure razoavelmente esses direitos, possui desequilíbrios que pedem uma correção imediata. Foi nessa arena que o antigo CNDA mais se destacou, e cujo retorno muitas vezes hoje clamam, a ausência dessa instância só favorece aqueles que detêm maior poder econômico. A parte mais fraca, geralmente os autores, frequentemente sai perdendo. O que é preciso lembrar é que nenhum Estado moderno concede monopólios sem prever instâncias administrativas de supervisão e regulação. É uma prevenção contra possíveis abusos no exercício do direito. Por isso a exigência mínima que encontramos na maioria dos países é que os regulamentos de cobrança e tabelas de preços devam ser submetidos a uma instância pública, que muitas vezes é o órgão responsável pela regulação da concorrência. E isso é completamente distinto de intromissão ou intervenção em negócios privados. É tão somente uma tutela administrativa. Uma tutela que, longe de cercear, contribui para dar maior credibilidade, legitimidade e eficiência a essa atividade. Raro é o Estado que abre mão dessa prerrogativa.”

Segundo o relatório da CPI do Senado Federal no Requerimento Nº547/2001-SF, há problemas com a arrecadação dos direitos autorais promovida pelo ECAD, tais como: ausência de justificativas ou parâmetros para os valores arbitrados ou os critérios de cálculo, os quais são decididos nas reuniões da Assembleia Geral, as atas dessas Assembleias são registradas em cartório em questão de meses após gerarem efeitos. Resultando, portanto, em valores e critérios de cálculo que não possuem validade legal. Ocorre também que o ECAD possui capacidade de auto-gestão e auto-regulamentação, ou seja, ele pode cobrar o valor que achar justo pela utilização pública da música, havendo ausência de previsão legal sobre a qual a competência ou as atribuições do Estado em relação a esse monopólio exercido pelo ECAD.

Outra discussão acerca da arrecadação realizada pelo ECAD diz respeito a publicidade de seus atos. A gestão coletiva dos direitos autorais e a própria criação do ECAD se justificam pela impraticabilidade de gestão individual de direitos privados. Dessa forma, não é sensato que haja cláusulas de sigilo nos contratos entre o ECAD e os usuários regulares, até porque existem determinações legais que exigem postura contrária (artigo 68, §7º Lei de direitos autorais).

Ademais, há exigência de requisições formais para que se revelem os contratos firmados entre o ECAD e os usuários, os quais demonstram uma postura passiva diante da publicidade de seus atos. Desta forma, sobrepõe-se a relação obrigatória entre ente arrecadador e titular do direito, através das sociedades que o integram, às demais relações que se estabelecem no contexto da atividade de licenciamento.

Para realizar o controle da arrecadação dos direitos autorais e conexos à execução pública, é realizada uma catalogação dos tipos de usuário de músicas pelo ECAD. Em seu Artigo 4º do regulamento de arrecadação, o ECAD define quem é cliente:

Art.4º. Para efeitos deste regulamento, consideram-se:

I - Cliente – Toda pessoa física ou jurídica que execute obras musicais, literomusicais e fonogramas através da comunicação pública, direta ou indireta, por qualquer meio ou processo, seja a utilização caracterizada como geradora, transmissora, retransmissora, distribuidora ou redistribuidora. Para os efeitos de arrecadação, consideram-se também clientes os organizadores de espetáculos, os proprietários, diretores, gerentes, empresários e arrendatários dos locais ou estabelecimentos em que ocorra execução pública de obras musicais, literomusicais e fonogramas.(art. 5º, V,Art.29,VIII,alíneas “b” a “i”;Art. 68 e parágrafos, art. 86, 89 e 110 da Lei 9.610/98);

Os usuários de música, segundo o ECAD, é a pessoa jurídica ou física que utiliza de música em ambiente comercial, ou seja, lugares que não sejam domésticos ou privados. Os clientes são divididos de acordo com a frequência que promovem a execução pública musical, podendo ser permanentes ou eventuais.

5.2.1 Usuários de Música Permanente, de Acordo com o ECAD.

Os usuários de música permanente são catalogados, de acordo com o ECAD, como clientes que utilizam de música habitualmente, de forma continuada.

São diferenciadas pela atividade que praticam, cobrados segundo a seguinte rotulação:

Uso de música mecânica: Academias; Circos; Condomínios e Shopping Centers; Escritório; Espera Telefônica; Hipermercados e Lojas de Departamento; Mini Mercados e Supermercados; Hospitais; Lojas Comerciais; Parques de Diversão, Temáticos e Aquáticos; Prédios, Praças e Parques Públicos; Parques de Patinação; Telemensagens; Terminais de Transporte, seja rodoviário, aéreo, marítimo.

Uso de música mecânica ou música ao vivo, sendo diferenciado se há dança ou não, não se incluem aqui os espetáculos musicais e eventos especiais: Bares, Drinquerias e semelhantes; Boates e casas de diversão; Clubes sociais.

Uso de música mecânica, sem dança: Buffet e Casas de Festa; Restaurantes e similares.

Dependendo da área por metros quadrados: Consultórios, Clínicas e Laboratórios; Rede de clínicas; Rede de Lojas; Rede de Restaurantes; Rede de Supermercados.

Execução Musical nos aposentos, independente do meio utilizado para reprodução do conteúdo, sendo modalidade de música mecânica, sem dança: Hotéis e similares.

Exceção a essas classificações são os Cinemas que são cobrados por exibição de audiovisual e alto-falantes que são cobrados por aparelho, seja ambulante ou fixo.

5.2.2 Usuários de Música Eventuais, de Acordo com o ECAD.

Os usuários de música eventuais são catalogados, de acordo com o ECAD, como clientes que utilizam de música de forma esporádica, de forma não continuada.

São diferenciadas pela atividade que praticam, cobrados segundo a seguinte rotulação:

Eventuais: Aqueles que não se adequam ao item de Permanentes. Com a possibilidade de classificação devido:

Uso de música ao vivo ou mecânica, sem dança: Arraial; Eventos Esportivos; Quermesse; Sonorização Ambiental.

Uso de música ao vivo ou mecânica, com dança: Bailes de Aleluia; Bailes de Carnaval; Bailes e Festas; Desfiles Carnavalescos; Espetáculos Musicais; Eventos de Fim de Ano, Réveillon; Festa Junina; Festas e Eventos Sociais; Trios com ou sem Blocos/Micaretas.

Uso de música ao vivo ou mecânica, sem diferenciação se há dança: Blocos Carnavalescos; Colação de Grau; Exposições e Feiras Agropecuárias; Exposições e Feiras Industriais; Festa de Peão.

Uso de música mecânica: Balé; Desfile (sem dança); Leilões (sem dança); Parques de Diversões; Teatro

Exceção a essas classificações é o Transporte Coletivo que é tributado pela área sonorizada e alto-falantes que são cobrados por aparelho, seja ambulante ou fixo.

6 DIREITO AUTORAIS DE MÚSICAS NO DOMÍNIO DIGITAL EM OUTROS PAÍSES

Nos Estados Unidos, o Presidente Donald Trump, tornou Lei o *Music Modernization Act* - MMA, este faz uma reforma nas normas de licenciamento e royalties através da criação do *Mechanical Licensing Collective* - MLC, que será criada e mantida pelos serviços de *streaming* em troca de uma licença geral. Além de que assegura que compositores e artistas de músicas gravadas antes de 1972 sejam pagos pelo seu produto quando tocado por satélite e rádios digitais. Essa Lei é aplicada a compositores, produtores musicais, provedores de músicas digitais, empresas de gravação e outros envolvidos na criação e distribuição de música.

A MMA visa melhorar as bases de como os compositores são pagos pelo sistema de *streaming* com uma simples base de dados de licenças mecânicas. A Lei fará com que os direitos autorais não reclamados virem processos legais para serem pagos aos artistas. Anteriormente, esses direitos autorais eram retidos pelos serviços digitais como o Spotify.

O MMA é composto por três partes:

O título I estabelece a licença geral para servidores de música digital e coletar e distribuir os royalties para proprietários de direitos autorais. Essa seção muda o jeito que provedores de música pagam as taxas aos compositores para a reprodução e distribuição de composições musicais. Esse pagamento antes era feito através dos agentes musicais, agora como ele é feito através da MLC, será centralizado e simplificado.

A maioria das gravações musicais é dividida em duas partes no momento de adquirir o direito autoral, uma parte é da composição, que protege a música e a letra, outra é a gravação, que protege aquela performance específica. Essa parte do MMA tenta modernizar a coleta do pagamento de royalties para performances públicas de composições musicais quando disponibilizadas através de um serviço de *streaming*. Na seção 115 do *Copyright Act* dos E.U.A existe um procedimento no qual quase qualquer um pode obter um direito automático de reproduzir e distribuir uma composição musical que foi gravada anteriormente por outra pessoa. Para obter essa licença compulsória, deve ser feita uma notificação ao proprietário da composição (se o proprietário não puder ser localizado, deve-se ir ao *Copyright Office*), e concordar no pagamento ao proprietário da taxa imposta pelo *Copyright Royalty Board*. O MMA

faz uma emenda nesse processo, ao aplicá-lo a plataforma digital. Fazendo com que seja mais fácil para quem quer utilizar e quem deve receber.

O título II cria uma estrutura de royalty para compensar os artistas que possuem músicas gravadas antes de 1972. No ano de 1972 houve a extensão de direitos autorais as gravações musicais, mas as gravações anteriores a essa data não foram incluídas. Os serviços digitais de música atuais devem rastrear, providenciar notificação e pagar pelos *royalties* de uso de músicas anteriores a 1972, o valor é o mesmo das músicas contempladas pela Lei, essas gravações anteriores a 1972 possuem uma proteção por um período de 95 anos a contar da data de sua primeira publicação, com um período adicional de 15 anos, dependendo de quão recente é a gravação.

Também está contido no Título II que em relação as obras órfãs, aquelas quais os proprietários não puderam ser identificados ou contactados, é permitido alguns usos não comerciais, desde que sejam anteriores a 1972. Se a obra estiver sendo explorada comercialmente uma notificação deve ser feita ao *Copyright Office*.

O título III provê direitos legais para produtores, DJ's e engenheiros musicais para recolher royalties de transmissões digitais de gravações através do *SoundExchange Collective*, anteriormente esses profissionais dependiam de cláusulas contratuais para receberem. O MMA emendou a Seção 114 do *Copyright Act*.

Nos Estados Unidos, além do *Music Modernization Act* - DMCA, existe o *Digital Millennium Copyright Act*, uma Lei de 1998 assinada por Bill Clinton. O DMCA é uma Lei que limita a responsabilidade dos provedores de serviços online pela violação de direitos autorais causada por seus usuários. Foi criada com a intenção de balancear os interesses do direito autoral e reforçar as punições de infrações que possam vir a existir digitalmente. O aspecto mais conhecido é o requisito de que um provedor de serviços remova o conteúdo após receber uma notificação de infração. O DMCA é aplicável apenas a sites americanos, porém, muitos sites de outros países retiram o conteúdo ao receber uma notificação do DMCA para evitar conflitos legais em seu próprio país. Muitos dos sites inclusos na Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI) são regidos pela gestão de direitos digitais (GDD), mas ainda assim aceitam os termos do DMCA.

Na Europa, o comissário de Economia e Sociedade Digital, Günther Oettinger, propôs medidas legislativas que formassem um mercado único digital, que

segundo ele ajudaria a renovar as Leis antiquadas e ambíguas que regulam as telecomunicações, direitos autorais, proteção de dados, gestão das ondas de rádio e a aplicação da Lei de competência. O mercado único digital tem como objetivo assegurar que a economia, indústria e a sociedade europeia possam ter total vantagem da nova era digital.

O projeto foi iniciado em 2015 após ser aceito pela Comissão Europeia, criou-se um mercado seguro e sem custo de acesso no qual as pessoas podem comprar online, e comerciantes podem vender além das fronteiras. As principais conquistas desse projeto foram o fim das tarifas de itinerância, a modernização da proteção de dados, portabilidade de conteúdo online além das fronteiras, o acordo de permitir o comércio online cessando-se, assim, o bloqueio geográfico injustificado.

Em 2018, a Comissão Europeia por meio do Mercado Único Digital fez duas alterações na legislação autoral, uma delas é uma regulamentação onde conceitua-se as regras no uso de transmissões online e retransmissões de televisão e programas de rádio, outra alteração seria a criação de uma diretoria autoral. O objetivo da regulamentação é assegurar que europeus que comprem ou assinam para assistir filmes, esportes, ouvir música etc. no seu país também possam acessar o conteúdo quando viajam ou ficam temporariamente em outro país da Europa.

A Diretiva de Direitos Autorais foi designada para limitar como o conteúdo autoral é compartilhado online nas plataformas. Formalmente aprovada pelo Conselho da União Europeia em 15 de abril de 2019, seus artigos mais controversos são o Artigo 15 (antes da aprovação era Artigo 11) e Artigo 17 (antigo Artigo 13). O Youtube e seus Youtubers são o maior opositor da iniciativa, tendo feito até campanhas em sua plataforma.

O Artigo 17 da Diretiva de Direitos Autorais dispõem que as plataformas online filtrem ou removam conteúdo de seus websites e sua intenção é que as plataformas online que se baseiam em compartilhamento de conteúdo por terceiros possam ser confiáveis, sem infrações nos direitos autorais, incapazes de disponibilizar em seus domínios obras desprotegidas e, assim, redirecionar mais reconhecimento à artistas e jornalista. . O Primeiro-Ministro da Polônia diz que o artigo 17 incentiva a censura e ameaça à liberdade de expressão. Popularmente este Artigo ficou conhecido como banimento de memes, pois os memes utilizam de imagens que são protegidas pelo direito autoral. Alguns alegam que os memes são paródias e sendo assim não se categorizam para remoção, mas outros dizem que os filtros aplicados

não serão capazes de distinguir entre memes e conteúdo com proteção autoral. Para David Kaye, relator especial da ONU para liberdade de expressão:

A regra gera incentivos para que as plataformas ‘errem para o lado da excessiva precaução’, removendo conteúdos potencialmente lícitos. Confiar nas tecnologias de filtragem para distinguir entre infrações de direitos de autor e usos legítimos de material protegido vai escalar o risco de erro e censura. Quem vai suportar todo o risco destas práticas? Geralmente os criadores e artistas a quem falta recursos para contestar estas alegações. (David Kaye apud Cristina Charão, R7, 2019.)

Não há um entendimento sobre como esses serviços devem identificar e remover o conteúdo, apenas que a remoção deve ser feita. Os serviços mais populares (com mais de cinco milhões de visitantes ao mês) devem se esforçar para que o conteúdo não possa ser novamente disponibilizado após terem sido removidos, os serviços maiores (plataformas ativas há mais de três anos e com renda anual maior que dez milhões de euros por ano) devem utilizar filtros de upload, para bloquear material não licenciado no momento de submissão. Os filtros citados são idealizados com base no *Content ID* do Youtube, contudo, há uma discussão sobre o uso de filtro automático, pois geram muitos “falsos positivos”⁴, ao bloquear conteúdo de domínio público ou que são protegidos por uma exceção de direitos autorais prevista na legislação. Por exemplo, de acordo com o artigo 46 da Lei 9.610/98 algumas exceções:

Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais:

I - A reprodução:

a) na imprensa diária ou periódica, de notícia ou de artigo informativo, publicado em diários ou periódicos, com a menção do nome do autor, se assinados, e da publicação de onde foram transcritos;

b) em diários ou periódicos, de discursos pronunciados em reuniões públicas de qualquer natureza;

c) de retratos, ou de outra forma de representação da imagem, feitos sob encomenda, quando realizada pelo proprietário do objeto encomendado, não havendo a oposição da pessoa neles representada ou de seus herdeiros;

d) de obras literárias, artísticas ou científicas, para uso exclusivo de deficientes visuais, sempre que a reprodução, sem fins comerciais, seja feita mediante o sistema Braille ou outro procedimento em qualquer suporte para esses destinatários;

II - A reprodução, em um só exemplar de pequenos trechos, para uso privado do copista, desde que feita por este, sem intuito de lucro;

III - A citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou

⁴ falsos positivos ocorrem nos resultados de filtros automáticos, especialmente quando os algoritmos do sistema realizam a busca com base em complexas leis locais que têm exceções de direitos autorais e outros usos legais.

polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra;

IV - O apanhado de lições em estabelecimentos de ensino por aqueles a quem elas se dirigem, vedada sua publicação, integral ou parcial, sem autorização prévia e expressa de quem as ministrou;

V - A utilização de obras literárias, artísticas ou científicas, fonogramas e transmissão de rádio e televisão em estabelecimentos comerciais, exclusivamente para demonstração à clientela, desde que esses estabelecimentos comercializem os suportes ou equipamentos que permitam a sua utilização;

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

VII - A utilização de obras literárias, artísticas ou científicas para produzir prova judiciária ou administrativa;

VIII - A reprodução, em quaisquer obras, de pequenos trechos de obras preexistentes, de qualquer natureza, ou de obra integral, quando de artes plásticas, sempre que a reprodução em si não seja o objetivo principal da obra nova e que não prejudique a exploração normal da obra reproduzida nem cause um prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores.

O final do Artigo 17 da Diretiva de Direitos Autorais estipula quais plataformas exatamente necessitam implementar o filtro de conteúdo e, o requisito necessário para evita-lo, disposto na forma de três critérios: Se o conteúdo está disponível há menos de três anos; se possui uma renda anual abaixo de dez milhões de euros; e se tiver menos de cinco milhões de visitantes no mês

O Artigo 15 da Diretiva de Direitos Autorais tem a intenção de que sites de busca, como o Google News, pague aos proprietários da notícia que utilizam em sua plataforma. Publicações de imprensa podem obter remuneração equilibrada para o uso digital de suas publicações. A questão está em quanto do artigo deve ser compartilhado para que haja a obrigação do pagamento, nesse caso, não será necessário se houver apenas o uso do *hyperlink* acompanhado de palavras individuais ou de excertos curtos de publicação da imprensa. Além disso, há uma exceção para uso privado e não comercial das publicações de imprensa por usuários individuais, desse modo, se uma pessoa compartilhar o *link* em uma rede social ela não precisará pagar pelo uso da matéria.

No Brasil, com base no Marco Civil da Internet (Lei nº12.965/14), as plataformas serão responsabilizadas apenas por danos que decorram de conteúdo disponibilizado pelo usuário, se, após ter recebido ordem judicial específica não houver removido o conteúdo infringente.

Art. 19. Com o intuito de assegurar a liberdade de expressão e impedir a censura, o provedor de aplicações de internet somente poderá ser responsabilizado civilmente por danos decorrentes de conteúdo gerado por

terceiros se, após ordem judicial específica, não tomar as providências para, no âmbito e nos limites técnicos do seu serviço e dentro do prazo assinalado, tornar indisponível o conteúdo apontado como infringente, ressalvadas as disposições legais em contrário.

[...]

§ 2º A aplicação do disposto neste artigo para infrações a direitos de autor ou a direitos conexos depende de previsão legal específica, que deverá respeitar a liberdade de expressão e demais garantias previstas no art. 5º da Constituição Federal.

Tal previsão legal disposta no § 2º do Artigo 19 exposto acima ainda não foi formulado, portanto a responsabilidade das plataformas sobre danos de conteúdo gerado por terceiros é disciplinada pela Legislação Autoral vigente.

7 HIPÓTESE DE INCIDÊNCIA TRIBUTÁRIA

Os serviços de *streaming* se definem como intermediários, se apresentam como representantes das gravadoras no ambiente digital, pois são eles quem fazem a conexão entre o usuário e a obra.

O modelo utilizado pelas plataformas de *streaming* se definem pela utilização dos arquivos digitais, e a visualização de cada arquivo, o que se define como *stream*, gera um valor muito baixo quando isolado, portanto, para que se tenha lucro é preciso que muitas pessoas acessem aquele arquivo. Dessa maneira, a plataforma precisa de muitos usuários e para isso se utilizam de vastos catálogos com diversidade de opções, que se renovam constantemente, e com uma taxa de uso relativamente baixa.

As plataformas possuem duas estratégias principais, a utilização de publicidades quando o usuário possui uma conta gratuita (*freemium*) e a adesão com mensalidades com benefícios tais como, trocar a música que se ouve ilimitadamente e o uso *offline* do serviço.

Quando o artista coloca sua música no mercado, ele passa a ter o conhecimento do quanto esta rendeu, porém, ele não sabe o valor exato de seu produto. Antigamente, com a venda de CDs e Discos era possível se calcular o valor exato, pois eram vendidos por um preço fixo e neste preço uma porcentagem era fixada para ser repassada ao artista, atualmente não é possível ter o mesmo modelo de cálculo, pois, não é possível saber quanto vale a reprodução de uma música dentro do serviço de *streaming*, além de que dentro do próprio serviço existem variáveis, assim como o posicionamento na música dentro do serviço, sua duração, a popularidade.

Para auxiliar na divisão dos valores a serem repassados à aqueles que participaram da produção de uma obra musical existe um código, denominado de ISRC – *Internacional Standard Recording Code*, esse código informa todos que estiveram presentes na produção de um fonograma, assim como: o produtor fonográfico, compositor, intérpretes etc.

O cadastro do ISRC é de responsabilidade do produtor fonográfico, e é utilizado pelo ECAD para assegurar os direitos morais e patrimoniais referentes a obra musical em questão, portanto, também é necessário o cadastro do código no ECAD por meio da Associação em que o produtor fonográfico está filiado. O ISRC é um código internacional e padronizado.

O produtor fonográfico não tem necessariamente uma participação na obra musical, dessa forma não é obrigatório que este tenha participação financeira na obra, o que o faz uma figura controversa neste campo.

A seguir, uma tabela baseada nas informações da Associação ABRAMUS com valores aproximados dos participantes em uma obra musical:

Nome	Porcentagem	Função
Compositor	2/3 do total arrecadado	Proprietário imaterial da obra
Intérprete (artista que interpreta a música)	41.7% de 1/3 do total arrecadado	Cantor ou solista de uma obra
Produtor fonográfico (pessoa, física ou jurídica, que financia e faz o cadastro do fonograma na associação)	41.7 % de 1/3 do total arrecadado	Pessoa física ou jurídica responsável pela gravação de um fonograma
Músicos (Músico Acompanhante ou Músico Arranjador)	16.6 % de 1/3 do total arrecadado	Músicos participantes no fonograma. O valor é distribuído entre todos os músicos.

Fonte: ABRAMUS, Disponível em: <https://www.abramus.org.br/noticias/10438/o-papel-de-cada-um-no-fonograma-isrc/>. Acesso em 01 out. 2020.

Em suma, a fórmula que compõe o direito autoral se inicia com a composição, em sequência vem a gravação dessa composição, o que o transforma em um fonograma, este é fixado em um suporte e possui um ISRC próprio, a seguir este passa a ser fiscalizado pelo ECAD, e assim, seus valores são arrecadados e distribuídos aos presentes no fonograma.

O ECAD por meio de sua Assembleia Geral, determina o valor que vai ser cobrado pela utilização de músicas e as regras aplicadas na cobrança desses valores. Logo, ao se obter o valor devido aos titulares da obra musical, a quantia de 10% (dez por cento) é descontada para destinação ao ECAD e 5% (cinco por cento)

para as associações, são descontados como forma de arcar com os custos do processo administrativo.

7.1 Música Como Commodity

A música no contexto de *commodity* serve como um atrativo de “economia da atenção” (GOLDHABER, 1992, LANHAM, 1994), no qual é valorizado o tempo de navegação do usuário em certos ambientes e o interesse às peças publicitárias que são expostas e escolhidas exclusivamente para ele. A geração de renda com participação da publicidade é denominada de modelo de *flot*.

No livro “A era do sucesso” (Jeremy Rifkin, 2001), traz importância a uma característica elementar ao transformar o produto em serviço. Ele dispõe que os serviços e propriedade são distintos. O serviço é imaterial, pode ser oferecido e executado, caracterizando uma economia de serviços, e dessa forma, o tempo também pode se tornar *commodity*.

Era do acesso é definida, acima de tudo, pela crescente transformação em commodity de toda a experiência humana. Redes comerciais de todos os tipos e formas navegam pela Web em torno da totalidade da vida humana, reduzindo todo o momento de experiência vivida em status. Na era do capitalismo, caracterizada pela propriedade, a ênfase era vender bens e serviços. Na economia ciberespacial, a transformação das relações humanas. Manter a atenção de vendedores e clientes na nova economia de rede em ritmo acelerado, em mudança constante, significa controlar o máximo de tempo possível. (RIFKIN, 2001, p. 79)

A mudança da economia de abundância para um negócio financiado por propagandas não elimina, porém, a escassez. A escassez é deslocada para o tempo de navegação, pois para ser afetado é necessário que o usuário se disponha de um certo tempo para ser afetado pelas publicidades, dedique um pouco de sua atenção. Portanto, a música quando oferecida de forma gratuita e em grande quantidade, serve como um atrativo para a publicidade que a está disponibilizando. Ao acessar a música, o usuário passa a ser acessado, e essa é a essência da economia da atenção, onde a internet faz com que qualquer informação se torne abundante.

O fonograma deixa de ser um produto e passa a ser um serviço, justificando a afirmativa sobre o deslocamento para uma “era em que o acesso é mais valioso do que a propriedade” (HAGEN, 2015, p.628)

Muito se discute sobre o valor da música ter diminuído, mas a realidade é que houve uma valorização. Atualmente existe uma facilidade muito maior de distribuição e acesso se comparado com o passado, dessa forma, a música passa a alcançar um número maior de pessoas, regularizando assim seu valor a um “preço justo” e reduzindo assim, a pirataria.

A digitalização da música tornou a produção desta mais independente, permite-se hoje que uma música seja lançada sem até mesmo a participação de gravadoras, valorizando a figura do artista. Essa nova forma de consumir a obra musical atingiu até mesmo o modo como são distribuídos. Nos dias atuais é possível que os artistas lancem vários “*singles*” sem ter produzido um álbum, ou seja a faixa de música individual, o que torna o modo de consumo em uma forma não linear.

7.2 Casos Spotify

É de conhecimento público que os artistas e gravadoras não são aficionados aos serviços de *streaming*. O Spotify é uma das mais populares plataformas de streaming, possui aproximadamente 299 milhões de usuários, e dessa forma, é tópico principal quando o assunto é insatisfação dos titulares da obra musical.

De acordo com o disponibilizado em seu site, o Spotify paga de US\$0,006 a US\$0,008 por cada *stream* (cada acesso). A equação é a seguinte. É feita a divisão do número total de acessos de uma obra pelo total de acessos daquela obra em um determinado período no país em questão. O resultado é subtraído da receita líquida mensal. Chega a ser transferido até 70% (setenta por cento) do resultado dessa quantia para as gravadoras. Esse valor é supostamente encaminhado para as gravadoras, e estas são quem organizam o pagamento final a cada artista.

De certa forma, tal modelo de negócio é muitas vezes prejudicial ao artista, pois, alguns acordos firmados entre estes e as gravadoras especificam que o pagamento só será realizado após atingido o equilíbrio entre o que foi gasto na

produção e o que foi arrecadado. Assim, a gravadora recebe todo o investimento de volta antes que os artistas possam receber. Além disso, foi divulgado que as gravadoras têm uma participação no Spotify, ou seja, possuem ativos, de forma que recebem duas vezes, como gravadora e como acionista do serviço de *streaming*.

Os produtores de conteúdo discordam principalmente da possibilidade do usuário *freemium*, onde os custos são cobertos pela publicidade inserida durante o uso.

A insatisfação com a remuneração em tal serviço ganhou muita publicidade com a polemica envolvendo a cantora Taylor Swift. Em novembro de 2014, Taylor retirou do catálogo do Spotify todos os seus álbuns, época em que lançava seu álbum “1989”, por afirmar que o serviço não oferecia uma remuneração justa. O álbum “1989” de Taylor Swift, nos Estados Unidos, foi recordista de público na turnê e o seu álbum físico chegou a vender mais de 10 milhões de cópias, além de vender mais de 100 milhões de singles (faixa individual de música). Posteriormente, em junho de 2017, a cantora retorna aos serviços de streaming, e com o tempo de um mês de volta a plataforma, Taylor Swift atinge a marca de 18 milhões de ouvintes.

Outro cantor que demonstrou sua insatisfação é o cantor e compositor Thom Yorke, vocalista da banda Radiohead. Ele chegou a retirar as músicas de sua outra banda, Atoms for Peace, do catálogo em 2013, e ainda reclamou publicamente do serviço, dizendo que o Spotify era “o último apelo desesperado de um cadáver”.

CONCLUSÃO

Diante dos fatos demonstrados é possível verificar que o avanço tecnológico sempre foi o motivo de diversos conflitos jurídicos, desde o surgimento da reprodução do conteúdo original, isso ocorre pois há uma dificuldade do sistema legal em acompanhar as mudanças que ocorrem na sociedade.

Por essa questão, existe uma rivalidade entre aqueles que produzem a obra e aqueles que a disponibilizam, principalmente no momento de convencionar o valor que cada um recebe. É necessário maior clareza em relação a distribuição de valores promovidos pelo ECAD.

A modalidade *streaming* ao não permitir um armazenamento do conteúdo, garante uma maior segurança jurídica, o que inviabiliza a propagação ilícita da obra. O usuário apenas visualiza até o término da exibição, algo que evita a pirataria, além de que, a facilidade de acesso e baixo custo são atrativos ao consumidor.

Porém, do mesmo modo que as inovações tecnológicas auxiliaram no desenvolvimento de tal ferramenta, também permitiu que surgissem plataformas ilegais, e nesse quesito os filtros tratados na Diretiva de Direitos Autorais seriam convenientes se aplicados de forma geral, por mais que a espécie automática desses filtros possa ser um obstáculo as vezes, pela sua restrição generalizada, são uma boa solução para a disponibilização de material sem licença em um domínio vasto como a internet.

A forma como a música tem sido explorada necessita de uma repaginação para firmar um equilíbrio. Atualmente temos consumidores satisfeitos e artistas descontentes. A insatisfação dos artistas com os pagamentos, deriva principalmente do fato de não serem pagos diretamente, mas terem o valor repassado a eles pelas gravadoras. Por um lado, temos um serviço que se for cobrado um valor mais alto pode perder o interesse por parte de seus usuários, que são atraídos pelos baixos valores e por outro temos um bem de fácil acesso e distribuição, ou seja, como um bem não escasso possuem dificuldade para se valorar na economia capitalista.

REFERÊNCIAS

ABRÃO, Eliane Y. **Direitos de autor e direitos conexos**. 229p. Editora do Brasil. 2002.

ABRAMUS. O papel de cada um no fonograma. Disponível em: <https://www.abramus.org.br/noticias/10438/o-papel-de-cada-um-no-fonograma-isrc/> Acesso em 01 out. 2020.

ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito autoral**. Rio de Janeiro. Editora Renovar. 754p. 1997.

BERTRAND, André. **Le Droit D'Auteur et Les Droit Voisins**. 182 p. Paris: Dalloz. 2002.

BITTAR, Carlos Alberto. **Curso de Direito Autoral**. 193 p. Forense, 1988.

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

BRÉSCIA, Vera Lucia Pessagno. **Educação Musical: bases psicológicas e ação preventiva**. São Paulo. Editora Átomo, 2003.

CARBONI, Guilherme. **Direito Autoral e autoria colaborativa: na economia da informação em rede**. Editora Quartier Latin. 2010.

CHAVES, Antonio. **Direito Autoral de Radiodifusão**. São Paulo, E.G. RT, 1952.

CHARÃO, Cristina. **Parlamento Europeu aprova regra sobre direitos autorais na internet**. Disponível em: <https://noticias.r7.com/tecnologia-e-ciencia/parlamento-europeu-aprova-regra-sobre-direitos-autorais-na-internet-26032019>. Acesso em 16 maio. 2020.

COOPERMITI, Cooperadora. **Museu Tecnológico**. Disponível em: <http://www.coopermiti.com.br/museu/>. Acesso em 16 maio. 2020.

DA CRUZ, Leonardo Ribeiro **Os novos modelos de negócio da música digital e a economia da atenção**. Revista Crítica de Ciências Sociais [online]. 2016, n.109. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2182-74352016000100010&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 01 out. 2020.

DE ANGELIS, Deborah. **La tutela giuridica delle opere musicali digitali**. 331p. Editora Giuffrè. 2005.

DELAZERI, Diego. **O entendimento do Recurso Especial n. 1.559.264/RJ nos casos de execução pública na tecnologia *streaming***. Revista Jus Navigandi, ISSN 1518-4862, Teresina, ano 24, n. 5699, 7 fev. 2019.

DE MARCHI, L. **A Angústia do Formato: uma História dos Formatos Fonográficos**. E-Compós, 2. (2005). Disponível em: <https://doi.org/10.30962/ec.29>. Acesso em 01 out. 2020.

DIAS, Mauricio Cozer. **Utilização musical e direito autoral**. Editora Bookseller. 2000.

DOWLING, Stephen. 2019. **Napster turns 20: How it changed the music industry**. Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20190531-napster-turns-20-how-it-changed-the-music-industry?referer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>. Acesso em 16 maio. 2020.

ECAD. **Associações**. Disponível em: <https://www3.ecad.org.br/associacoes/Paginas/default.aspx>. Acesso em 16 maio. 2020.

ECAD. **Regulamento de arrecadação**. Disponível em: <https://www3.ecad.org.br/eu-uso-musica/Documents/regulamento-de-arrecadacao.pdf>. Acesso em 16 maio. 2020.

ECAD. **Regulamento de distribuição**. Disponível em: https://www3.ecad.org.br/eu-faco-musica/Documents/regulamento_de_distribuicao.pdf. Acesso em 16 maio. 2020.

EUROPEAN COMMISSION. **The European Digital Strategy**. Disponível em: <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/content/european-digital-strategy>. Acesso em 16 maio. 2020.

EUROPEAN PARLIAMENT. **Copyright in the digital single market**. Disponível em: [https://www.europarl.europa.eu/thinktank/en/document.html?reference=EPRS_BRI\(2016\)593564](https://www.europarl.europa.eu/thinktank/en/document.html?reference=EPRS_BRI(2016)593564). Acesso em 16 maio. 2020.

FIELD, Matthew. **The best music streaming services: Apple Music, Spotify, YouTube Music and Amazon Music compared**. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/technology/0/best-music-streaming-services-apple-music-spotify-amazon-music/>. Acesso em 07 jun. 2020.

FREIRE, Bianca Reis. **Análise da Tributação do *Streaming* à Luz da Legislação Tributária Brasileira**. 2018. 78 f. Trabalhos de Conclusão de Curso (Bacharelado em Direito). Universidade Federal de Lavras, Minas Gerais, 2018.

GOLDHABER, Michael H. **The Attention Society**. Editora E. Dyson. Nova York. 1992.

HAGEN, Anja Nylund. **The playlist experience: personal playlists in music streaming services**. Artigo. Popular Music and Society. 21 f. 2015.

HAMMES, Bruno Jorge. **O direito da propriedade intelectual**. Unisinos. 508p. 2002.

HISTORY CHANNEL. **Inventor Thomas Edison apresenta o fonógrafo**. Disponível em: <https://br.historyplay.tv/hoje-na-historia/inventor-thomas-edison-apresenta-o-fonografo>. Acesso em 09 jun. 2020.

LANHAM, David. **Taming Death by Law**. 235 p. Editora Law Book Co of Australasia. Pymont, Australia.1994.

LIBRARY OF CONGRESS. **The Gramophone**. Disponível em: <https://www.loc.gov/collections/emile-berliner/articles-and-essays/gramophone/>. Acesso em 09 jun. 2020.

LIPSZYC, Delia. **Derecho de autor y derechos conexos**. Editora Cerlalc. Colombia. 2017.

LOSSO, Fabio Malina. **Os direitos autorais no mercado da música**. 2008. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2008

MARQUES, Luma Teixeira. **Streaming: a nova modalidade de distribuição das obras audiovisuais e a Lei 9.610/98**. 2016. 53 f. Monografia (Bacharelado em Direito). Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

MENEZES, Elisângela Dias. **Curso de direito autoral**. Editora del rey. 243p. 2007.
MOSCHETTA, Pedro Henrique; VIEIRA, Jorge. **Música na era do streaming: curadoria e descoberta musical no spotify**. Artigo. Sociologias [online]. 2018, vol.20, n.49. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-45222018000300258&lng=en&nrm=iso. Acesso em 01 out. 2020.

PHILIPS. **The history of the CD – The CD family**. Disponível em: <https://www.philips.com/a-w/research/technologies/cd/cd-family.html>. Acesso em 16 maio. 2020.

PIMENTA, Eduardo Salles. **Direitos autorais: Estudos em homenagem a Otavio Afonso dos Santos**. Editora Revista dos Tribunais. 2007.

PIRES, Mateus Macedo. **Distribuição de música na cultura digital: a relação de artistas autônomos com as plataformas de Streaming**. 2017. 13 5 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia da Inteligência e Design Digital). Programa de Estudos Pós-Graduados em Tecnologia da Inteligência e Design Digital, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

PONTES DE MIRANDA, Francisco Cavalcanti. **Tratado de direito privado**. Editora Bookseller. Campinas. 2000.

PONTES, Hildebrando. **Os contratos de cessão de direitos autorais e as licenças virtuais creative Commons**. Editora Del Rey. 2009.

REVOREDO, Tatiana Trícia de Paiva. **A tecnologia “streaming” (fornecida pela Netflix, Spotify e outros) no contexto do direito tributário brasileiro e do direito digital**. 2017. Artigo Jurídico (Bacharelado em Direito). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

RIFKIN, Jeremy. A era do Acesso. 272 p. Editora Pearson. 2001

SANTOS, Manuella. **Direito autoral na era digital: impactos**. Editora saraiva. 2009.

SAVALA, Santiago. **Derecho de autor y propiedad industrial**. Editorial Juridica do Chile, 1979.

SILVA, Camila Eutália Rodrigues da. **Direito autoral na era do streaming: análise do caso do Spotify no contexto jurídico brasileiro**. Dissertação (Bacharelado em Direito). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

SILVA, Igor Fediczko. **Streaming: produção, tecnologia e campo musical**. 2018. 106 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

SILVA, Júlia Mendonça Lima Diniz. **Escritório Central De Arrecadação E Distribuição: Novos Desafios Promovidos Pela Alteração Da Lei De Direitos Autorais**. 2014. 42 f. Dissertação (Bacharelado em Direito). Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Três Rios, 2014.

SOARES FILHO, Sidney. **A gestão coletiva dos direitos autorais da música no Brasil: a atuação do Escritório de Arrecadação e Distribuição (ECAD)**. 2011. 138 f. Dissertação (Mestrado Em Direito Constitucional). Universidade de Fortaleza, Fortaleza, 2011.

UNIVERSO DO VINIL. **1987, 1996 e 1997: nascimento do Compact Disc no Brasil, o fim(?) do Vinil e a morte do CD**. Disponível em: <https://universodovinil.com.br/2015/12/13/1987-1996-e-1997-nascimento-do-compact-disc-no-brasil-o-fim-do-vinil-e-a-morte-do-cd/>. Acesso em 16 maio. 2020.

U.S. COPYRIGHT OFFICE. **The Music Modernization Act**. Disponível em: <https://www.copyright.gov/music-modernization/>. Acesso em 16 maio. 2020.

YOUTUBE. **Sobre**. Disponível em: <https://www.youtube.com/intl/pt-BR/about/>. Acesso em 16 maio. 2020.