V ENCONTRO INTERNACIONAL DO CONPEDI MONTEVIDÉU – URUGUAI

DIREITO, INOVAÇÃO, PROPRIEDADE INTELECTUAL E CONCORRÊNCIA

THAMI COVATTI PIAIA

BEATRIZ BUGALLO MONTAÑO

Copyright © 2016 Conselho Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Direito

Todos os direitos reservados e protegidos.
Nenhuma parte deste livro poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados sem prévia autorização dos editores.

Diretoria – CONPEDI
Presidente - Prof. Dr. Raymundo Juliano Feitosa – UNICAP
Vice-presidente Sul - Prof. Dr. Ingo Wolfgang Sarlet – PUC - RS
Vice-presidente Sudeste - Prof. Dr. João Marcelo de Lima Assafim – UCAM
Vice-presidente Nordeste - Profa. Dra. Maria dos Remédios Fontes Silva – UFRN
Vice-presidente Norte/Centro - Profa. Dra. Julia Maurmann Ximenes – IDP
Secretário Executivo - Prof. Dr. Orides Mezzaroba – UFSC
Secretário Adjunto - Prof. Dr. Felipe Chiarello de Souza Pinto – Mackenzie

Representante Discente – Doutoranda Vivian de Almeida Gregori Torres – USP

Conselho Fiscal:
Prof. Msc. Caio Augusto Souza Lara – ESDH
Prof. Dr. José Querino Tavares Neto – UFG/PUC PR
Profa. Dra. Samyra Haydêe Dal Farra Naspolini Sanches – UNINOVE
Prof. Dr. Lucas Gonçalves da Silva – UFS (suplente)
Prof. Dr. Fernando Antonio de Carvalho Dantas – UFG (suplente)

Secretarias:
Relações Institucionais – Ministro José Barroso Filho – IDP
Prof. Dr. Liton Lanes Pilau Sobrinho – UPF
Educação Jurídica – Prof. Dr. Horácio Wanderlei Rodrigues – IMED/ABEDi
Eventos – Prof. Dr. Antônio Carlos Diniz Murta – FUMEC
Prof. Dr. Jose Luiz Quadros de Magalhaes – UFMG
Profa. Dra. Monica Herman Salem Caggiano – USP
Prof. Dr. Valter Moura do Carmo – UNIMAR
Profa. Dra. Viviane Coêlho de Séllos Knoerr – UNICURITIBA
Comunicação – Prof. Dr. Matheus Felipe de Castro – UNOESC

D598
Direito, inovação, propriedade intelectual e concorrência [Recurso eletrônico on-line] organização CONPEDI/ UdelaR/Unisinos/URI/UFSM /Univali/UPF/FURG;

Coordenadores: Beatriz Bugallo Montaño, Thami Covatti Piaia – Florianópolis: CONPEDI, 2016.

Inclui bibliografia
ISBN: 978-85-5505-252-1
Modo de acesso: www.conpedi.org.br em publicações
Tema: Instituciones y desarrollo en la hora actual de América Latina

1. Direito – Estudo e ensino (Pós-graduação) – Encontros Interncionais. 2. Direito. 3. Inovação. 4. Propriedade intelectual. I. Encontro Internacional do CONPEDI (5. : 2016 : Montevidéu, URU).

CDU: 34

Conselho Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Direito
Florianópolis – Santa Catarina – Brasil
www.conpedi.org.br

Universidad de la República
Montevideo – Uruguay
www.fder.edu.uy

V ENCONTRO INTERNACIONAL DO CONPEDI MONTEVIDÉU – URUGUAI

DIREITO, INOVAÇÃO, PROPRIEDADE INTELECTUAL E CONCORRÊNCIA

Apresentação

As considerações trazidas nessa introdução são oriundas dos debates que aconteceram durante a apresentação dos artigos científicos no Grupo de Trabalho "Direito, Inovação, Propriedade Intelectual e Concorrência", no V Encontro Internacional do CONPEDI, que ocorreu em Montevidéu, entre os dias 08 a 10 de setembro de 2016.

Na ocasião, foram trazidas diversas perspetivas sobre os temas relacionados ao Grupo de Trabalho, tendo como resultado, um produtivo debate entre os participantes, o que nos faz acreditar na capacidade dos nossos pesquisadores, assim como, na importância dos encontros organizados pelo CONPEDI, seja no âmbito nacional como no internacional.

Para tanto, tendo em vista o bom andamento do Grupo de Trabalho e pensando nos debates posteriormente existentes ao fim de cada bloco, dividimos as apresentações, abaixo elencadas, de acordo com as temáticas inter-relacionadas: primeira parte: patentes, segunda parte: indicações geográficas e direito da concorrência, terceira parte: direitos do autor.

Primeira parte: patentes.

A CONCEPÇÃO DE INTERESSE NO PENSAMENTO DE RUDOLF VON JHERING: UMA ANÁLISE DA LEGITIMIDADE DAS PATENTES E A NECESSIDADE DE UMA REFLEXÃO SOCIOAMBIENTAL, de Nathalia Bastos do Vale Brito.

A ponencia del bloque de patentes plantea una visión esclarecedora de las patentes y su justificación recurriendo al modelo analítico de Ihering y la Jurisprudencia de valores.La articulación reflexiva del trabajo consistió en plantear, por un lado, en qué consisten las patentes y luego circunscribir el problema a si la legitimidad de las patentes se puede sustentar en perspectiva socioambiental.

Se destaca de sus conclusiones la importancia del estudio de la Historia tomando al Derecho en su faceta tuteladora de intereses relevantes. En este contexto, encuentra que las patentes

son un bien relevante para tutelar. No obstante, hay intereses contrapuestos: por un lado el inventor que busca remunerar su trabajo, por otro lado la sociedad que quiere aprovechar lo más ventajosamente posible tales beneficios.

El equilibrio es más complicado, reviste áreas de sensibilidad en cuanto se trata de patentes de medicamentos. Algunas posiciones se plantean al respecto que las patentes pueden estar perjudicando a la sociedad. Sin embargo, analizado este punto desde la teoría de Ihering no se puede decir cuál interes es más importante, no existe una jerarquía.Finalmente, destaca que la temática social hace necesaria la valoración del tema desde un análisis socioambiental.

O ACORDO SOBRE DIREITOS DE PROPRIEDADE INTELECTUAL RELACIONADOS AO COMÉRCIO E A PREVISÃO PATENTÁRIA COMO UMA FORMA DE DIFUNDIR A INOVAÇÃO NO ÂMBITO DA SAÚDE, de Nathalie Kuczura Nedel e Sandra Regina Martini.

A ponencia comienza por analizar el TRIPs y el régimen de las patentes, desde la perspectiva de sus efectos en el ámbito de la salud, referidas necesariamente a patentes farmacéuticas.En esta visión de investigación desde el efecto económico concluyen que sí, que en el ámbito de la salud proporciona un impulso a las innovaciones, permitiendo centrarse en la propiedad inmaterial.

Asimismo, seguidamente explican el problema de fondo planteándose si los conocimientos tradicionales pueden ser apropiados como medicamentos. Se explayan sobre la preocupación respect de que los conocimientos especificamente de un país sean patentados y no puedan ser utilizados, ni siquiera en su dimensión ya conocida, en el propio país de origen.

PROPRIEDADE INTELECTUAL E OS PAÍSES EM DESENVOLVIMENTO NO ÂMBITO DA OMC: ÍNDIA, BRASIL E PATENTES FARMACÊUTICAS PÓS-TRIPS, de Alice Gravelle Vieira e Larissa Thomaz Coelho.

La tercera ponencia, de alguna manera plantea una visión complementaria de la anterior. Las reflexiones sobre el Derecho de patentes lleva a sus autoras a analizar las diferencias que existieron entre Brasil e India al tiempo de aplicar la normativa TRIPs.Ambos paises, Brasil e India, parten de una posición común al momento de la negociación y debates de la Propiedad Intelectual en la Ronda Uruguay. En ambos casos se trató de países en desarrollo, fuertes, integrando el mismo grupo de países negociador.No obstante, una vez aprobado el Tratado de Marrakesh, mientras Brasil dinámicamente lo implementó y puso enpráctica, India demoró casi tres veces más, tomando las decisiones en el último momento posible.Concluyen

que eso se debe a las necesidades de afirmación de perfil de país, desde la perspectiva de la Política Exterior de Brasil e Indica, respectivamente. Brasil, con la pronta adopción del Tratado de la OMC, y consecuentemente del TRIPs, cumplió con mostrar su capacidad de implementación, responder a la industria interna del medicamente y se insertó prontamente en el mundo de los Estados cumplidores. La opción reticente de India siguió otros objetivos, acaso especificos debido a la situación socioeconómica de decenas de millones de su población, tanto como a reclamos económicos de su industria interna, totalmente distintos a Brasil.

Segunda parte: indicações geográficas e direito da concorrência.

SISTEMAS DE GOVERNANÇA TERRITORIAL EM EXPERIÊNCIAS DE INDICAÇÃO GEOGRÁFICA: ANÁLISES E PROSPECÇÕES, de Cilmara Correa de Lima Fante.

La ponencia referida a Indicaciones Geográficas aboga por una mejor regulación o gobernanza de las entidades que gestionan y administran las Indicaciones Geográficas. Destaca que estos institutos tienen una relevancia fundamental desde distintas perspectivas. No solamente facilitan al consumidor el acceso de manera informada y verídica a sus necesidades, sino también favorecen el desarrollo económico y comercial de los productores, ampliando el efecto de prosperidad a las localizaciones geográficas donde se emplazan (como manifestación de tradición, como lucimiento a efectos turísticos).

Asimismo, procura destacar como caso de eventual desarrollo a la yerba mate, en paralelo a otros productos que ya existen protegidos en el sistema de Brasil. Las tres ponencias sobre Derecho de la Competencia o Concurrencia reflejan cuestiones derivadas de las tecnologías modernas.

CUSTOS NÃO-FINANCEIROS DE TROCA E TOMADA DE DECISÃO DO CONSUMIDOR – ANÁLISE DA “CONCORRÊNCIA A UM CLIQUE DE DISTÂNCIA” EM SERVIÇOS GRATUITOS NA INTERNET, de Fabiano Teodoro de Rezende Lara e Andre Costa Ferreira de Belfort Teixeira.

A ponencia se centraliza en el análisis de los costos de transacción como un factor relevante para la diferencia entre el mercado tradicional y el mercado de Internet. Claro que la relevancia se encontraría dada en la medida en que operara la masificación de los operadores. En este sentido el expositor dice que si bien en general los costos de transacción son altos, en Internet el intercambio es mucho másbarato para el consumidor, aunque el costo cognitivo puede ser muy alto para tomar las decisiones.

De todas formas, concluye, se trata de una lectura muy distinta desde la Economía tradicional, la visión del costo cero es distinta.

INSTITUIÇÕES, LIVRE CONCORRÊNCIA E O CADE: INSPIRAÇÃO AO DESENVOLVIMENTO NA AMÉRICA LATINA, de Juliana Oliveira Domingues e Eduardo Molan Gaban.

A ponencia presentada en materia de Derecho de la Competencia destaca por el análisis especializado en el funcionamiento y resultados de CADE, autoridad de aplicación en la materia cuyo desarrollo en Brasil es el más destacado en el contexto de los paises del Mercosur, tomando como referencia común a todos la Declaración del Protocolo de Fortaleza.

La ponencia reflexiona muy agudamente sobre las acciones que fueron tomadas en CADE. Antes, compara, había más controles de estructura y menos investigaciones del área económica que ahora. La reforma normativa incorporó, sobre la base de su experiencia internacional, “mejores prácticas” en el funcionamiento de CADE y en la gestión en general. Se desarrollan actualmente investigaciones de casos de cartel, siguiendo con la tendencia internacional.

Asimismo se desarrolló un nuevo procedimiento de “enforcement”, determinando en mayor celeridad y eficiencia de los procedimientos. De todas formas, la existencia de numerosas investigaciones (crecimiento que muestra con evidencia gráfica de 2010 a 2015) no implica la efectiva concreción de los trámites, pues concluirlos sigue siendo difícil. La prueba efectiva es compleja.

Sin embardo, concluye aunque las reglas ahora son más claras falta que la sociedad entienda que las reglas existen y tienen una fuerza real. En definitiva en CADE, en estos diez años de implementación, queda claro que es necesario más difusión para que el empresario conozca la temática y tenga conciencia de ello.

O DIREITO DA CONCORRÊNCIA COMO INSTRUMENTO DE POLÍTICA PÚBLICA DE DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO FRENTE ÀS CRISES ECONÔMICAS E FINANCEIRAS, de Everton Das Neves Gonçalves e Márcia Luisa da Silva.

A ponencia presenta un enfoque integral de aspectos de Derecho de la Competencia, particularmente de la Defensa de la Competencia, destaca que su aplicación, como reflejo de las interpretaciones a que conducen las diferentses y adaptables Políticas Públicas de

Competencia, pueden consistir – en su contexto necesario – en un real instrumento de desarrollo para el caso de crisis económicas y financieras.

Partiendo de que las normas de competencia encierras principios o guías de análisis de un mercado relevante concreto, se concluye con toda lógica, que al análisis material de las situaciones puede derivar en la aplicación de la mencionada función legal.Llevan a cabo esta investigación aplicando la metodología del Análisis Económico del Derecho, tema cuyo estudio permite comprender y justificar decisiones.En defintiva, concluyen que la política de libre competencia constituye una verdadera Política de desarrollo económico. Corresponde valorar este sector desde la perspectiva de constituir una legislación estricta o flexible. Precisamente, para superar una crisis económica será cuestión de manejar lo estricto o flexible del análisis.

Terceira parte: direitos do autor.

DIREITOS AUTORAIS, ACESSO À CULTURA E O TRATADO DE MARRAQUECHE, de Allan Rocha De Souza e Alexandre de Serpa Pinto Fairbanks.

A ponencia analiza las consecuencias de marco jurídico, en torno de la aprobación y aplicación de un tratado, como el de Marrakech en el totum del Derecho Brasileño.En primer lugar, destacan dos características de la incorporación del Tratado al derecho brasilero:1 reglamenta aspectos sobre derechos fundamentales; 2 consolida función social de la propiedad intelectual.La óptica des estudio se presenta desde la consideración general de la función social que atribuyen a la Propiedad Intelectual. En este sentido, afirman que esta función queda en evidencia al analizar la transición del estado liberal a estado social y democrático de derecho. De manera que la reglamentación de la propiedad intelectual deberá, necesariamente, atender la función social que cumple como tal, inserta en la normativa. Concretamente, en cuanto a los efectos de la incorporación del Tratado de Marrakech y su proyección, concluyen que:1 determina la consolidación de la función social de la propiedad intelectual;2 implica que las limitaciones de derechos autorales deben ser consideradas extensivamente;3 y sobre el Derecho de los contratos aurgen, a su vez, dos efectos:i consagra la presunción de una cláusula permisiva de poner su obra en formato accesible;ii en contrapartida, consagra también una prohibición de las clausulas contractuales que prohíban que circule y se acceda a su obra en formato accesible.El fundamento real de todo ello es la inclusión cultural.

DIREITOS AUTORAIS MUSICAIS NA SOCIEDADE DA INFORMAÇÃO: USOS ALTERNATIVOS E SUA FUNÇÃO SOCIAL, de Geraldo Magela Freitas Tenório Filho e Querino Mallmann.

A ponencia sobre Derecho de Autor propone un estudio que en verdad complementa y aplica la temática de la ponencia precedente. Hace referencia específica a las creaciones musicales que circulan como archivos en el mundo digital y ofrecen la posibilidad de ser compartidas. Por un lado, parten del análisis del Derecho autoral y su naturaleza, frente al derecho privado y publico: se fue viendo que no alcanzaba el enfoque privado para la interpretación y aplicación del derecho autoral, en cuanto a su función social, yendo al manejo también de derecho público.

Por otro lado, hacen referencia a las prácticas de compartir archivos musicales en Internet y sus aspectos juridicos.Finalmente, proponen la armonización de normas para legitimizar los aactos de compartir archivos musicales en el ambiente virtual.

STREAMING E OS DIREITOS AUTORAIS: ASPECTOS TECNOLÓGICOS, ECONÔMICOS E REGULATÓRIOS, de Thiago Guimaraes Moraes.

El ponente analiza diversos aspectos normativos del streaming, desde la perspectiva de Brasil contrastada con los demás países de américa Latina.Previo el planteo explicativo de las distintas modalidades de streaming, explica respecto de cada una aspectos de la existencia y el ejercicio de los derechos de autor.

La discusión se plantea en distintos niveles. No solamente si se debe pagar por concepto de derechos de autor, sino también a quién corresponde que se pague, según la modalidad que se trate.Realiza de esta manera una muy prolija presentación de los distintos escenarios respecto del ejercicio de los derechos de autor.

Es creciente el tráfico global que viene abarcando el streaming y la problemática a su respecto lleva también al análisis de los archivos compartidos, incorporando la perspectiva del consumidor. Al concluir destaca que existen varias acciones sobre el tema y la importancia de la justicia civil para tratar esta problemática.

Por fim, após essa breve apresentação, com a esperança de termos semeado o precioso gosto pelo conhecimento e pela pesquisa, desejamos a todos uma excelente e produtiva leitura!

Profa. Beatriz Bugallo – UDELAR – Uruguai

Profa. Thami Covatti Piaia – URI – Santo Ângelo – Brasil

STREAMING E OS DIREITOS AUTORAIS: ASPECTOS TECNOLÓGICOS, ECONÔMICOS E REGULATÓRIOS.

STREAMING AND COPYRIGHT: TECHNOLOGICAL, ECONOMIC AND REGULATORY ASPECTS.

Thiago Guimaraes Moraes [1]

Resumo

Este trabalho tem por objetivo verificar como a tecnologia streaming afeta o regime de direitos autorais e sua regulação. Para isto, são identificados aspectos tecnológicos, econômicos e regulatórios do streaming e analisadas as consequências que trazem ao sistema de direitos autorais brasileiro. O estudo exploratório-descritivo adota como metodologia o levantamento de dados a partir de artigos acadêmicos, notícias de imprensa, bem como relatórios de associações e centros de estudo interessados no streaming. O trabalho conclui que a regulação do fenômeno é influenciada por diversas partes interessadas, entre estas, o poder judiciário, a indústria musical, associações de gestão coletiva e artistas.

Palavras-chave: Streaming, Direitos autorais, Regulação da internet

Abstract/Resumen/Résumé

This work aims to verify how the streaming technology affects the copyright regime and its regulation. For this, we identify streaming's technological, economic and regulatory aspects and analise their consequences to the Brazilian copyright system. This study is exploratory-descriptive and adopts as its methodology survey data from academic articles, press news, as well as reports from associations and research centers interested in the streaming subject. The work concludes that the phenomenon's regulation is influenced by various stakeholders, including the judiciary, the music industry, collective management associations and artists.

Keywords/Palabras-claves/Mots-clés: Streaming, Copyright, Internet regulation

[1] Mestre

INTRODUÇÃO

Lawrence Lessig, num dos capítulos de conclusão de sua obra *Free Culture*, em 2004, fez uma previsão de que o compartilhamento de arquivos (*file-sharing*), por mais sedutor que então parecesse, não seria a tecnologia principal para troca de conteúdo digital dentro de uma década. O autor explica que o *file-sharing* era a melhor solução por atender às demandas de usuários que, quando muito, possuíam serviços de banda larga a 1,5 MBs. (LESSIG, 2004). Contudo, com o aumento da banda larga e dos espaços de acesso à Internet, uma resposta que permitisse o acesso instantâneo à mídia digital em particular áudio e vídeo, se tornaria uma proposta bem mais interessante para o consumidor do que o armazenamento contínuo de novas músicas e filmes nos computadores pessoais. Surgiria assim um novo mundo digital:

> "Em tal mundo, será extremamente fácil conectar-se a serviços que ofereçam-lhe conteúdo na hora — como acontece nas rádios via Internet, conteúdo esse que será enviado ao usuário quando ele o exigir. Aqui, portanto, está o ponto vital: quando tornar-se extremamente fácil conectar-se a serviços que ofereçam o conteúdo desejado, então tornará-se [*sic*] extremamente mais fácil conectar-se a serviços que ofereçam o conteúdo desejado que do que baixar e armazenar conteúdo nos diversos dispositivos que você terá para reproduzir conteúdo. Será mais fácil, em outras palavras, assinar um serviço do que tornar-se um administrador de bancos de dados, como qualquer pessoa no mundo das redes de compartilhamento de arquivos tem que ser. Serviços de conteúdo irão competir com as redes de compartilhamento de arquivos, mesmo que tais serviços cobrem dinheiro pelo conteúdo que eles oferecerem." (LESSIG, 2004: 269).

Chega a ser surpreendente a precisão do célebre autor: a *International Federation of the Phonographic Industry* – IFPI, vem revelando em seus relatórios anuais que os serviços de oferta de música digital online, que utilizam a tecnologia *streaming*, seguem crescendo cada vez mais, em comparação com os serviços de download, que embora ainda sejam responsáveis pela maior fração da receita digital da indústria musical - 52% em 2014, tem caído seu índice de vendas: em 2014, os serviços de download, sofreram queda de 8% em vendas enquanto os serviços de *streaming*, nas modalidades de assinatura ou propaganda, cresceram 39%, em relação ao ano anterior (IFPI, 2015).

Considerando a importância do *streaming* no mercado de música digital, questiona-se como esta tecnologia afeta o regime de direitos autorais e sua regulação. Buscando responder esta pergunta, este estudo explora o tema de acordo com a seguinte divisão: na seção 2 serão identificados aspectos tecnológicos do streaming e suas consequências ao sistema de direitos autorais (em especial, o brasileiro); na seção 3, serão apresentados alguns aspectos

econômicos do mercado de *streaming* musical de forma a identificar como esta tecnologia vem sendo utilizada (em particular, nos EUA e América Latina), para que se possa compreender algumas polêmicas de sua regulação; a seguir, na seção 4, serão discutidos alguns aspectos regulatórios que impactam o uso do streaming, sendo destacada a atuação dos artistas musicais nas discussões regulatórias desta tecnologia. Por fim, o artigo é concluído na seção 5.

Por este estudo possuir caráter exploratório-descritivo, a metodologia adotada foi o levantamento de dados a partir de pesquisas acadêmicas relativas ao *streaming,* notícias de imprensa, além de relatórios apresentados por associações e centros de estudo interessados nos temas. Em alguns casos, também se observará a citação a notícias jornalísticas que registraram eventos tratados neste trabalho.

1. ASPECTOS TECNOLÓGICOS DO STREAMING

Compreender os aspectos tecnológicos de uma nova ferramenta é importante para que se possa entender seu impacto no universo econômico e jurídico. Desta forma, esta seção se propõe a apresentar alguns conceitos básicos para que se possa compará-la com a tecnologia de downloads e compartilhamento de arquivos (que foi amplamente difundida graças ao P2P, outrora analisado) e também para identificar como as características da tecnologia *streaming* impactam no regime de direitos autorais.

Um primeiro ponto que cumpre ser destacado é que o *streaming* é uma tecnologia que se opõe ao download, nos referindo aqui ao download permanente, já que como logo se verá, o *streaming*, por vezes, faz downloads temporários de arquivos digitais. White e Cooper (2015) explicam que enquanto o download permite que o usuário-final armazene o arquivo em um computador, celular ou outro aparelho para uso posterior, criando uma cópia permanente, o *streaming* envia o conteúdo como um fluxo (*stream*) de dados de um servidor para o computador/celular/aparelho do consumidor. Deste modo, o arquivo é temporariamente armazenado no computador do usuário em uma memória cache (cópia temporária no disco rígido) ou um *buffer* (armazenado na RAM).

A tecnologia de transmissão do streaming usualmente utiliza uma técnica conhecida como *Content Delivery Network* - CDN, em que clusters localizados na ponta das redes em que os usuários-finais estão localizados se comunicam continuamente, de forma a replicar o conteúdo digital requerido por estes, garantindo um acesso mais rápido ao pacote de dados requisitado (MULERIKKAL e KHALIL, 2007). Assim, empresas que oferecem serviços de

streaming costumam ter uma rede de servidores CDN em grande escala, alcançando em alguns casos, mais de 20.000 servidores (e.g. Google, para fornecer o *streaming* do Youtube).

A arquitetura de uma CDN pode seguir o modelo mais tradicional da internet, cliente-servidor (em que um servidor central recebe as requisições dos usuários e os responde) ou utilizar-se da estrutura de compartilhamento ponto-a-ponto (P2P). Mullerikkal e Khalil (2007) observam que, na prática, os serviços comerciais se utilizam da primeira estrutura. Uma possível exceção para isto foi o Spotify, em seus primeiros anos de estabelecimento, que utilizou-se da estrutura P2P. Porém, com a expansão do serviço ao redor do globo - hoje o Spotify atua em mais de 58 países (WHITE e COOPER, 2015), a empresa, a partir de 2014, abandonou a arquitetura P2P por ter se provado onerosa para seus usuários, pois tinham que disponibilizar da sua banda larga para auxiliar no compartilhamento de dados (ERNESTO, 2014). Outros problemas da arquitetura P2P que inviabilizam seu uso comercial de CDNs é a ausência de mecanismos de gerenciamento e controle que garantam a qualidade de transmissão esperada de serviços privados (NYGREN; SITARAMAN; SUN, 2010).

Outra importante distinção dos serviços de streaming é quanto ao armazenamento de dados. Como já visto, em oposição ao download, a cópia gerada pelo streaming é temporária. Contudo, há que se distinguir quando este armazenamento é realizado em cache ou buffer. O cache é um armazenamento temporário na memória física do computador do usuário, ou seja, seu disco rígido. Borghi (2011) explica que embora o *caching* seja um processo não-intrínseco à tecnologia *streaming* (i.e. não é necessário para que seu funcionamento), é bastante utilizada pelos provedores de conteúdo de forma a acelerar o acesso a um conteúdo recentemente acessado. Como exemplo, podem ser citados os vídeos do Youtube e as músicas do Last FM, que armazenam cópias temporárias dos vídeos e músicas em uma pasta oculta de sistemas operacionais Windows chamada Arquivos Temporários da Internet. O problema deste armazenamento é que ele permite que o usuário replique esta cópia temporária em uma versão permanente usando recursos simples (como a função copiar e colar).

No caso do *buffering*, os dados são armazenados temporariamente na memória volátil do computador, a RAM (*Random Access Memory*). Isto dificulta uma eventual tentativa de circumvenção do usuário, que necessita de utilizar recursos tecnológicos mais complexos para gerar uma cópia permanente deste conteúdo. Assim a obra digital costuma estar mais protegida quando apenas o *buffering* é utilizado.

Finalmente, precisamos nos atentar para algumas classificações dos serviços de *streaming*, pois estas geram reflexos distintos no campo dos direitos autorais. O *streaming*

pode ser inicialmente dividido em *live streaming* e *on-demand streaming*. Por vezes, a literatura distingue esses dois tipos em *streaming* não-interativo e *streaming* interativo, respectivamente (RICHARDSON, 2014).

O *live streaming* é uma forma de transmissão similar à radiodifusão terrestre, com a diferença que é realizada pos serviços de *streaming* (SAKTHIVEL, 2011). No *live streaming*, os dados são capturados de uma fonte, processado para um sinal digital e transmitido para múltiplos usuários ao mesmo tempo. Assim, o acesso só é possível quando a transmissão é disponibilizada pelo provedor. Como a maioria destes serviços estão situados em servidores web, popularizou-se o termo *webcasting*.[1] Esta tecnologia é usualmente utilizada para transmissão de rádio e tevê pela web, por serviços como o Pandora e o Live TV.

Embora seja amplamente reconhecido na doutrina internacional que o serviço de *live streaming*/*webcasting* seja similar à radiodifusão, Sakthivel (2011) critica a ausência de uma definição jurídica precisa desta tecnologia, mesmo a nível internacional: o conceito tentou ser definido em um *draft* feito pela *World Intellectual Property Organization* - WIPO, quando da tentativa de se celebrar um acordo internacional sobre serviços de radiodifusão, a *Treaty on the Protection of Broadcasting Organizations*, mas que ainda não saiu do papel. Isto dificulta a identificação do serviço de *webcasting* como de radiodifusão, tendo impacto direto nos regimes de direitos autorais.

Cabe portanto à normativa de cada país definir se o *webcasting* é ou não um serviço de radiodifusão e analisar suas consequências jurídicas no regime de direitos autorais adotado. No caso norte-americano, em que as empresas de radiodifusão sequer são titulares originárias de direitos conexos (dependendo, portanto, de contratos privados para se tornarem titulares de direitos autorais), os direitos pela transmissão são originariamente dos criadores de conteúdo. Já no caso europeu, a Diretiva da Comunidade Européia que regula o tema, *EU Directive 2001/29/EC*, também conhecida como *Information Society Diretive* ou InfoSoc, não foi capaz de definir a quem cabe originariamente os direitos pela transmissão de *webcasting,* embora as empresas de radiodifusão sejam titulares de direitos conexos. No caso brasileiro, o tema está sendo atualmente analisado no REsp 1559264/RJ, conhecido também como o caso Oi x ECAD.

[1] Importante destacar que não há consenso na doutrina sobre o uso do termo "*webcasting*": alguns o utilizam para se referir a serviços de streaming como um todo, e outros para se referir especificamente ao *live streaming*. O ECAD, por exemplo, parece se referir em seu Regulamento de Arrecadação, aos serviços de *webcasting* como *streaming* em geral. Como este autor entende, baseado na bibliografia levantada, que a definição mais apropriada seja a última, esta obra usará a expressão "*webcasting"* para se referir especificamente a serviços de *streaming* não-interativos.

Ainda com relação ao *live streaming*, há uma subcategoria que cabe alguns comentários: trata-se da retransmissão simultânea (ou quase-simultânea) da radiodifusão terrestre pela internet: o *simulcasting* (BORGHI, 2011). Aqui, cabe citar um interessante caso da jurisprudência européia sobre o tema: o caso TV Catchup, que reconheceu o *live streaming* como uma modalidade de comunicação ao público, devendo, portanto, cada retransmissão em um meio técnico específico ser autorizada pelo autor da obra em questão (WESTENBERGER, 2015). Este caso também é importante por trazer a interpretação da Corte de Justiça da União Européia - CJEU, sobre o conceito de público: em seu entendimento, é irrelevante o fato das obras serem comunicadas numa base um-a-um, no caso de streaming, pois isto não previne que um elevado número de usuários tenha acesso à obra simultaneamente.

Quando comparamos com a legislação brasileira, vemos uma definição que pode se provar um óbice a esta interpretação: o art. 68 da Lei 9.610/98, a Lei de Direitos Autorais brasileira (ou ainda, LDA), que versa sobre o direito de comunicação ao público, exige que a execução, para ser pública, ocorra em locais de frequência coletiva, independente da modalidade de transmissão (§2º). Ao se deparar com a definição de locais de frequência coletiva dada pela própria lei (§3º), estes não parecem ser compatíveis com os espaços privados em que normalmente os usuários de serviços de streaming acessam a obra (por mais, que a radiodifusão seja forma reconhecida para transmissão de uma execução pública).

O que observamos na jurisprudência atual, é que as decisões do judiciário brasileiro vão no sentido oposto aos da interpretação da corte européia. Na apelação APL 0173652-06.2010.8.26.0100 / SP, o TJ/SP proibiu a cobrança do ECAD por serviços de *webcasting* na modalidade *simulcasting*, pois isso caracterizaria cobrança dupla de uma mesma execução pública:

> "Cobrança de direitos autorais de emissoras de radiodifusão em decorrência de transmissão "simulcasting" e "webcasting" "internet". Inadmissibilidade. **A utilização de dois veículos de transmissão não descaracteriza o fato de se tratar de uma única modalidade para a execução pública. Pretensão do ECAD se apresenta como "bis in idem".** Procedência da ação deve prevalecer. Apelo provido." (TJ-SP - APL: 01736520620108260100 SP 0173652-06.2010.8.26.0100, Relator: Natan Zelinschi de Arruda, Data de Julgamento: 24/04/2014, 4ª Câmara de Direito Privado, Data de Publicação: 25/04/2014, grifou-se).

Já na APL nº 0386089-33.2009.8.19.0001 /RJ, em um caso conhecido como ECAD x My Space, o TJ/RJ entendeu que o serviço de *webcasting* não pode ser alvo de arrecadação do ECAD por não possuir natureza de execução pública:

> "Direitos autorais. ECAD. Obras da indústria fonográfica. Transmissão de conteúdo pela internet na modalidade webcasting. **Execução pública não caracterizada.** Artigo 68, § 2º da Lei Federal 9610. Hipótese de reprodução individual. Ausência de atribuição daquela entidade para cobrança, in casu, dos direitos autorais. Incidência do art. 99, caput, da LDA. Precedente deste Tribunal de Justiça. Sentença reformada. Sucumbência invertida. Apelação do provedor de internet provida pelo relator. Prejudicado o recurso do ECAD." (TJ-RJ - APL: 03860893320098190001 RJ 0386089-33.2009.8.19.0001, Relator: DES. BERNARDO MOREIRA GARCEZ NETO, Data de Julgamento: 26/09/2014, DÉCIMA CAMARA CIVEL, Data de Publicação: 06/10/2014 11:54, grifou-se).

Neste último caso, cumpre trazer trechos da decisão do douto juízo:

> "Esta possibilidade dada ao usuário da internet de acessar um site, selecionar e ouvir determinada obra musical por certo não configura execução pública, eis que na hipótese não há que se falar em 'local de frequência coletiva" nem, tampouco, em "transmissão'.
> (...)
> E nem poderia, pois como já dito, tal utilização de obras musicais depende necessariamente de uma ação de iniciativa do internauta e, assim, temos que cada pessoa ouve a música por ele escolhida em momentos diversos, de forma isolada e jamais coletiva.
> Outrossim, **esta modalidade de disponibilização de obras musicais na internet não pode ser entendida como uma transmissão, eis que não há in casu a divulgação das mesmas ao público, ao contrário, cabe ao internauta buscá-las, ingressando para isso em determinado ambiente virtual**."

Percebe-se daí uma dificuldade do Judiciário brasileiro em interpretar a natureza jurídica do *webcasting*: a primeira decisão não afastou a possibilidade deste ser uma execução pública, mas não identificou distinção desta com relação à radiodifusão terrestre; já a segunda não entendeu o *webcasting* como uma modalidade de execução pública, mas sim individual/privada. Esta confusão de entendimentos revela a importância do caso que está em vias de ser julgado pelo Superior Tribunal de Justiça no já citado REsp 1559264/RJ, visto que conclusões importantes sobre a natureza jurídica dos serviços de *webcasting* serão emanados a partir daí.

Prosseguindo, trataremos agora da segunda modalidade de *streaming*, o *on-demand streaming* (por vezes chamado pela doutrina de *streaming* interativo). Esta categoria já se distancia do serviço de radiodifusão justamente pela sua característica interativa. O conteúdo digital é disponibilizado sob demanda do usuário. Os dados estão armazenados em um servidor central (usualmente os servidores CDN) de onde a transmissão inicia sob pedido do usuário. A interatividade se dá pois o usuário é capaz de pausar, passar para a frente, retocar, parar ou exercer outras requisições enquanto o conteúdo está sendo transmitido

(SAKTHIVEL, 2011). Um bom exemplo que permite visualizar este tipo de serviço são os vídeos transmitidos pelo Youtube.

Mais uma vez, nos deparamos com dificuldades em estabelecer a natureza jurídica dos serviços de *streaming* interativos. A jurisprudência norte-americana não trabalha com o conceito de comunicação ao público, mas há um conceito similar que é o direito de performance pública. Isto levou com que, no caso Aereo, a empresa que transmitia vídeos de programações de tevê em modalidade sob demanda (ou seja, o usuário selecionava os programas que ia assistir em um catálogo de programas gravados), fosse condenada pela Suprema Corte dos EUA (WESTENGERGER, 2015), que entendeu haver um caráter público nesta forma de transmissão (de maneira similar ao entendimento da CJEU no caso TV Catchup), devendo portanto a empresa pagar os direitos autorais pela transmissão realizada. Incapaz de pagar pelas licenças caríssimas das transmissoras de tevê, o Aereo teve seus serviços suspensos em junho de 2014 (BRANDOM, 2014), vindo à falência em novembro do mesmo ano (CROOK, 2014).

No cenário europeu, temos que a InfoSoc, em seu art. 3 (1) reproduziu uma nova modalidade de direito de comunicação pública prevista originariamente no *WIPO Copyright Treaty* - WCT, o direito de "fazer disponível" (*making available*, no original). Por este direito, conforme as próprias palavras do WCT, art. 8, se entende o direito de fazer disponível ao público as obras de forma que os membros do público possam acessá-las em um local e tempo individualmente escolhidos por estes. Logo se verifica que este conceito preenche bem o escopo dos serviços de *streaming* sob demanda.

Já no caso brasileiro, temos que o Brasil não é signatário deste tratado e, nossa legislação atual não prevê nada específico sobre o tema. Isto traz uma dificuldade na identificação da natureza jurídica do serviço de *streaming* interativo, pois, como já observado no caso do *streaming* não-interativo a atual LDA não é capaz de fornecer informações suficientes para se discriminar o *streaming* como espécie de execução pública ou não. Para o ECAD, há uma grande importância de que essa natureza jurídica seja reconhecida, pois só cabe ao órgão arrecadar obras musicais que se enquadrem neste conceito.

Apresentados os aspectos tecnológicos que se consideram mais relevantes para a compreensão do *streaming* e seus impactos nos direitos autorais, prosseguiremos para os aspectos econômicos, de forma a identificar como esta tecnologia vem sendo utilizada pela indústria musical.

2. ASPECTOS ECONÔMICOS DO STREAMING

Se Lessig já tinha consciência da tecnologia *streaming* quando da publicação de *Free Culture*, ou se apenas fez especulações baseado na forma com que a Internet evoluía, não resta claro, mas fato é que, hoje, este parece ser o novo paradigma para transmissão de dados digitais, em particular para áudio e vídeo.

O *Digital Music Report 2015* da IFPI revelou que, em 2014, a receita digital global da indústria musical recebeu contribuições iguais de vendas físicas e digitais - 46% em cada. Os serviços de streaming são responsáveis por 32% da fatia digital, sendo o mercado que mais cresceu em um ano (39%). Os serviços de download digital, encabeçado pela iTunes Music Store, estão em constante declínio, apesar de ainda serem responsáveis pela maior fatia de faturamento digital (em 2014, esta parcela era de 52%).

É importante entender que os modelos de negócio dos serviços de música digital variam. A *Rethink Music Initiative* do *Berklee Institute of Creative Entrepeneurship* destacou quatro principais modelos:

- Downloads, em que o consumidor adquire uma cópia permanente da canção por meio de licença e a baixa para seu computador ou aparelho pessoal. Como exemplo, temos a iTunes Music Store;
- *Streaming* interativo (*on-demand*) pago mediante assinatura, onde o consumidor escolhe a música que irá ouvir e cria uma cópia em seu aparelho que só existirá enquanto ele paga pelo serviço. Como exemplo, tem-se o serviço de assinatura premium do Spotify;
- *Streaming* interativo (*on-demand*) suportado por propaganda, onde o consumidor ouve a música de graça, mas em troca deve assistir/escutar alguns comerciais. Um exemplo seria o serviço de assinatura gratuito do Spotify;
- *Streaming* não-interativo (*live streaming*) mediante assinatura ou suportado por propaganda, em que o usuário não controla as músicas que serão tocadas. Como principal exemplo norte-americano, temos o serviço do Pandora.

Como se verifica da classificação apresentada, os serviços de *streaming* podem ser agrupados em modelos de assinatura e modelos suportados por propaganda (independente de serem interativos ou não-interativos). Em 2014, a primeira categoria cresceu 39% contando com 41 milhões de consumidores e sendo responsável por 23% da receita global digital em música.

No que diz respeito ao *streaming* não-interativo, não ateremos maiores detalhes, pois a natureza dos seus serviços não parecem disputar o espaço da venda de músicas físicas e downloads digitais, servindo muitas vezes como um complemento para o mercado musical em geral. Cabe apenas destacar o serviço Pandora, que apesar de não ter alcance na América Latina, é reconhecido nos EUA como o serviço de streaming mais amplamente utilizado, tendo verificado um total de 76,4 milhões de usuários ativos no fim de 2013 (HOGAN, 2015).

Quanto aos modelos não-pagos, cabe destacar a atuação do Youtube. O Youtube possui mais de um bilhão de usuários e uma boa parte de seu conteúdo é relacionado à música. Atualmente, é a principal fonte de acesso a música digital, sendo responsável por 57% dos acessos a conteúdo musical digital em 2015 (em comparação a 38% de aplicativos como o Spotify). Além disso, mais de um quarto dos usuários do Youtube ouvem às músicas sem assistir os vídeos (IFPI, 2015).

Apesar das vendas digitais ainda não serem capazes de compensar a grande queda de faturamento que a indústria musical sofreu na última década, em parte devido ao compartilhamento ilícito de músicas, esta parece otimista com as novas oportunidades que o mercado de streaming vem oferecendo (LUNNEY, 2014). Neste aspecto, a América Latina aparece como destaque no crescimento de vendas, tendo o índice geral de vendas (físicas e digitais) crescido em 7.3% sendo hoje a região responsável por 4% do mercado mundial (em 2013, tinha apenas 3% da fatia). No mercado digital, o crescimento foi de 32.1%, comparado a um crescimento global de 6.9%.

Diante de tal cenário de expansão do mercado digital, pode-se perguntar o que tem levado a tal crescimento. Tentando responder tal indagação, a IFPI (2015) aponta como fatores principais que contribuíram para o aumento de vendas neste setor, as estratégias de *enforcement* de direitos autorais, no combate à pirataria digital, e o desenvolvimento do serviço de *streaming*. Acreditam que estes dois fatores tenham influenciado a mudança de comportamento dos consumidores que migraram para um serviço lícito sendo uma alternativa conveniente ao download ilegal.

Quanto ao primeiro fator, cabem algumas críticas: o combate à pirataria digital, em especial ao sistema de compartilhamento de arquivos, embora constante, não foi capaz de frear sua prática, nem de conter a queda de vendas que a indústria musical sofreu na última década. Além disto, há uma divergência nas pesquisas já realizadas sobre o impacto da pirataria nas vendas da indústria musical (CATALANO, 2013), sendo que os resultados de estudos da Comissão Européia (AGUIAR e MARTENS, 2013) sugerem que não há

correlação entre os downloads ilegais e a compra de músicas: a maioria das músicas que é consumida ilegalmente pelos usuários digitais não teriam sido compradas se o download ilegal não estivesse disponível.

Seja como for, fato é que o *streaming* demonstra estar contribuindo para o aumento nas vendas digitais, um fenômeno que Lessig já parecia ter previsto uma década atrás. E aqui, a IFPI aponta dois fatores-chave para o sucesso deste novo serviço: o aumento do uso de smartphones e parcerias com outros serviços.

Com relação ao primeiro, realmente é possível notar um aumento do uso de smartphones a nível global: de 2014 para 2015, o número de subscrições a smartphones cresceu de 2.6 bilhões para 3.4 bilhões (ERICSSON, 2015a). A América Latina é responsável por cerca de 10% deste mercado. Ademais, como apontado pela IFPI, o aumento do uso de *streaming* parece estar associado aos smartphones: globalmente, 40% dos vídeos assistidos no Youtube são provenientes de aparelhos móveis. A Ericsson acredita que, em 2021, o tráfego de dados em aparelhos móveis crescerá em 8 vezes, sendo que 90% do tráfego de dados global virá de smartphones (ERICSSON, 2015b). Para se ter uma ideia da importância do streaming em serviços móveis, no Brasil, em uma escala para definir a qualidade de um serviço móvel, streaming de vídeo está em primeiro lugar, sendo considerado prioritário por 37% das pessoas, seguido do streaming de música (25%), enquanto redes sociais figuram como mais importante por 16% dos entrevistados.

Quanto ao segundo fator, a IFPI (2015) aponta que parcerias entre operadoras de telefonia e serviços de streaming tem sido estratégia-chave para ampliar o consumo deste. Há parcerias do Napster com a Telefônica que resultou em parcerias com diversas subsidiárias como a Vivo no Brasil e a Movistar no resto da América Latina. Outro serviço, Deezer, realizou negócios com a TIM no Brasil. Há uma discussão de até onde estas parcerias não implicariam em venda-casada implicando em práticas abusivas vedadas pelo Código do Consumidor brasileiro (Lei 8.078/90, art. 39, I), ou até mesmo afetando a neutralidade de rede, previsto no Marco Civil da Internet, ao priorizar alguns serviços em detrimento de outros (Lei 12.965/2014, art. 9º).

Seja como for, os dados apontam que o *streaming* é a nova tendência do mercado de música digital, sendo encabeçado pelos modelos de *streaming* interativo. Cabe assim, verificarmos como um dos serviços que oferece essa tecnologia está impactando o mercado musical e o sistema de arrecadação de direitos autorais, sendo hoje um dos líderes do *streaming* de musica digital: o Spotify.

Lançado em 2008 na Suécia, o Spotify se expandiu rapidamente, alcançando o mercado norte-americano em 2011 (SVENSKA, 2011), e a América Latina a partir de 2013 (GAVRILIUC, 2013). O lançamento no Brasil ocorreu em 2014(CAMPI, 2014). Em 2015, o Spotify contava com 60 milhões de assinantes, sendo que, destes, 15 milhões eram assinantes da modalidade paga. É importante destacar o modelo de negócios do serviço, que possivelmente foi um dos responsáveis por sua rápida expansão: o modelo adotado é popularmente conhecido como *freemium*, um híbrido dos serviços de assinatura pago e gratuitos suportados por propaganda.

Diante de tal sucesso, pode-se indagar como é feita a arrecadação dos royalties musicais dos serviços de *streaming*. A fórmula adotada não é baseado em cada acesso à musica (*pay-per-stream*), mas um cálculo baseado na multiplicação da receita mensal do Spotify pelo percentual do total de *streams* do artista executados naquele mês (HOGAN, 2015). Isto tem resultado em diversas críticas dos artistas musicais que não acreditam que este sistema seja capaz de pagar de forma devida seus direitos (como exemplo, tem-se a música "*Get Lucky*" do grupo Daft Punk, que, embora tenha sucesso de verão em 2013 resultou em apenas US$13.000 para cada membro do grupo). Outro ponto de crítica dos artistas é quanto à modalidade não-paga do serviço, que resulta em um pagamento de royalties cerca de 6 vezes menor.

Descontentes, muitos artistas populares, como Daft Punk e Madonna se juntaram para lançar um serviço coletivo que melhor garantisse seus direitos (RETHINK MUSIC, 2015). Encabeçados por Jay-Z, lançaram a plataforma TIDAL em outubro de 2014, que não possui a modalidade não-paga e oferece um sistema de arrecadação melhor do que o do Spotify. Pouco depois, Taylor Swift juntou-se ao grupo, após uma briga com a companhia sueca (ELLIS-PETTERSEN, 2014). Em 2015, pesquisas apontaram que os royalties pagos pelo TIDAL eram o dobro do Spotify (KAYE, 2015).

Em sua defesa, o Spotify afirma que 70% de sua receita é pago aos titulares de direitos-autorais. Há estudos inclusive apontando que, devido à larga fatia cedida aos titulares, o serviço ainda não foi capaz de gerar lucro (HOGAN, 2015). Se as alegações do Spotify forem verdades, pode-se perguntar para onde este lucro está indo, afinal nem o provedor de conteúdo nem os artistas parecem estar felizes com suas parcelas. A pesquisa realizada pelo *Berklee Institute* aponta a existência de uma caixa preta que parece beneficiar as grandes produtoras fonográficas (RETHINK MUSIC, 2015).

Além disso, o complexo sistema de direitos autorais, em que há diversos titulares dos direitos patrimoniais, muitos desses celebrados por contratos privados, dificultam o

acompanhamento do fluxo de pagamento e a verificação da correta arrecadação de cada fatia. Neste sentido, os EUA merecem destaque, possuindo três sistemas de arrecadação que incidem sobre os serviços de streaming: as licenças mecânicas, arrecadadas pela *Harry Fox Agency* - HFA; os direitos de performance (*performance rights*), pagos aos órgãos de gestão coletiva (ASCAP/BMI/SESAC); e a performance digital dos fonogramas, pagos ao Sound Exchange, uma espécie de organização coletiva de direitos conexos, embora os EUA não possua os direitos conexos em seu sistema de *copyright*! (WHITE e Cooper, 2015).

Diante deste cenário marcado por uma forte assimetria de informações, as propostas do *Berklee Institute* vêm no sentido de promover maior transparência e acesso à informação sobre este sistema de royalties. Dentre outras, sugerem: o desenvolvimento de um *Bill of Rights* dos criadores de obras, musicais ou não; a criação de um selo de certificação de transparência a ser concedido a serviços digitais e produtoras fonográficas que atendam a requisitos mínimos; a utilização de tecnologias digitais (*blockchains* e *cryptocurrencies*) para gerenciar e rastrear o pagamento das execuções musicais; educação dos artistas quanto aos direitos autorais que lhes dizem respeito.

Enquanto estas propostas não se vêem implementadas, não se pode deixar de observar a tendência atual do uso de serviços de *streaming*. Isto pode ser percebido inclusive pela entrada recente de alguns dos gigantes da Internet neste mercado: o Google lançou, em 2012, o Google Play (RICHARDSON, 2014); já a Apple lançou dois serviços: o iTunes Radio, em 2013 (serviço de streaming não-interativo) e, em 2015, o Apple Music (HOGAN, 2015). Embora entrem "atrasados" nesta arena, os recursos possuídos por estas empresas permitem que eles ingressem com alto potencial de competitividade. Em particular, a Apple já é conhecida pelo seu sucesso musical, originalmente no serviço de downloads da iTunes Music Store.

Finalmente, para concluir os estudos relativos ao *streaming*, iremos analisar alguns aspectos regulatórios que parecem impactar neste novo modelo digital de transmissão de músicas verificando como o sistema de direitos autorais contribuiu para a difusão desta tecnologia. Analisaremos também com mais detalhes como tem sido a reação dos artistas a este novo modelo que poderá vir a impactar futuramente no sucesso deste mercado.

3. ASPECTOS REGULATÓRIOS DO STREAMING

No que diz respeito a aspectos regulatórios do *streaming*, o primeiro ponto que necessita ser observado é sua adequação ao regime de direitos autorais, ou seja, as técnicas de

enforcement deste sistema. Uma das técnicas que pode ser destacada é a responsabilidade civil, tanto na modalidade direta quanto indireta.

Haber (2012), ao analisar as possíveis responsabilidades dos intermediários de serviços digitais, quanto ao uso de *streaming*, conclui que, no sistema norte-americano de direitos autorais (o *copyright*), provedores de acesso à internet não podem ser responsabilizados, pois apenas fornecem a infra-estrutura que permite ao usuário final fazer o upload e download de materiais digitais, não sendo capaz de controlar esta atividade. Já o provedor de conteúdo, outro intermediário, deve obter licença dos titulares de direitos autorais para que não desrespeite direitos de performance (*performance rights*) e distribuição.

Com relação aos usuários-finais, estes, a princípio, não estariam infringindo direitos de reprodução, pois as cópias armazenadas em seu computador são apenas temporárias (como já explicado). Contudo, ao tentarem utilizar recursos para burlar a reprodução temporária, criando uma cópia permanente do objeto digital, estaria configurada a infração aos direitos autorais (no caso norte-americano, isto está bem explícito nas regras anti-circumvenção do DMCA). Morris (2009) cita diversos aplicativos capazes de capturar áudios e vídeos reproduzidos em *streaming*, criando cópias permanentes.

No caso brasileiro, apesar de algumas espécies de direitos autorais (como os *performance rights*) não se aplicarem ao nosso regime, chegaríamos a conclusões similares, pois, há mecanismos para a responsabilização indireta dos intermediários, como se observa dos arts. 104 e 105 da LDA. Além disso, embora a nossa lei não preveja hipóteses de responsabilização dos intermediários que oferecem mecanismos de circumvenção, já foi demonstrado que a jurisprudência vem reconhecendo o uso de princípios do sistema de *copyright* para a responsabilização indireta (o *contributory infringement* e o *inducement liability*).

Ainda na via legal, outras alternativas de regulação do streaming apontadas por Haber (2012, p. 801) é o *lobbying* frente ao parlamento e acordos feitos com provedores de acesso à internet para implementar políticas de resposta graduada (a política de *strikes*, já apresentadas). Na América Latina, a política de resposta graduada não faz presença, com exceção do Chile, que o implementa devido a acordos de livre-comércio celebrados com os EUA (GIBLIN, 2014). Já o *lobbying*, apesar de não tão transparente quanto no sistema norte-americano, provavelmente seja realizada no Brasil e em outros regimes políticos.

Quanto a aspectos tecnológicos que auxiliam na regulação do *streaming*, destaca-se o fato da transmissão estar amarrada a um aplicativo, evitando que a cópia digital permanente seja gerada, ou ainda quando seja, esteja vinculada ao uso da aplicação (e.g. o serviço

Premium do Spotify permite o acesso offline de músicas, desde que o usuário esteja em dia com a assinatura). Isto elimina a responsabilização indireta do provedor de conteúdo (desde que tenha pago por licenças das músicas transmitidas) e dificulta a circumvenção por usuários-finais. Não é a toa que o relatório da IFPI demonstra um otimismo e apoio da indústria musical aos serviços de streaming, visto que esta tecnologia dificulta a cópia ilegal de músicas (em decorrência da transmissão gerar apenas cópias temporárias da obra).

Haber (2014) também aponta formas de se regular o uso do *streaming* pela indução de comportamento ao consumidor. A primeira forma, a partir de condutas sociais, seria a educação do usuário sobre as consequências de infração aos direitos autorais e o prejuízo que isto causa à indústria musical, em especial, os artistas. Neste sentido, embora o sucesso dessa iniciativa seja questionável (tendo em vista a falha da indústria musical em reduzir o uso de sistemas de compartilhamento de arquivos a partir de sanções pedagógicas), ainda há uma tentativa de reeducação do consumidor, o que se observa no relatório da IFPI (2015), que dedica uma seção exclusiva para explicar o perigo da pirataria e a importância de seu combate.

A segunda maneira de indução é a regulação pelo mercado, incentivando consumidores a substituírem o uso do *file-sharing* (compartilhamento de arquivos) pelo *streaming*. Neste aspecto, a indústria musical parece estar coletando bons resultados. Estudos recentes revelam que o *streaming* está diminuindo a pirataria digital de músicas. Em particular, a Sandvine, provedora de serviços de gerenciamento de rede para ISPs, evidenciou que, em 2014, o *file-sharing* apresentou, pela primeira vez uma fatia abaixo de 10% do consumo total do tráfego de dados (SANDVINE, 2014). Contudo, Lunney (2014) atenta para o que pode ser mera ilusão de ótica: embora o compartilhamento de arquivos seja responsável por uma fatia cada vez menor do tráfego de dados na Internet, ela ainda vem crescendo exponencialmente, em termos absolutos. Assim, estabelecer uma causalidade entre a transição do *file-sharing* para o *streaming* pode ser questionável, muito embora alguma correlação pareça existir.

Ainda quanto às questões regulatórias, um grupo que vem impactando o mercado de streaming musical, merecendo assim algumas observações a seu respeito é o de artistas, em particular as celebridades. Para se entender em que sentido elas podem influenciar condutas, cabe trazer como exemplo uma artista musical que entrou em embate direto com algumas plataformas de música: Taylor Swift.

Considerada a artista de maior gravação global em 2014 pela IFPI (2015), Taylor Swift removeu todos seus álbuns da rede do Spotify naquele mesmo ano. Seu ato representou

a indignação de diversos artistas que não sentiam estar sendo pagos de forma justa pelo sistema de royalties dos serviços de *streaming* (SIEGAL, 2014). A provedora de conteúdo, embora reconhecendo o direito dos artistas de sem remunerados, entendeu que os fãs deveriam ser capazes de ouvir as músicas onde e quando quisessem, uma resposta que não agradou muito a artista.

Em um segundo momento, quando do lançamento do Apple Music, Taylor declarou em seu blog (SWIFT, 2015) que não pretendia disponibilizar seu mais recente álbum, 1989, hit mundial no ano anterior, no novo serviço de *streaming*. O ponto de crítica principal era a modalidade de demonstração do Apple Music que por três meses ofereceria música de graça aos ouvintes sem pagar royalties aos artistas. A surpresa foi a resposta quase que imediata da empresa (apenas algumas horas depois) reconhecendo seu erro e anunciando que os artistas teriam seus direitos pagos mesmo durante os três meses gratuitos (STELTER, 2015).

Este último exemplo ajuda a perceber como os artistas, em especial, as celebridades, podem influenciar nas políticas adotadas por outros agentes do mercado. Há inclusive afirmações que o evento alavancou a Apple Music, sendo colocada nos holofotes da batalha do *streaming* e ao mesmo tempo se destacando como um exemplo de humildade. Isto incentivou artistas a licenciarem suas obras para o serviço ao mesmo tempo em que angariou novos usuários à plataforma (BAJARIN, 2015). Em três meses, a plataforma já contava com 15 milhões de usuários, sendo que destes, 6.5 milhões acabavam de se inscrever na fase paga do serviço (BYRNES, 2015). Mesmo não sendo um valor ainda capaz de rivalizar com o Spotify, que à época constava com 75 milhões de usuários (20 milhões na modalidade paga), nota-se um cenário otimista para um serviço que possuía apenas três meses de vida.

Mesmo o primeiro evento (a retirada dos álbuns de Taylor Swift do Spotify) pode representar a médio/longo prazo uma mudança nos modelos de negócio adotados pelas empresas de streaming, como se pode perceber pelo que ocorreu com a Apple Music. Cabe destacar que as músicas de Swift continuam disponíveis em plataformas que não oferecem modalidades gratuitas, como o TIDAL (RETHINK MUSIC, 2015).

Como já explicado, não se pode associar a baixa remuneração do *streaming* aos artistas unicamente pelo sistema de pagamento adotado por estes. Há uma caixa preta na cadeia de distribuição que faz com que milhões de dólares sejam mantidos pelas gravadoras. Um exemplo são os pagamentos adiantados feitos pelos serviços de *streaming* às produtoras fonográficas (RETHINK MUSIC, 2015).

De uma forma ou de outra, nota-se que os artistas (em especial os mais populares) são capazes de influenciar as regras do mercado, seja fazendo com que as companhias revisem

seus modelos de negócio, seja induzindo os consumidores a migrarem para plataformas em que estarão presentes. Inclusive, em 2015, houve rumores que o Spotify estaria reconsiderando seu modelo de negócios e poderia oferecer alguns álbuns apenas na versão paga do aplicativo (TITLOW, 2015). Tais boatos, entretanto, foram negados pela empresa (WARD, 2015).

Não obstante, deve também ser reconhecido que os dados apontam o *streaming* como a nova tendência do universo musical, reforçada ainda pelo grande apoio das gravadoras, como demonstra o relatório da IFPI. Em 2015, o CEO da Sony Music declarou que o *streaming* é o "destino final" da indústria musical, e os artistas terão que aceitar este novo modelo (SHERWIN, 2015). Taylor Swift parece ter entendido a mensagem, visto que sua postura agressiva contra os serviços de *streaming* parece ter mudado desde sua adesão à Apple: embora a artista ainda defenda uma remuneração justa aos artistas, parece que ela está bem à vontade com a Apple Music, tendo inclusive aparecido em comerciais do serviço em abril de 2016 (REISINGER, 2016).

No Brasil, a comunidade de artistas também está atenta à polêmica do *streaming*. A Associação Procure Saber, que representa direitos dos artistas musicais, reunindo, entre outros, grandes artistas da música popular brasileira, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Djavan e Chico Buarque, acompanha o ingresso do serviço no mercado brasileiro e se preocupa que este processo ocorra garantindo uma remuneração justa dos criadores brasileiros. Em uma entrevista recente, Paula Lavigne, diretora presidente do grupo, explicou que a associação não é contra o *streaming*, e o reconhece como a nova tendência do mercado musical, e justamente por isso, se preocupa que os acordos celebrados com os provedores de conteúdo garantam o adequado reconhecimento dos direitos autorais dos artistas e criadores musicais (ORTEGA, 2015).

CONCLUSÃO

A partir dos dados levantados por este estudo, é possível observar que o *streaming* vem trazendo a necessidade de revisão dos sistemas de direitos autorais nacionais de forma a se adequarem às peculiaridades das tecnologias digitais. Na América Latina, a situação é particularmente alarmante no Brasil, por não ser signatário dos tratados da OMPI que versam sobre os direitos autorais no campo digital (como a WCT).

Quanto à resposta dos regimes de direitos autorais ao *streaming*, o que se observou é uma atuação recorrente da esfera judiciária nas diferentes jurisdições (em particular, a norte-americana e a europeia) para adequar a tecnologia aos sistemas autorais vigentes.

Com relação aos aspectos econômicos, foi possível observar que a tecnologia, embora cada vez mais utilizada e sendo apoiada pela indústria musical (por fazer frente à pirataria digital), tem sido amplamente criticada pelos artistas, tendo em vista as falhas apresentadas pelos regimes de arrecadação de direitos autorais na coleta de *royalties* digitais.

No que concerne as questões regulatórias do *streaming*, nota-se que o regime de responsabilidade civil tem sido utilizado como principal forma de adequação da tecnologia ao sistema de direitos autorais, junto com o *lobbying* da indústria musical junto ao congresso. Ademais, a forma de transmissão da obra musical por si só auxilia na regulação do serviço, devido às características intrínsecas à tecnologia.

Por fim, o estudo revelou que, embora a indústria musical possa estar logrando êxito na substituição do uso de *file-sharing* pelo *streaming*, o serviço está sendo impactado pelo descontentamento dos criadores musicais: alguns provedores de conteúdo, como a Apple Music, têm feito modificações nos seus modelos de negócio, de forma a atender os interesses artísticos.

Se as propostas do *Berklee Institute* forem atendidas, é possível que em um futuro breve novas batalhas regulatórias no campo do *streaming* sejam travadas entre os artistas e as gravadoras. Este poderá ser um embate importante para a definição de um sistema de arrecadação mais transparente e justo para os criadores de músicas, um grupo que parece estar sendo bastante prejudicado pela difusão desta nova tecnologia.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, L. & MARTENS, B. **Digital Music Consumption on the Internet: Evidence from Clickstream Data.** JRC Technical Reports. Luxembourg: Publications Office of the European Union, 2013. Disponível em: <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/074959789190020T\nhttp://link.springer.com/10.1007/s10676-008-9179-1\nhttp://lyle.smu.edu/~tylerm/weis12pres.pdf\nhttp://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/england/gloucestershire/4166784.stm\nhttp://www.bfi.org.u>. Acesso em: 9 mai. 2016.

BAJARIN, TIM. How Taylor Swift Saved Apple Music. **Time**, California, 30 jun. 2015. Disponível em: <http://money.cnn.com/2015/06/21/media/taylor-swift-1989-apple-music/index.html> Acesso em: 10 mai. 2016

BORGHI, M. Chasing Copyright Infringement in the Streaming Landscape. **Iic-International Review of Intellectual Property and Competition Law**, v. 42, n. 3, 2011, pp. 316-343.

BRANDOM, Russel. Aereo to suspend service at 11:30 EST today, 28 jun. 2014. **The Verge**. New York. Disponível em: http://www.theverge.com/2014/6/28/5852116/aereo-to-suspend-service-at-11-30-est-today. Acesso em: 8 mai. 2016.TIME. **How Taylor Swift Saved Apple Music**, jun. 2015. Disponível em: <http://time.com/3940500/apple-music-taylor-swift-release/> Acesso em: 10 mai. 2016.

BRASIL. Lei nº 8.078, de 12 de setembro de 1990. Código de Defesa do Consumidor. **Diário Oficial da União,** Brasília, DF, 12 set. 1990.Seção I, Suplemento.

BRASIL. Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Lei dos Direitos Autorais. **Diário Oficial da União,** Brasília, DF, 20 fev. 1998.Seção I.

BRASIL. Lei nº 12.965, de 23 de abril de 2014. Marco Civil da Internet. **Diário Oficial da União,** Brasília, DF, 24 abr. 2014.Seção I.

BRASIL. Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro. Acórdão da Apelação APL 03860893320098190001 RJ 0386089-33.2009.8.19.000. Relator: GARCEZ NETO, Bernardo Moreira. Julgado em: 26/09/2014. Publicado no DJ de 06/10/2014 p. 10. Disponível em: <http://tj-rj.jusbrasil.com.br/jurisprudencia/144182140/apelacao-apl-38608933200981900 01-rj-0386089-3320098190001/inteiro-teor-144182143>. Acesso em: 31 mai. 2016.

BRASIL. Tribunal de Justiça de São Paulo. Acórdão da Apelação APL 01736520620108260100 SP 0173652-06.2010.8.26.0100. Relator: DE ARRUDA, Natan Zelinschi. 4ª Câmara de Direito Privado. Julgado em: 24/04/2014. Publicado no DJ de 25/04/2014. Disponível em: <http://tj-sp.jusbrasil.com.br/jurisprudencia/120591831/apelacao-apl-17365206201082601 00-sp-0173652-0620108260100>. Acesso em: 31 mai. 2016.

BYRNES, Jeff. Apple Music's subscribers include 6.5 million paid customers. **AppAdvice**, 20 out. 2015. Disponível em: <http://appadvice.com/appnn/2015/10/apple-musics-subscribers-include-6-5-million-paid-customers> Acesso em: 10 mai. 2016.

CAMPI, Monica. Spotify chega ao Brasil com 30 mi de músicas e mensalidade em dólar. **Exame**, São Paulo, 28 mai. 2014. Disponível em: <http://exame.abril.com.br/tecnologia/noticias/spotify-chega-ao-brasil-com-30-milhoes-de-musicas-e-mensalidade-em-dolar>. Acesso em: 9 mai. 2016.

CATALANO, Michele. Music Piracy: Major Studies Conflicted Over Recording Industry Impact. **Forbes**, Jersey City. 25 mar. 2013. Disponível em: <http://www.forbes.com/sites/michelecatalano/2013/03/25/music-piracy-major-studies-conflicted-over-recording-industry-impact/#3b9282442449>. Acesso em: 9 mai. 2016

CROOK, Jordan. Aereo Files For Chapter 11 Bankruptcy. **Tech Crunch,** 21 nov. 2014. Disponível em: http://techcrunch.com/2014/11/21/aereo-files-for-chapter-11-bankruptcy/ Acesso em: 8 mai. 2016.

ELLIS-PETTERSEN, Hannah. Taylor Swift takes a stand over Spotify music royalties. **The Guardian**, London, 5 nov. 2014. Disponível em: <http://www.theguardian.com/music/2014/nov/04/taylor-swift-spotify-streaming-album-sales-snub>. Acesso em: 9 mai. 2016.

ERICSSON. **Ericsson Mobility Report 2015**. Stockholm, SW: Ericsson, 2015a. Disponível em: <http://www.ericsson.com/res/docs/2015/mobility-report/ericsson-mobility-report-nov-2015.pdf>. Acesso em: 9 mai. 2016.

ERICSSON. **Ericsson Mobility Report: Latin America and the Caribbean**. Stockholm, SW: Ericsson, 2015b. Disponível em: <https://www.ericsson.com/res/docs/2015/mobility-report/emr-nov-2015-regional-report-latin-america-and-the-caribbean.pdf>. Acesso em: 9 mai. 2016.

ERNESTO. Spotify starts shutting down its massive P2P network**. Torrent Freak,** 16 abr. 2014. Disponível em: https://torrentfreak.com/spotify-starts-shutting-down-its-massive-p2p-network-140416/. Acesso em: 8 mai. 2016.

GAVRILIUC, Steve. Music-Streaming Service Spotify Lands in Turkey, Taiwan, Greece And Argentina. **The Chief Executive Forum**, 24 set. 2013. Disponível em: <http://ceoworld.biz/ceo/2013/09/24/music-streaming-service-spotify-lands-in-turkey-taiwan-greece-and-argentina-29920925>. Acesso em: 9 mai. 2016.

GIBLIN, Rebecca. Beyond graduated response. In: FRANKEL, S.; GERVAIS, D. **The Evolution and Equilibrium of Copyright in the Digital Age**. 1. ed. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2014. p. 81-112

HABER, E. Copyrights in the Stream: The Battle on Webcasting. **Santa Clara Computer and High Technology Law Journal**, v. 28, n. 4, p. 769–813, 2012.

HOGAN, M. The Upstream Effects of the Streaming Revolution: a look into the Law and Economics of a Spotify-dominated Music Industry. **University of Colorado Law Journal,** v. 1, 2015. pp. 131-152.

IFPI. **Digital Music Report 2015**. London, UK: IFPI, 2015. Disponível em: <http://www.ifpi.org/downloads/Digital-Music-Report-2015.pdf> Acesso em: 9 mai. 2016.

KAYE, Ben**.** So far, TIDAL's royalty payouts nearly double Spotify's. **Consequence of Sound**, Chicago, 4 mai. 2015. Disponível em: <http://consequenceofsound.net/2015/05/so-far-tidals-royalty-payouts-nearly-double-spotifys/> Acesso em: 9 mai. 2016.

LESSIG, L. **Free Culture: The Nature and Future of Creativity**. New York: Penguin, 2004.

LUNNEY, G. Copyright on the Internet: consumer copying and collectives. In: FRANKEL, S.; GERVAIS, D. **The Evolution and Equilibrium of Copyright in the Digital Age**. 1. ed. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2014. pp. 285-311.

MORRIS, M. L. How Streaming Audio and Video change the playing field for Copyright claims. **J. L. & Pol'y**, n. 18, 2009, p. 438.

MULERIKKAL, J. P.; KHALIL, I. An Architecture for Distributed Content Delivery Network. **2007 15th**

NYGREN, E.; SITARAMAN, R. K.; SUN, J. The Akamai network: A Platform for High-Performance Internet Applications. **ACM SIGOPS Operating Systems Review**, v. 44, n. 3, 2010, 16 p.

ORTEGA, Rodrigo. Após biografias, grupo de Caetano e Gil luta por renda 'justa' no streaming. **G1**, São Paulo, 14 ago. 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/musica/noticia/2015/08/apos-biografias-grupo-de-caetano-e-gil-luta-por-renda-justa-no-streaming.html>. Acesso em: 11 mai. 2016.

REISINGER, Don. Here's the Latest Taylor Swift Apple Music Ad to Go Viral. **Fortune,** New York, 18 abr. 2016. Disponível em: <http://fortune.com/2016/04/18/taylor-swift-apple-music/>. Acesso em: 10 mai. 2016.

RETHINK MUSIC. **Fair Music : Transparency and Payment Flows in the Music Industry**. Harvard, MA: Berkman Center Institute for Information and Society, 2015. Disponível em: <http://www.rethink-music.com/download-page/>. Acesso em: 9 mai. 2016.

RICHARDSON, J. H. The Spotify Paradox: How the Creation of a Compulsory License Scheme for Streaming On-Demand Music Platforms Can Save the Music Industry. **UCLA Entertainment Law Review**, v. 22, n. 1, 2014.

SAKTHIVEL, M. Webcasters' protection under copyright - A comparative study. **Computer Law and Security Review**, v. 27, n. 5, 2011. pp. 479-496.

SANDVINE. 1H 2014. **Global Internet Phenomena Report 1H 2014**, Waterloo, CA: Sandvine, 2014, p. 1–34.

SHERWIN, Adam. Taylor Swift and other musicians against Spotify have to accept streaming is 'final destination' for music industry, says Sony Music CEO. **Independent**, London, 14 abr. 2015. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/news/taylor-swift-and-other-musicians-against-spotify-have-to-accept-streaming-is-final-destination-for-10175941.html>. Acesso em: 10 mai. 2016.

SIEGAL, Jacob. Taylor Swift explains why she took all of her music off of Spotify. **BGR**, 7 nov. 2014. Disponível em: <http://bgr.com/2014/11/07/taylor-swift-spotify-albums/> Acesso em: 10 mai. 2016.

STELTER, Brian. Apple caves after Taylor Swift threatens to pull album. **CNN**, 22 jun. 2015. Disponível em: <http://time.com/3940500/apple-music-taylor-swift-release/> Acesso em: 10 mai. 2016.

SVENSKA Spotify lanseras i USA. **Expressen**, Estocolmo, 14 jul. 2011. Disponível em: <http://www.expressen.se/nyheter/svenska-spotify-lanseras-i-usa/>. Acesso em: 9 mai. 2016.

SWIFT, Taylor. To Apple, Love Taylor. **Tumblr**, 21 jun. 2015. Disponível em: <http://taylorswift.tumblr.com/post/122071902085/to-apple-love-taylor> Acesso em: 10 mai. 2016.

THE GUARDIAN. **Taylor Swift takes a stand over Spotify music royalties**. nov. 2014. Disponível em: <http://www.theguardian.com/music/2014/nov/04/taylor-swift-spotify-streaming-album-sales-snub>. Acesso em: 9 mai. 2016.

TITLOW, John Paul. Can Spotify Lure Back Taylor Swift And Adele**? Fast Company**, 12 set. 2015. Disponível em: <http://www.fastcompany.com/3054479/can-spotify-lure-back-taylor-swift-and-adele>. Acesso em: 10 mai. 2016

WARD, Marguerite. Spotify isn't changing its model. **CNBC**, New Jersey, 6 jan. 2016. Disponível em: <http://www.cnbc.com/2016/01/06/spotify-isnt-changing-its-model.html>. Acesso em: 10 mai. 2016

WESTENBERGER, P. To Stream or not to Stream: That is a Question for the Courts. In: "**The Streaming Revolution in the Entertainment Industry**". Editado por Marcelo Goyanes e Jeff Liebenson. International Association of Entertainment Industry. Londres: FRUKT, 2015. pp. 195-216.

WHITE A. R. ; COOPER, K. Streaming and Downloading: Technology, Economics and Popularity. In: "The **Streaming Revolution in the Entertainment Industry**". Editado por Marcelo Goyanes e Jeff Liebenson. International Association of Entertainment Industry. Londres: FRUKT, 2015. pp. 30-64.