

**INSTITUTO VALE DO CRICARÉ  
FACULDADE VALE DO CRICARÉ  
CURSO DE DIREITO**

**RANDER MOREIRA DA SILVA**

**OS DIREITOS DOS COMPOSITORES DE MÚSICA BRASILEIRA**

**SÃO MATEUS  
2019**

**RANDER MOREIRA DA SILVA**

**OS DIREITOS DOS COMPOSITORES DE MÚSICA BRASILEIRA**

**Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Curso de Direito da  
Faculdade Vale do Cricaré, como  
requisito parcial para obtenção do grau  
de Bacharel em Direito.**

**Orientador: Samuel Davi Garcia  
Mendonça**

**SÃO MATEUS**

**2019**

**RANDER MOREIRA DA SILVA**

## **OS DIREITOS DOS COMPOSITORES DE MÚSICA BRASILEIRA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Direito da Faculdade Vale do Cricaré, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Direito.

Aprovado em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_.

### **BANCA EXAMINADORA**

---

**PROF.**  
**FACULDADE VALE DO CRICARÉ**  
**ORIENTADOR**

---

**PROF.**  
**FACULDADE VALE DO CRICARÉ**

---

**PROF.**  
**FACULDADE VALE DO CRICARÉ**

Ao Deus Altíssimo, meu refúgio e fortaleza  
Toda honra e glória, para sempre, amém.

Ao meu orientador, Prof. Me. Samuel Davi Garcia Mendonça, pela competência e respeito com que conduziu este processo, do alvorecer da ideia até a sua síntese.

Aos meus familiares, principalmente minha mãe, pelas orações e conselhos.

À minha amada Ana Karolina, por ser um alicerce e calmaria em minha vida.

À Faculdade Vale do Cricaré pelo apoio na realização desta pesquisa.

“O bem, quando amadurece, se mostra cada vez mais diferente, não só do mal, mas de qualquer outro bem.

O mal pode ser desfeito, mas não pode "transformar-se" em bem”.

C. S. Lewis.

## RESUMO

O direito autoral tem um contexto histórico muito interessante, pois vem evoluindo dia após dia. Evolui com ele também os diferentes meios de publicação das obras autorais. O trabalho aborda o fato que a música ganha destaque no mercado, os compositores, porém, permanecem coadjuvantes, mas com seu importantíssimo papel, o de dar vida às canções, pelo que também tem seus direitos versados na lei 9610/98, mas vez ou outra, acabam sendo prejudicados, justamente pelo que lhes devia mais ajudar. O presente estudo tem como objetivo mostrar desde a origem até os mínimos detalhes atuais, como números e valores, afim de que esse assunto, que é tão pouco discutido, ganhe espaço e notoriedade.

**Palavras Chave:** ECAD. Direito autoral. Música. Compositor

## **ABSTRACT**

Copyright has a very interesting historical context, as it has been evolving day by day. It also evolves with him the different means of publication of the copyright works. Behold, music becomes a big market, but composers, however, remain supportive, but with their all-important role of giving life to songs, so they also have their legal rights, but sometimes they are harmed, precisely for w

hat I should help them most. The present study aims to show from the origin to the smallest details, such as numbers and values, so that this subject, which is so little discussed, gains space and notoriety.

**Keywords:** ECAD. Copyright. Music. Composer



## **LISTA DE SIGLAS**

ECAD: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição

CNDA: Conselho Nacional do Direito Autoral

ABRAMUS: Associação Brasileira de Música e Artes

AMAR: Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes

ASSIM: Associação de Intérpretes e Músicos

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

SICAM: Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais

SOCINPRO: Sociedade Brasileira de Administração e Proteção de Direitos

Intelectuais

UBC: União Brasileira de Compositores

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Marca Abramus:.....	39
Figura 2 – Marca AMAR:.....	40
Figura 3 – Marca ASSIM:.....	40
Figura 4 – Marca SBACEM:.....	40
Figura 5 – Marca SICAN:.....	41
Figura 6 – Marca SOCINPRO:.....	41
Figura 7 – Marca UBC:.....	41

## LISTA DE TABELAS

Guia de registro de obras literomusicais: .....	31
Tabela dos locais de arrecadação 1:.....	43
Tabela dos locais de arrecadação 2:.....	44
Tabela dos locais de arrecadação 3:.....	45
Tabela dos locais de arrecadação 4:.....	46
Tabela dos locais de arrecadação 5:.....	46
Tabela do ranking de arrecadação 1:.....	47
Tabela do ranking de arrecadação 2:.....	48
Tabela do ranking de arrecadação 3:.....	48
Tabela do ranking de arrecadação 4:.....	49
Tabela do ranking de arrecadação 5:.....	49

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>2 APRESENTAÇÃO E PANORAMA HISTÓRICO .....</b>	<b>14</b>
2.1 DEFINIÇÃO DE DIREITO AUTORAL .....	14
2.2 NATUREZA JURÍDICA.....	14
2.3 EVOLUÇÃO HISTÓRICA DO DIREITO AUTORAL .....	18
2.4 O DIREITO AUTORAL NO BRASIL .....	21
<b>3 A MÚSICA NO DIREITO AUTORAL .....</b>	<b>23</b>
3.1 OS AUTORES E COMPOSITORES .....	25
3.1.1 O PRODUTOR FONOGRÁFICO E O PRODUTOR MUSICAL .....	27
3.1.2 OS INTÉRPRETES E MÚSICOS .....	29
3.2 O REGISTRO DA OBRA.....	30
3.3 O ÓRGÃO RESPONSÁVEL PELA ARRECADAÇÃO DOS DIREITOS DOS AUTORES, PRODUTORES, MÚSICOS E INTÉRPRETES.....	36
3.3.1 AS ASSOCIAÇÕES AUTORAIS .....	38
<b>4 A ARRECADAÇÃO .....</b>	<b>42</b>
4.1 FALHAS NA ARRECADAÇÃO.....	50
4.2 MELHORIAS NA FISCALIZAÇÃO .....	50
<b>5 CONCLUSÃO .....</b>	<b>52</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A ingratidão na música está no ouvir por ouvir. Nenhum autor escreve uma canção sem querer passar uma mensagem em sua letra. Mas existem ouvintes de ouvidos tapados, que resumirão uma boa música em um simples fundo musical, onde o local da execução é o mais importante, os acontecimentos são mais importantes, porém, o que ninguém se atenta é que se tirar a música dos locais ou dos acontecimentos, tudo perde a sua cor.

O presente estudo busca analisar, desde os tempos antigos até os dias de hoje, a importância da valorização daquele que escreve canções, histórias, poesias e se os mesmos têm direitos sobre tais criações.

Em três capítulos, a pesquisa tem por objetivo mostrar de fato o que são os direitos autorais, como surgiram, o que se tornaram; órgãos responsáveis por cuidar dos direitos dos autores, as vantagens de filiar-se à uma associação, possíveis fraudes e possíveis resoluções.

O Direito Autoral precisa ser estudado, os autores precisam sair do anonimato; para isso, os mesmos devem estar unidos.

## 2 APRESENTAÇÃO E PANORAMA HISTÓRICO

### 2.1 DEFINIÇÃO DE DIREITO AUTORAL

O direito autoral, não somente é uma norma que garante a um determinado autor, segurança sobre sua obra, mas é também, o direito que aquele que cria tem de usufruir, os benefícios que gerará sua obra.

Sobre definição de direito do autor, expõe Afonso (2009, p. 10):

Não existe uma, mas várias definições para o direito autoral. Quando se define o direito de autor, corre-se o risco, quase sempre, de pecar pelo excesso ou pela omissão. Entretanto, para efeito da presente obra, podemos afirmar que o direito de autor é o direito que o criador de obra intelectual tem de gozar dos seus produtos resultantes da reprodução, da execução ou da representação de suas criações.

Entende-se, portanto, que esse direito, dá reconhecimento ao autor, possibilitando o mesmo continuar criando suas obras sem o receio de que alguém se aproprie indevidamente delas, e se as tais tiverem um certo alcance, através da execução, reprodução ou utilização, gerando lucros, o criador terá direitos sobre eles. Conforme o entendimento de Afonso (2009), as leis que regulamentam o direito do autor, tem por objetivo garantir que o criador de uma obra seja reconhecido de forma moral e financeiro sobre tudo que criou.

### 2.2 NATUREZA JURÍDICA

O direito autoral no Brasil está regulamentado pela Lei nº 9.610 de 1998. Esta Lei existe para garantir ao autor que ele tenha direito sobre suas criações. Segundo o pensamento de Poli (2008), esse direito tem uma natureza dúplice, o direito moral e direito patrimonial, pois a obra intelectual tem um aspecto pessoal e outro material. O aspecto pessoal, é o vínculo entre criador e criação, já o material garante que o autor explore economicamente sua obra. O primeiro aspecto tem natureza extrapatrimonial, o segundo, patrimonial.

Sobre direito moral, afirma Menezes (2007, p. 67):

O direito moral de autor assume, portanto, esse caráter de proteção da subjetividade do criador intelectual, mediante a conservação e o respeito à sua personalidade criativa, cuja expressão máxima evidencia-se na respectiva obra de arte. São direitos personalíssimos, inerentes à própria condição de autor, o que lhes garante o *status* de direito fundamental.

Toda vez que uma obra for publicada, ou quando houver reprodução da mesma, o nome de seu autor, ou seu pseudônimo deverá estar vinculado a ela. Pode ainda o criador impedir que a obra continue circulando ou proibir o seu uso, caso sua utilização esteja sendo feita de maneira que venha ferir ou afrontar sua imagem.

Em relação aos direitos morais de autor, versa o artigo 24 da Lei 9610/1998 (BRASIL, 1998):

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.

O direito patrimonial, segundo Afonso (2009), vem da utilização econômica da obra e de sua publicação, seja pelo próprio autor ou por aqueles por ele autorizados. Esse direito, de forma bem direta, assegura não somente que o autor está vinculado a obra, mas que o mesmo tem poder sobre ela, para permitir que terceiros possam publicar ou reproduzir, seja de forma, parcial ou total, com exclusividade ou não, seja para sempre ou por tempo determinado; e receber por isso.

Em relação aos direitos patrimoniais, Menezes (2007, p. 78) esclarece:

Nem só de sua ligação afetiva com a obra vive o autor, que merece não apenas ser recompensado pelo seu esforço criativo, mas precisa, antes de tudo, sobreviver. Assim, sendo, ao lado dos direitos morais sobre a criação, tem também o criador direitos patrimoniais. Trata-se da possibilidade legal reconhecida ao autor de explorar economicamente sua obra, em caráter exclusivo, de modo a obter dela proveito pecuniário.

Acerca dos direitos patrimoniais do autor, versa o artigo 29 da Lei 9610/1998 (BRASIL, Artigo 29 da Lei nº 9.610 de 19 de Fevereiro de 1998, 1998):

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.

Além do exposto acima, o direito autoral garante direitos a artistas executam ou interpretam as obras, os chamados direitos conexos, beneficiando àqueles que talvez não compuseram, mas gravaram algum instrumento, no caso de uma música, atuaram, caso tenha sido uma peça teatral. Existe uma grande diversidade dos titulares de direito conexo que vai de atores, bailarinos, regentes, mímicos, bandas. De regra não existe muita aproximação entre interpretes e autores, mas existe uma forma semelhante de atuação ente o criador da obra e o intérprete. Quando um ator interpreta a obra de um dramaturgo, seu trabalho de dar vida ao personagem que o autor imaginou exige muita criatividade e outros dons artísticos. Quando um produtor musical cria um arranjo para uma música, ele exerce criatividade ao produzir um solo, introdução ou algum detalhe arranjado (COELHO, 2012).

## 2.3 EVOLUÇÃO HISTÓRICA DO DIREITO AUTORAL

Durante a antiguidade, pouco se falou em direito autoral. Mesmo havendo na época uma grande produção artística, não existia uma segurança de propriedade aos criadores. Funcionava como um tipo de serviço prestado aos reis e imperadores. Os autores produziam uma certa obra de arte, geralmente para enfeitar palácios, casas, templos, animar cerimônias e celebrações com música e recebiam por isso. Mesmo quando a obra era escrita, não se discutia sobre a proteção da mesma, uma vez que esse trabalho tinha sua circulação restrita, pela dificuldade de propagação das obras entre a sociedade (MENEZES, 2007).

A Igreja Romana, durante a idade média, era grande responsável pelas produções literárias e artísticas, baseados de forma bem rígida, somente nos interesses e ideias da religião. Mesmo que nesse tempo as criações eram feitas com maior frequência, pouco se falava de direitos ainda, pelo fato de que todas as produções eram privadas à igreja e o povo não tinha acesso (MENEZES, 2007).

Sobre o monopólio católico, expõe Vieira (2011, p. 9):

A igreja mantinha o monopólio cultural e praticamente toda reprodução textual ficava a cargo de monges copistas. A pintura e escultura progrediram pouco nesta época. A arquitetura estava voltada para a segurança (construção de castelos e cidades muradas) e para a Igreja. As principais obras literárias são de religiosos como Santo Agostinho e São Tomás de Aquino. No final do período com o desenvolvimento das cidades surgiram as primeiras formas de literatura urbana, os *fabliaux*, versos satíricos inspirados em tipos sociais decadentes.

Do século XV em diante, houve um grande crescimento do comércio, com modificações ocorridas internamente nas sociedades feudais da Europa. Época marcada por doenças, fome e conflitos, acontecimentos que levaram as pessoas a pensarem em soluções que resolvessem os problemas, com isso aconteceram inúmeras descobertas e criações tecnológicas (VIEIRA, 2011).

Ocorreu na mesma época, o Renascimento, que rompeu com a tradição medieval, revolucionando todas as áreas, desde a medicina até as artes, ampliando a qualidade e quantidade de produções autorais. Um dos grandes personagens desse

período foi Johannes Gutenberg, criador da imprensa, um equipamento que reproduzia cópias impressas e papel, contribuindo de forma extremamente significativa para o aumento das reproduções de livros, que também passaram a custar um valor bem menor, já que a invenção substituiu os chamados copistas, que eram contratados e recebiam salário para reproduzir as obras (VIEIRA, 2011).

Vieira (2011, p. 10) ainda relata sobre a importância desse período para o direito de autor:

Com o aumento das vendas de livros proporcionado pela redução de custos, a grande mudança para o direito autoral foi o surgimento de dois novos personagens: o impressor e o livreiro, bem como o advento do lucro para essas figuras. Nesse ponto da história ficou claro que tal lucro não vinha da produção material e venda de produtos, mas sim de algo que nasce da criação intelectual de uma pessoa: o autor que na época não tinha qualquer proteção legal sobre sua obra. Neste aspecto podemos dizer que a história do mercado cultural divide-se entre antes e depois de Gutenberg, da mesma forma a história do direito autoral só começa tomar forma nesta época, ou seja, os regimes de direito do autor são criações da modernidade.

Para Menezes (2007), os questionamentos sobre autor e obra, surgiram com o espanto por parte da sociedade que via algo inédito acontecer; os escritos que outrora viviam trancafiados nos calabouços de seus autores, agora estava entre o povo, e, em grande quantidade, pois muito fácil era a reprodução das cópias dessas obras. Por conta dessa novidade, surge um sistema que concedia privilégios e direitos de exclusividade aos impressores, para reproduzirem o material por determinado tempo. Posteriormente conferiram privilégios aos editores e autores.

Um assunto que, então, pouco era comentado, se torna algo de grande relevância e gera uma certa curiosidade por parte de muitos. Entre eles estavam os que apoiavam o aumento das vendas e propagação das obras, e os que eram totalmente contra.

A igreja, que detinha o controle de todas as informações, sofreu um impacto gigantesco, pois não poderia mais controlar o processo de publicações das obras. Na mesma Época, um movimento denominado protestantismo que denunciava as práticas abusivas do Catolicismo, sofreu muita perseguição, pois a denúncia era feita através de escritos e livros, grande parte escrita por João Calvino, que tão jovem, teve

muito êxito ao escrever institutas, que mostravam uma nova forma de ser cristão, fazendo com que o movimento protestante ganhasse mais força ainda. Por isso a igreja fez com que decretassem uma lei na França em 1535, que todas as gráficas fossem fechadas e que sofreria pena de morte quem fosse pego utilizando uma máquina impressora. Porém a lei não teve sucesso e foi abandonada com o passar do tempo, pois obras impressas fora da França eram contrabandeadas para dentro do país (VIEIRA, 2011).

Em 1710, na Inglaterra, surge uma nova fase do direito autoral. Segundo Costa Netto (2008), o sistema que era de privilégios, se converte em uma lei, sancionada pela Rainha Ana, que dava ao autor o direito de imprimir ou utilizar, de forma exclusiva, suas obras. Sobre essa lei, Costa Netto (2008, p. 106) cita:

Essa primeira lei de direitos autorais, também denominada Copyright Act, estabeleceu, entre os demais dispositivos relevantes à inauguração do novo sistema jurídico de tutela do autor, o prazo de proteção do direito exclusivo de proteção por 14 anos, contados da publicação, e prorrogados, se o autor ainda vivesse, por um prazo adicional de igual período. Outro mandamento fundamental na precursora lei inglesa foi a adoção de sanção, que, além da perda dos livros contrafactados encontrados em seu poder, punia os infratores com o pagamento de “multa de um penny para cada folha, sendo metade desta destinada à Coroa britânica e a outra metade ao autor da ação”.

Deste modo, com o aumento das publicações e circulação das obras em vários países, houve necessidade de que fossem criados tratados que trouxessem equilíbrio entre os países e suas leis, uma vez que haviam inúmeras divergências sobre o assunto. Aparece, então, a Convenção de Berna, que, com sua relevância internacional, se tornava uma grande referência na área autoral.

Sobre a convenção de Berna, Menezes (2007, p. 24) relata:

Em 1886, a realização da Convenção de Berna, na Suíça, seria o grande marco internacional do Direito de Autor. Diversas nações estabeleciam ali diretrizes de aplicação das normas autorais em seus ordenamentos jurídicos, comprometendo-se a refletir, em suas legislações nacionais, as garantias de proteção aos autores naquele momento pactuadas.

Posteriormente, a convenção de Berna, para proteger as obras, criou leis em vários países, padronizando a segurança dos direitos autorais. A partir daí, surgem regras que visam impedir o abuso dos países, limitando os que faziam parte, de legislar acerca dos direitos de autor.

## 2.4 O DIREITO AUTORAL NO BRASIL

As discussões e convenções sobre Direito Autoral que aconteciam frequentemente em vários países não refletiam no Brasil, que mesmo após a proclamação da independência, continuava a utilizar o sistema de privilégios, que permaneceria até a proclamação da República (AFONSO, 2009).

Menezes (2007, p. 25) explica:

Mesmo após a independência, o regime imperial de D. Pedro II baseava a exclusividade de exploração econômica das obras autorais no antigo sistema de privilégios. Só tinham, portanto, direitos sobre as obras, os editores e impressores, mesmo assim mediante outorga política de prerrogativas. Assim sendo, a Constituição do Império de 1824, enquanto primeira Constituição Federal brasileira, só protegia os direitos do inventor sobre a propriedade Industrial, não trazendo qualquer referência ao Direito de Autor.

Em 1827, finalmente houve uma manifestação relacionada ao Direito de Autor, quando uma lei que cria as primeiras universidades de direito do Brasil, em Olinda e São Paulo, dando privilégios exclusivos sobre as obras utilizadas na universidade aos autores, por um período de dez anos. Mas vale ressaltar, que o velho sistema de privilégios ainda permanecia, pois a lei valia apenas para os mestres que lecionavam nessas instituições, e tinha o prazo determinado de dez anos, todavia, iniciava-se ali uma nova fase dos Direitos Autorais no Brasil. Em seguida, o Código Penal de 1830 impôs uma pena aos que publicassem, executassem, imprimissem qualquer obra de autores brasileiros, enquanto estivessem vivos e dez anos, caso morressem e deixassem herdeiros (AFONSO, 2009).

Somente em 1891 que o direito autoral teve uma notoriedade maior, agora era constitucional. Desse modo, a primeira Constituição da República do ano de 1891, pode garantir aos autores e demais criadores de obras artísticas, direitos exclusivos para reproduzirem suas obras. Por haver um homem que lutava por esses direitos,

chamado Medeiros de Albuquerque, essa lei teve seu nome e vigorou até o ano de 1916, quando surgiu o Código Civil. Os direitos autorais, após isso, foram definidos como forma de propriedade (MANSO, 1987).

Após inúmeras modificações, surge em 1973, no Brasil, a primeira lei de direitos autorais, que para melhor atender as necessidades dos autores, tinha como referência a Convenção de Berna. Esta lei não somente amparava os criadores, mas também os intérpretes e demais titulares conexos. A lei criou também o Conselho Nacional do Direito Autoral (CNDA), órgão responsável por instituir preços e criar os métodos de cobrança e para distribuir os direitos autorais. Nascia também o (ECAD), Escritório Central de Arrecadação e Direitos Autorais, que por sua vez, era o responsável pela cobrança e distribuição dos direitos autorais musicais (MENEZES, 2007).

### 3 A MÚSICA NO DIREITO AUTORAL

A música tem um papel importantíssimo na vida das pessoas. Ela está nas trilhas sonoras de filmes, novelas, seriados, está nos aplicativos de celular, nos softwares; em todo lugar está a música, que é protegida pela Lei de direitos autorais, assegurando aos compositores, cantores, instrumentistas e produtores, direitos sobre a reprodução de tais obras.

Acerca da importância da música nas mais variadas áreas da vida, declara Losso (2008, p. 12):

A música, mais do que apenas exprimir sentimentos do autor ou do intérprete, os faz aflorar nas mais variadas formas naqueles que a escutam. Para muitos, a música está conectada ao espiritual; para outros, à natureza, ao cultural, ao funcional, ao social. Desde o aparecimento do homem e nas várias etapas da evolução humana, a música sempre esteve presente, inegavelmente fortalecida e popularizada diante do surgimento e aprimoramento de tecnologias de fixação, reprodução, difusão e comunicação.

Sobre o significado terminológico de música, expõe Costa Netto (2008, p. 227):

A terminologia internacional inclui na denominação genérica “obra ou composição musical” também a literomusical e, apesar dessa conceituação abrangente, exclui desse gênero a obra dramático-musical. Vejamos, preliminarmente, a generalidade que envolve a definição: “se entende geralmente que obra musical (ou seu sinônimo: ‘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).

A obra musical é formada por três elementos, melodia, harmonia e ritmo, que se adicionada um novo elemento, a letra, torna-se uma obra literomusical. Conforme o entendimento de Costa Netto (2008), cada um dos três elementos base da música tem uma enorme importância, pois em funções diferentes os três chegam ao incrível resultado de uma obra musical. A melodia é a reprodução de vários sons, a harmonia é uma forma de organizar esses sons, e por fim, o ritmo determina o tempo e andamento dos vários sons organizados. Os elementos harmonia e melodia tem

uma importância maior que a variação rítmica, eles darão a essência emocional da música e mostrarão a ideia do compositor. A melodia, por sua vez é o mais importante dos elementos, pois a originalidade da obra musical está nela. Não é nada difícil reproduzir centenas de músicas com uma rítmica organizada, ou seja, compostas apenas por ritmo e harmonia, por isso o papel de dar a identidade da obra é da melodia. Portanto, no campo de direito autoral, a melodia norteará a originalidade da obra.

Na obra literomusical, está presente a letra, que, tão importante quanto a melodia, dará a música a característica de uma obra exclusiva. Costa Netto (2008), entende que melodia e letra tem o mesmo grau de importância na constituição da obra literomusical, sendo estes, os elementos criativos da obra. Essa combinação de som e texto dificulta a reprodução indevida da obra autoral, pelo fato de não ser mera coincidência alguém se apropriar indevidamente de um trecho de dois elementos criativos distintos combinados em uma canção, mesmo que trecho seja pequeno.

Depois de definir os diferentes elementos da obra musical, sobre o elemento letra, peça chave para uma obra caracterizar-se literomusical, Costa Netto (2008, p. 234) diz:

Enfim, a “letra” integrante da obra musical (ou “literomusical”) é de natureza *sui generis*, pois não se trata exatamente de um poema ou prosa, no aspecto literário, nem propriamente consiste em melodia (emissão de sons sucessivos), no campo musical. Não encerra apenas uma ideia, mas dá forma a esta em ligação estreita à sonoridade, ao tema melódico: reportando-se ao exposto em relação ao processo criativo musical estaria entre o plano da inteligência e o da sensibilidade (talvez por isso seja mais adequado denominar o “letrista” “compositor letrista” do que “poeta”, em sua acepção literária convencional).

Um outro elemento, dessa vez não de composição, mas de identificação, que tem papel importantíssimo na obra, é o título; presente em todas as obras intelectuais, não somente nas literomusicais. Mesmo não sendo este elemento o que dá originalidade a obra, permitido pelos órgãos de registro a repetição do mesmo em mais de uma música, a doutrina dominante o considera parte da obra, acrescentando que a falta do título, resulta na mutilação da criação (COSTA NETTO 2008).



Às obras musicais é aplicado o artigo 07º da Lei 9610/1998, conforme citada abaixo:

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.

Por esse regulamento, são protegidos os compositores, os co-autores e os intérpretes.

### 3.1 OS AUTORES E COMPOSITORES DE MÚSICA

Quem do nada, da vida a um pensamento, um sonho e eterniza histórias através de sua criatividade, merece reconhecimento. O artista compositor, ao combinar melodia, harmonia, ritmo e letra, traz a existência uma obra invisível, intangível, porém completamente influenciadora; que como foi exposto, está presente em praticamente todas as áreas da vida, hora emocionando, hora trazendo a mais vibrante alegria, mas sempre mexendo com os sentimentos.

De Plácido e Silva (2009, p. 174) explana que autor é:

Derivado de autor, de augere (conduzir, gerar), embora tenha o vocábulo várias aplicações, todas elas se expressam na terminologia jurídica, nesse sentido de: o que produz, gera, inventa etc. Autor. Assim, no sentido de pai, emprega-se para designar a pessoa de quem alguém teve origem ou de quem se descende.

Não existe uma maneira de falar do Direito Autoral Musical sem fazer menção ao criador da música, tão conhecido como compositor.

O compositor é o dono dos direitos sobre a obra literomusical, que é protegida pela Lei 9610/98, que de forma geral, porém bem sucinta mostra quem é e que direitos tem o autor, mais precisamente em seu artigo 22 que diz:

Art. 22. Pertencem ao autor os direitos morais e patrimoniais sobre a obra que criou. Os Direitos Morais sobre a obra, definidos no art. 24, garantem ao Autor, entre outras coisas: 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;

O autor é considerado como tal, somente pelo fato de criar a obra, Costa Netto (2008, p. 237) expõe muito bem acerca do criador como titular:

A titularidade originária nasce com a criação intelectual e independe de fixação (gravação sonora), da formalização por meio do registro nos órgãos competentes ou de qualquer outro procedimento (a edição, por exemplo). Com efeito, nenhum desses procedimentos possui caráter constitutivo de direito de autor. Poderão, tão somente, servir como meio de prova de autoria: a utilização de uma obra musical deverá ser protegida mesmo que a obra não tenha – ainda – sido objeto de fixação ou gravação sonora, o registro legal apenas pressupõe autoria, admitindo prova em contrário<sup>410</sup> e a edição consiste apenas em um dos elementos comprobatórios de autoria existentes.

Dessa forma, os titulares originários dos direitos de autor de uma música são: o compositor da letra, o compositor da música, o que cria os arranjos, se houver originalidade; e o que compõe a variação, se a obra for derivada. Todavia, pode ser o autor da obra, apenas um, cumprindo ele o papel de compositor individual da letra e música, este detém sozinho os direitos morais e patrimoniais de sua criação. Mas se a obra contar com dois ou mais autores, entende-se que esta entra em um regime de co-autoria (COSTA NETTO 2008).

Existe uma separação entre as obras consideradas de co-autoria, como divisíveis e indivisíveis. Nas divisíveis, encontra-se individualidades de cada colaboração – um exemplo, características individuais de cada autor, perceptíveis no corpo da obra; já nas indivisíveis, percebe-se a união das ideias, que agregadas, se tornam uma só. Todavia, não se pode considerar que todo aquele que colabora na criação de uma obra, um co-autor, por exemplo, alguém que colabora apenas revisando a obra (PIMENTA, 2004).

No caso das obras indivisíveis, que são maioria, no que se refere à co-autoria de uma obra literomusical, é formada uma espécie de sociedade entre os autores, onde ambos gozarão dos direitos sobre a obra, sejam eles morais ou patrimoniais, desde que entrem em comum. De modo mais complexo, as de co-autoria divisíveis, darão aos seus autores, todas as garantias de criações individuais, porém com inúmeras ressalvas no momento de sua utilização (BITTAR, 2008).

Além da titularidade originária, há também a derivada, que é obtida pelo intermédio de transferências de direitos, onde o titular não é o criador da obra, mas adquiriu o direito de se tornar dono da mesma, porém este detém somente os direitos patrimoniais (ABRÃO, 2003).

A respeito da titularidade derivada, explana Costa Netto (2008, p. 242):

Uma vez admitido que a titularidade de direitos de autor possa ser transmitida pelo criador a terceiros (cessão) e, em decorrência de falecimento, aos seus sucessores, os beneficiários assumirão a titularidade derivada, que não se restringirá aos direitos patrimoniais, no caso de sucessão, mas poderá abranger também os direitos morais, previstos na lei.

### 3.1.1 O PRODUTOR FONOGRAFICO E O PRODUTOR MUSICAL

O responsável por gerar o registro digital e assumir o papel de norteador da produção musical, neste caso, a obra gravada; chama-se Produtor Fonográfico. É também, o produtor fonográfico quem financia e assume os custos da produção musical, ele se encarrega de remunerar o produtor musical contratado para a música ou álbum. Pode ser o produtor fonográfico, uma pessoa física, na maioria dos casos, o empresário do artista ou banda; ou pode ser uma gravadora, a pessoa jurídica que por contrato firmado, assume o papel de cuidar de toda a comercialização da obra gravada, tais como, lançamento distribuição digital e venda. O produtor fonográfico goza dos direitos conexos da obra, tendo ele direito a 41,7% de participação nos conexos.

Segundo o entendimento de Martins Fontes (2013), os produtores fonográficos são reconhecidos como titulares dos direitos conexos das músicas pela Lei 9.610/98. Mas existe diferença entre direitos de autor e os direitos conexos, sendo

os conexos considerados como direitos vizinhos aos de autor, beneficiando àqueles que colaboram no processo de lançamento das obras autorais.

É de suma importância pontuar a diferença entre direitos de autor e direitos conexos, visto que os direitos conexos chegam aos seus detentores de forma bem reduzida, se comparados aos direitos de autor, os titulares conexos, tem nas obras gravadas, uma participação técnica, diferentemente do autor, que possui os direitos morais, podendo este, reivindicar várias coisas sobre a obra. O produtor fonográfico tem um papel diferente dos outros titulares conexos, como o de autorizar ou proibir a reprodução da obra, seja a distribuição, comercialização em qualquer plataforma. Estes produtores, assim como os autores, intérpretes e demais titulares conexos, recebem remuneração pecuniária; quem faz essa distribuição é o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, órgão que tem por suporte administrativo, sete sociedades de música, que exigem dos titulares, uma necessária filiação, para que recebam os valores referentes aos seus direitos de autor. A distribuição dos direitos conexos equivale a um terço de toda arrecadação proveniente da execução da obra, encaminhada via transferência bancária aos titulares, sendo que 41% desses direitos pertencem ao produtor fonográfico, o percentual restante aos intérpretes, arranjadores e músicos (MARTINS FONTES, 2013).

Acerca dos produtores musicais, pouco se é falado, todavia é notório o crescimento da quantidade de pessoas que tem buscado seguir essa carreira.

Para Gustavo Danilo (2012), O denominado Produtor Musical é aquele que tem a responsabilidade de coordenar o processo de gravação, instruindo os músicos participantes, dirigir todas essas sessões para que no fim do período de produção musical e gravação, seja de uma música, EP, ou álbum, possa ele, entregar a matriz do CD devidamente mixada e masterizada, pronta para a reprodução e distribuição. Este profissional geralmente é contratado antes de iniciar o processo de gravação, ele quem escolherá os músicos acompanhantes, o estúdio onde será executada a gravação e todos os demais profissionais, além dos materiais e equipamentos necessários para a conclusão do processo.

A produção musical, diferente do que muitos pensam, não é lançar o artista no mercado musical, gerenciar carreira, o nome disso é produção artística executiva, produção musical, tão somente é o processo de gerenciamento geral da gravação do álbum ou música, geralmente feito em estúdio, do início ao fim. Conforme o entendimento de Barbosa Macedo (2006), a produção musical feita em estúdio, pode

ser dividida em cinco etapas ordenadas em: pré-produção, gravação, edição, mixagem e masterização, muito bem desenvolvidas por profissionais de diversas áreas do ramo da música, contratados pelo produtor musical. Ainda sobre o esse processo realizado em estúdio, explana (Barbosa Macedo, 2006, p. 6):

O processo de produção musical em estúdio se desenvolveu, por um lado, intimamente associado ao desenvolvimento das tecnologias de produção musical e, por outro lado, ao próprio desenvolvimento geral da música, de seus estilos, de suas concepções e de seus ideais estéticos. Se inicialmente a produção em estúdio se restringia ao registro de uma performance, hoje existem vários procedimentos técnicos e musicais que podem ser utilizados para se chegar ao resultado sonoro desejado, técnicas diversas a serem empregadas em função dos objetivos musicais e das concepções estéticas que se tem em mente. Desse modo, não podemos falar que existe um processo, ou uma técnica de produção adotada universalmente pela indústria fonográfica, mas, sim, que existem procedimentos técnicos e rotinas de produção diversos, cuja utilização deve ser avaliada a partir dos objetivos musicais que se tem em mente.

Fica, então, evidente que o produtor musical não é meramente um profissional que auxilia o a criação da obra fonográfica, mas um grande protagonista desse precioso processo de gravação, pois detém o conhecimento necessário para dirigir, produzir e gerenciar do início ao fim essa etapa que pode ser o divisor de águas na carreira de um artista (MARTINS FONTES, 2013).

### 3.1.2 OS INTÉRPRETES E MÚSICOS

Ser intérprete está muito além do somente cantar. Interpretar uma obra literomusical, exige vários requisitos daquele que o faz. Muitos creem que um cantor bom é o que domina as técnicas de afinação, já o intérprete é aquele que com uma boa dicção, transmite de forma impecável a letra da música. Porém especialistas costuma usar especificações mais criteriosas para dizer que cantor e intérpretes musicais são um só. O artista deve buscar o preparo em todas as áreas necessárias, para ser um bom intérprete, como, técnica vocal, postura, dicção, sobretudo, deve este estudar a obra, para que ao interpretá-la, consiga comunicar, mais que com sua voz, mas com todo o seu ser, a arte que é a obra, de forma que agrade ao público

ouvinte. Todo cantor deve ser um bom intérprete, todo intérprete musical deve ser um bom cantor (GOULART, 2012).

O intérprete, assim como o produtor fonográfico, goza dos direitos conexos, onde é direcionado a ele um percentual igual ao do que financia a produção, sendo o equivalente igual de 41,7% dos direitos conexos destinados aos intérpretes e produtores fonográficos, restando 16,6% que serão destinados aos músicos e arranjadores.

O músico, no âmbito dos direitos conexos, conhecido também como músico acompanhante ou arranjador, é peça importante no processo da produção musical, mesmo que não tão conhecido pelo público, ou bem remunerado, é ele o responsável por executar com maestria os instrumentos que dão vida a melodia da obra.

Não é necessário que o músico tenha formação musical para fazer parte do processo de produção de uma obra, mas é preciso conhecimento e dedicação, como entende Moreira (2016), ainda que exista legislação que dê direitos aos profissionais da música, existem muitos amadores que entram no mercado sem preparo e acabam por atrapalhar aqueles dedicam a vida nesta profissão. Hoje em dia, possuir graduação em música não distingue o profissional do amador, mas é raro quem se dispõe a ingressar-se numa instituição para estudar música e não queira seguir carreira profissional, por outro lado, há que nunca tenha estudado teoria musical e executa um instrumento como ninguém.

Seja o músico, profissional ou amador; participar do processo de gravação de uma música é o que garante seus direitos.

### 3.2 O REGISTRO DA OBRA

Houve um tempo em que o registro das obras musicais eram obrigatórios no Brasil, onde o autor somente era amparado pela lei, após finalizado o cadastro de registro da música. Hoje não se faz necessário o registro para comprovar a autoria de uma obra. Mesmo que não obrigatório, o registro dá segurança ao autor e uma certa praticidade na hora em que o mesmo precisar comprovar a titularidade da obra (SALA E MIRANDA, 2013).

Ainda acerca da importância do registro da obra, (Sala e Miranda, 2013, p. 35) expõem:

Além da segurança do autor quanto aos direitos sobre suas obras, o registro, embora não obrigatório, é extremamente importante para a preservação da memória nacional, visto que, ao longo dos anos, qualquer cidadão poderá saber quais os autores que contribuíram para engrandecer o patrimônio cultural de seu país.

O órgão responsável pelos registros das obras literomusicais é a Biblioteca Nacional. A instituição exerce esse papel desde 1898, data em que foi publicada a lei nacional que versava especificamente sobre direitos do autor. A Biblioteca atua nessa área até hoje, através de um escritório específico, possibilitando aos autores documentarem suas criações, para terem segurança na hora de reproduzirem ou comercializarem suas obras, nos termos da lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998 (BIBLIOTECA NACIONAL, 2019).

Em seu endereço eletrônico A (BIBLIOTECA NACIONAL, 2019), fornece um guia completo de solicitação de registro da obra literomusical:

<b>1</b>	<p><b>Prepare a documentação</b></p> <p>Antes de solicitar o registro é necessário preparar uma <b>cópia física da obra intelectual</b>, que poderá ser em folhas avulsas de papel A4 ou em formato de livro publicado (veja a Lei do Livro).</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• No primeiro caso, é recomendado que sejam rubricadas e numeradas todas as folhas da obra ou que seja anexada uma folha de rosto em que conste expressamente o número total de folhas da obra, incluindo a folha de rosto.</li><li>• Caso o registro se refira a uma obra intelectual em coletânea, consulte instruções sobre como enviá-la.</li></ul> <p>Além disso, devem ser providenciadas as cópias dos documentos eventualmente necessários para a instrução do processo, como</p>
----------	---

1	<p>procurações, documentos comprobatórios de representação legal, contratos de cessão, etc.</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Sempre que forem apresentados documentos que contenham assinatura(s) de terceiro(s), deve ser apresentada cópia do documento de identidade do(s) signatário(s) para fins de autenticação.</li></ul> <p>Caso seja o seu primeiro pedido de registro, também será necessário apresentar documento de identidade original ou anexar uma cópia para criação do cadastro.</p>
2	<p><b>Pague a GRU</b></p> <p>Consulte os valores dos serviços na Tabela de Retribuição e gere a Guia de Recolhimento da União (GRU) no valor correspondente ao serviço que irá solicitar.</p> <p>Orientações Importantes:</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Ao gerar o boleto ou realizar o depósito, deverá ser informado o CPF/CNPJ do requerente do pedido de registro (não serão conhecidos recolhimentos em nome de terceiros, mesmo que sejam procuradores ou representantes legais do requerente).</li><li>• A GRU deverá ser paga exclusivamente no Banco do Brasil ou instituição conveniada (boletos pagos por meio de outras instituições financeiras não serão contabilizados na Conta Única do Tesouro).</li></ul>



2	<ul style="list-style-type: none"><li>• O comprovante do pagamento deverá ser apresentado para formalização do pedido (não serão aceitos comprovantes de 'agendamento').</li></ul>
3	<p><b>Preencha o formulário</b></p> <p>Preencha o formulário de requerimento de registro conforme as instruções a seguir:</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Não preencher os campos 1 e 8.</li><li>• <b>O título (2.1) é a principal informação fornecida para identificação da obra intelectual, sendo, portanto, um dos campos obrigatórios.</b></li><li>• <b>O título indicado na cópia da obra intelectual deve estar indicado exatamente da mesma forma no formulário.</b></li><li>• <b>O número total de páginas (2.4) deve corresponder exatamente à cópia depositada. Inconsistências nesse dado implicarão a necessidade de esclarecimentos.</b></li><li>• Os dados de publicação (2.5) somente devem ser preenchidos caso a cópia da obra seja depositada em formato de livro publicado (ver lei do livro).</li><li>• O campo de averbação (2.6) deve ser utilizado para justificar o pedido, podendo ser complementado pelo campo de observações (6).</li><li>• <b>O requerente deve preencher o campo 3, fornecendo obrigatoriamente o nome, CPF /CNPJ e endereço.</b></li><li>• Os demais autores e titulares, quando existirem, deverão ser informados pelo requerente, que indicará, no mínimo, nome, CPF/CNPJ e vínculo com a obra.</li><li>• O campo 4 somente deve ser preenchido caso o requerente seja menor de 18 anos.</li></ul>

3	<ul style="list-style-type: none"><li>• O campo 5 deve ser utilizado quando a obra intelectual que se pretende o registro for criada a partir da transformação de outra previamente publicada ou registrada.</li><li>• O campo 6 deve ser utilizado para esclarecimentos que possam facilitar o andamento do processo.</li><li>• <b>O campo que finaliza o formulário (7) é o que traz a declaração de responsabilidade, devendo ser obrigatoriamente preenchido com a data, o local e a assinatura manuscrita do requerente ou seu representante legal.</b></li><li>• Formulários antigos ou alterados em sua formatação original não serão conhecidos.</li></ul>
4	<p><b>Entregue ou envie o requerimento</b></p> <p>Tendo em mãos o <b>formulário preenchido e assinado</b>, o <b>comprovante de pagamento</b>, a <b>cópia da obra intelectual</b> e <b>demais documentos</b>, vá presencialmente a uma unidade de atendimento do Escritório de Direitos Autorais munido de seu documento de identidade com foto e protocole seu requerimento de registro. A documentação será conferida e protocolada no momento do recebimento e será emitido um comprovante de protocolo com número identificador para acompanhamento do processo.</p> <p>Caso não seja possível comparecer pessoalmente, o requerimento poderá ser entregue por pessoa autorizada ou portador, ou encaminhado por correspondência para o endereço:</p> <p>Escritório de Direitos Autorais Avenida Presidente Vargas, 3131 - 7º Andar, Sala 702 Cidade Nova 20210-911 Rio de Janeiro, RJ</p>

	<p>Para a entrega por pessoa autorizada, deverá ser juntado aos documentos uma cópia da autorização expressa, assinada pelo requerente, autorizando o protocolo do pedido de registro em seu nome. Nesse caso, também será emitido comprovante de protocolo para acompanhamento do processo.</p> <p>No caso de entrega através de portador, sem a apresentação de autorização, ou de encaminhamento por correspondência, a documentação não será conferida no momento do recebimento, não sendo, portanto, emitido comprovante de protocolo.</p> <p><b>4</b> O comprovante de protocolo poderá ser encaminhado por correspondência eletrônica a partir de 5 dias úteis após a data do recebimento dos documentos.</p> <p>Para evitar atrasos ou problemas no recebimento de documentos via portador ou correio, certifique-se de que toda a documentação necessária está anexada, já que a falta de um dos requisitos obrigatórios implicará o não recebimento do requerimento, e facilite a identificação de múltiplos pedidos de registro, separando cada requerimento em um envelope isolado, de modo que os documentos não se misturem ou extraviem.</p>
<p><b>5</b></p>	<p><b>Acompanhe o processo</b></p> <p>O tempo médio para análise do requerimento é de 180 dias.</p> <p>Após a análise, você será notificado do resultado por correspondência (carta registrada com aviso de recebimento) no endereço indicado no requerimento.</p>

<b>5</b>	Fique atento! Sempre que for indicado o endereço de e-mail no requerimento, este canal será utilizado preferencialmente para notificações referentes ao processo de registro.
----------	---

Guia de registro de obra literomusical

Fonte: (BIBLIOTECA NACIONAL, 2019)

### 3.3 O ÓRGÃO RESPONSÁVEL PELA ARRECADAÇÃO DOS DIREITOS DOS AUTORES, PRODUTORES, MÚSICOS E INTÉRPRETES

O Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, ECAD, é uma sociedade civil de direito privado, sem fins lucrativos, cujo serviço é amparado pela Lei 9610/1998 (Lei de direitos autorais), e tem por objetivo, arrecadar de quem é devido, os direitos autorais e conexos das obras executadas no país, sendo as músicas nacionais ou internacionais. O Escritório é mantido e administrado por associações de música, que por sua vez, são responsáveis pelo repasse dos direitos aos autores, intérpretes, músicos e produtores.

Definindo melhor o que é o ECAD, (José Silva, 2014, p.34) explana:

Destarte percebe-se que o ECAD é o único órgão com legitimidade para realizar cobranças da exploração de obras musicais protegidas pela lei. Esta cobrança segue um padrão tabelado, estabelecido por meio de regulamento onde considera-se a importância da música para o estabelecimento, a atividade que exerce o usuário, por qual período e também a maneira que se realiza a apresentação.

Definido pela Lei Federal nº 5.988 de 14 de dezembro de 1973, e preservado pela Lei de Direitos Autorais nº 9.610/98, o Escritório de arrecadação, mesmo tendo sido criado em 1973, começou a funcionar de fato no ano de 1977, com sede no Rio de Janeiro, funciona até hoje.

A Lei dos direitos autorais, nº 9.610/98 (BRASIL, 2015), estabelece no artigo 99, que deve haver um único órgão responsável pela arrecadação, fiscalização e distribuição dos direitos, colocando:

As associações manterão um único escritório central para a arrecadação e distribuição, em comum, dos direitos relativos à execução pública das obras musicais e lítero-musicais e de fonogramas, inclusive por meio da radiodifusão e transmissão por qualquer modalidade, e da exibição de obras audiovisuais. § 1º O escritório central organizado na forma prevista neste artigo não terá finalidade de lucro e será dirigido e administrado pelas associações que o integrem. § 2º O escritório central e as associações a que se refere este Título atuarão em juízo e fora dele em seus próprios nomes como substitutos processuais dos titulares a eles vinculados. § 3º O recolhimento de quaisquer valores pelo escritório central somente se fará por depósito bancário. § 4º O escritório central poderá manter fiscais, aos quais é vedado receber do empresário numerário a qualquer título.

Desse modo, a lei que instituiu o ECAD, o coloca em um determinado centro, com associações ao seu redor, o mantendo e administrando, com a finalidade de repassar aos autores e titulares conexos, os seus direitos.

Por existirem inúmeras possibilidades de uma obra ser executada, seja na internet, num show ao vivo, no som ambiente de um estabelecimento, se torna impossível que o autor controle e tenha ciência de onde suas músicas estão sendo tocadas. Outro fator que faz necessária a existência do ECAD é o fato de que a grande maioria dos compositores não tem ideia do que cobrar, de quem cobrar pela execução das obras, e ainda que soubesse, teria dificuldade em acessar todos esses lugares. Por isso, ao se associar em uma das associações, que posteriormente serão citadas e melhor definidas, o artista compositor cria um vínculo com o ECAD, através de seu cadastro como compositor e o cadastro de suas obras, que identificados, darão a autonomia que o Escritório precisa para arrecadar seus direitos.

Sobre a função do ECAD, expõe muito bem (Indalêncio, 2015, p.27):

Desta forma, a função principal do ECAD é a de supervisionar a maneira conforme as obras musicais são utilizadas, visando inibir abusos e usos indevidos, representando os interesses patrimoniais dos titulares de música, dentre eles autores, compositores, intérpretes, etc., além de gerir a arrecadação dos valores provenientes da execução das obras. Esta arrecadação inicia-se com o cálculo, feito pelo ECAD, dos valores a serem pagos por usuários de música, as quais obedecerão aos critérios impostos

no Regulamento de Arrecadação, desenvolvido pelo titular através da associação em que este se encontra filiado.

Desse modo, entende-se que o ECAD é uma instituição que por não ser supervisionada ou fiscalizada diretamente, atua de forma livre em todo o Brasil, uma vez que não tem permissão para atuar em outros países. É também, o ECAD, livre de qualquer vínculo direto aos autores, agindo em prol dos titulares por intermédio das associações autorais.

### 3.3.1 AS ASSOCIAÇÕES AUTORAIS

As associações autorais, além de manterem e administrarem o ECAD, são como o norte do autor, no que diz respeito aos direitos autorais e conexos, pois mantêm através de suas várias unidades regionais, um contato muito próximo com os titulares, tirando dúvidas, verificando todas as pendências do autor, e por fim, repassando os valores arrecadados pelo ECAD.

São estas as associações e suas marcas, conforme seus respectivos sites:

Associação Brasileira de Música e Artes (ABRAMUS)



Figura 1 - Marca ABRAMUS

Fonte: (ABRAMUS, 2019, p. 1)

Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes (AMAR)

*amar*  
SOMBRÁS

Figura 2 - Marca AMAR

Fonte: (AMAR, 2019, p. 1)

Associação de Intérpretes e Músicos (ASSIM)



Figura 3 - Marca ASSIM

Fonte: (ASSIM, 2019, p. 1)

Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música  
(SBACEM)



Figura 4 - Marca SBACEM

Fonte: (SBACEM, 2019, p. 1)

Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais (SICAM)



**Figura 5 - Marca SICAM**  
Fonte: (SICAM, 2019, p. 1)

Sociedade Brasileira de Administração e Proteção de Direitos Intelectuais (SOCINPRO)



**Figura 6 - Marca SOCINPRO**  
Fonte: (SOCINPRO, 2019, p. 1)

União Brasileira de Compositores (UBC)



**Figura 7 - Marca UBC**  
Fonte: (UBC, 2019, p. 1)



Por serem as associações que administram o ECAD, são as mesmas que discutem preços e normas de arrecadação e distribuição dos valores forem arrecadados, além de ter sob seu domínio dados e informações cadastrais dos titulares, quer sejam obras ou fonogramas. Tais informações são enviadas ao ECAD e ficam armazenadas em seu banco de dados, para a qualquer momento fazer a identificação dos autores, titulares conexos e as obras à eles vinculadas (SALA E MIRANDA, 2013).

## 4 A ARRECADAÇÃO

O ECAD, como já exposto, é o responsável por realizar a arrecadação dos direitos autorais das obras executadas. Para que os autores sejam corretamente remunerados pela exposição de suas obras, o Escritório de Arrecadação, junto às associações, tem autonomia de contabilizar e gerar relatórios de todo o valor pertencente aos autores antes de fazer o repasse, que na maioria das vezes é feito via transferência bancária.

Da totalidade arrecadada, 17% são reservadas ao ECAD e 7,5% às associações para a manutenção e despesas. O percentual maior, no caso 75,5% são destinados aos autores e titulares conexos. O autor não tem obrigação de estar associado, conforme prevê a Constituição Federal de 1988. Porém, talvez seja essa a única maneira acessível aos autores para receberem seus direitos, uma vez que este não tem a possibilidade de fiscalizar e solicitar pagamento dos que executam suas obras (SALA E MIRANDA, 2013).

Os valores terão variação baseados no local da execução, na forma de execução e quantidade. (Sala e Miranda, 2013, p. 45) sobre isso explanam:

Os valores a distribuir são diferenciados de acordo com os tipos de utilização (música mecânica ou ao vivo). No caso de execução de música mecânica é devido o pagamento correspondente a 2/3 dos Direitos Autorais, bem como 1/3 dos Direitos Conexos; já no caso de execução de música ao vivo, não há que se falar em pagamento de Direito Conexo, devendo ser pago o percentual de 100% à parte autoral, levando-se em conta os percentuais entre compositores e suas respectivas editoras, caso sejam firmados contrato de edição e cessão de direitos.

O ECAD adota em alguns casos de cobrança, uma unidade de cobrança, chamada de Unidade de Direito Autoral (UDA), onde o valor da unidade é estabelecido por uma Assembleia Geral e reajustado anualmente. O valor atual de um UDA é de oitenta reais e noventa e dois centavos (ECAD, 2019).

O Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, disponibiliza em seu site o nome dos locais, tipos de eventos onde são feitas as arrecadações, sejam elas fixas ou eventuais:

<b>Eventual</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Rádio Comercial</li><li>• Rádio Comunitária</li><li>• Rádio Educativa</li><li>• Alto-falantes</li><li>• Arraial</li><li>• Bailes de Aleluia</li><li>• Bailes de Carnaval</li><li>• Bailes e Festas</li><li>• Balé</li><li>• Blocos Carnavalescos</li><li>• Boates e Casas de Diversão</li><li>• Cinemas</li><li>• Circos</li><li>• Colação de Grau</li><li>• Desfiles</li><li>• Desfiles Carnavalescos</li><li>• Espetáculos Musicais</li><li>• Espetáculos Musicais - Navios de Cruzeiros</li><li>• Eventos Esportivos</li><li>• Eventos de Fim de Ano/Réveillon</li><li>• Exposições e Feiras Agropecuárias</li><li>• Exposições e Feiras Industriais</li><li>• Festa Junina</li><li>• Festa de Peão</li><li>• Festas e Eventos Sociais</li><li>• Leilões</li><li>• Parques de Diversões</li><li>• Quermesse</li><li>• Sonorização Ambiental</li><li>• Teatro</li><li>• Transportes Coletivos</li><li>• Trios com blocos/Micaretas</li></ul>
-----------------	--

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Trios e blocos/Micaretas (com patrocínio)</li> <li>• Trios sem blocos/Micaretas</li> </ul>
--	---

**Tabela dos locais de arrecadação 1**

Fonte: Elaboração própria com base no (ECAD, 2019)

<b>Permanente</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Academias</li> <li>• Alto-falantes</li> <li>• Bares, Drinquerias e Similares</li> <li>• Boates e Casas de Diversão</li> <li>• Buffets e Casas de Festa</li> <li>• Cinemas</li> <li>• Circos</li> <li>• Clubes Sociais</li> <li>• Condomínios e Shopping Centers</li> <li>• Consultórios, Clínicas e Laboratórios</li> <li>• Escritórios</li> <li>• Espera Telefônica</li> <li>• Hipermercados e Lojas de Departamento</li> <li>• Hospitais</li> <li>• Hotéis e Similares</li> <li>• Lojas Comerciais</li> <li>• Mini Mercados e Supermercados</li> <li>• Motéis e Similares</li> <li>• Parques de Diversões, Temáticos e Aquáticos</li> <li>• Prédios, Praças e Parques Públicos</li> <li>• Redes de Clínicas</li> <li>• Redes de Lojas</li> <li>• Redes de Restaurantes e Similares</li> <li>• Redes de Supermercados</li> <li>• Restaurantes e Similares</li> </ul>
-------------------	--

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rinkes de Patinação e Boliches</li> <li>• Saveiros e Similares</li> <li>• Telemensagens</li> <li>• Terminais de Transportes</li> <li>• Transporte Aéreo - Voo Internacional</li> <li>• Transporte Aéreo - Voo Nacional</li> <li>• Transporte Rodoviário Internacional</li> <li>• Transporte Rodoviário Nacional</li> <li>• Transportes Ferroviários / Teleféricos</li> <li>• Transportes Marítimos, Lacustres e Fluviais</li> <li>• Transportes Metroviários</li> </ul>
--	--

**Tabela dos locais de arrecadação 2**

Fonte: Elaboração própria com base no (ECAD, 2019)

<b>Rádio</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rádio Comercial</li> <li>• Rádio Comunitária</li> <li>• Rádio Educativa</li> <li>• Rádio Jornalística</li> </ul>
--------------	---

**Tabela dos locais de arrecadação 3**

Fonte: Elaboração própria com base no (ECAD, 2019)

<b>Serviços digitais</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ambientação</li> <li>• Podcasting</li> <li>• Redes Sociais</li> <li>• Simulcasting</li> <li>• Transmissão de Eventos Musicais por meio da Internet</li> <li>• Webcasting (conteúdos diversos)</li> <li>• Webcasting para sonorização ambiental</li> <li>• Webcasting sob demanda</li> </ul>
--------------------------	--

Tabela dos locais de arrecadação 4

Fonte: Elaboração própria com base no (ECAD, 2019)

<b>Televisão</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• TV Aberta</li> <li>• TV Educativa</li> <li>• TV Por Assinatura</li> <li>• TV Publicitária</li> <li>• TV Pública Webcasting para sonorização ambiental</li> </ul>
------------------	---

Tabela dos locais de arrecadação 5

Fonte: Elaboração própria com base no (ECAD, 2019)

No ano de 2018, o ECAD repassou R\$ 971.000.000,00 (novecentos e setenta e um milhões de reais para 326 mil autores, editoras e profissionais da música; número que cresceu em comparação ao ano de 2017 que na época era de 259 mil. Graças às inovações tecnológicas e o surgimento dos aplicativos de stream, os valores arrecadados tiveram um considerável aumento. Para a alegria dos que trabalham com música, o mercado digital da música os beneficiará a cada dia mais (ECAD, 2019).

O site do ECAD disponibiliza também o ranking das músicas mais tocadas, dos rendimentos dos autores em seus diversos seguimentos, possibilitando, então, a melhor compreensão do sistema de divisão dos milhões de reais repassados em 2018:

<b>Ranking de músicas mais tocadas no segmento de Shows em 2018:</b>	<p>1º Apelido carinhoso Júnior Angelim</p> <p>2º Dona Maria Thiago Brava/Lucas Lima/Thiago Aloisio Lima Quintana</p> <p>3º Ar condicionado no 15 Renno Poeta/Vine Show/Junior Gomes</p> <p>4º Largado às traças André Vox/Victor Hugo/Philipe Pancadinha</p> <p>5º Não deixo não Diego Ferrari/Everton Matos/Guilherme Ferraz/Paulo Pires/Rafael Quadros/Ray Antônio/Sando Neto/Garoto Perdido</p> <p>6º Tô solteiro de novo Romim Mata/DJ Ivis</p> <p>7º Olha a explosão MC E-Z</p> <p>8º Agora vai sentar MC Kadinho/Mc Jhowzinho</p> <p>9º Vidinha de balada Nicolas Damasceno/Rafa Borges/Larissa Ferreira/Diego Silveira</p> <p>10º Vai malandra Zé Gonzales/Brandon Green/Anitta/Laudz/Dj Yuri/Zaac</p>
--	---

Tabela do ranking de arrecadação 1

Fonte: Elaboração própria com base no (ECAD, 2019)

<b>Ranking de autores com maior rendimento no segmento de Shows em 2018:</b>	<p>1º Roger Water</p> <p>2º Chico Buarque</p> <p>3º Roberto Carlos</p> <p>4º Paul McCartney</p> <p>5º Noel Gallagher</p> <p>6º Marília Mendonça</p> <p>7º Phil Collins</p> <p>8º Erasmo Carlos</p> <p>9º Juliano Tchula</p> <p>10º John Lennon</p>
--	--

Tabela do ranking de arrecadação 2

Fonte: Elaboração própria com base no (ECAD, 2019)

<b>Ranking de autores com maior rendimento no segmento de Streaming (plataformas de áudio) em 2018:</b>	<p>1º Marília Mendonça</p> <p>2º Thales Lessa</p> <p>3º Juliano Tchula</p> <p>4º Nando Reis</p> <p>5º Matheus</p> <p>6º MC Livinho</p> <p>7º Renato Russo</p> <p>8º Larissa Ferreira</p> <p>9º Chorão</p> <p>10º Thallys Pacheco</p>
---	--

Tabela do ranking de arrecadação 3

Fonte: Elaboração própria com base no (ECAD, 2019)



<b>Ranking de autores com maior rendimento no segmento de Rádio em 2018:</b>	<p>1º Bruno Caliman</p> <p>2º Junior Angelim</p> <p>3º Victor Chaves</p> <p>4º Raffa Torres</p> <p>5º Thales Lessa</p> <p>6º Tierry Coringa</p> <p>7º Marília Mendonça</p> <p>8º Anderson Freire</p> <p>9º Umberto Tavares</p> <p>10º Juliano Tchula</p>
--	--

Tabela do ranking de arrecadação 4

Fonte: Elaboração própria com base no (ECAD, 2019)

<b>Ranking de autores com maior rendimento no segmento de Música ao Vivo (bares, restaurantes, hotéis e clubes) em 2018:</b>	<p>1º Djavan</p> <p>2º Renato Russo</p> <p>3º Lulu Santos</p> <p>4º Nando Reis</p> <p>5º Caetano Veloso</p> <p>6º Alceu Valença</p> <p>7º Hebert Vianna</p> <p>8º Thallys Pacheco</p> <p>9º Tim Maia</p> <p>10º Zé Ramalho</p>
--	--

Tabela do ranking de arrecadação 5

Fonte: Elaboração própria com base no (ECAD, 2019)

#### 4.1 FALHAS NA ARRECADAÇÃO

O ECAD busca da melhor maneira, garantir que os autores recebam seus direitos, porém acaba não tendo tanto sucesso como gostaria, pois falta uma quantidade maior de especialistas em suas unidades, possui um número de funcionários insuficiente, deixa a desejar na infraestrutura, além do fator que mais dificulta a melhor eficácia do trabalho, o usuário de música (donos de estabelecimentos, produtores de evento, entre outros), não tem conhecimento da obrigatoriedade de pagar os direitos autorais, e o ECAD não tem buscado fazê-los conhecer (SALA E MIRANDA, 2013).

Entende-se que atualmente há uma falha muito grande na arrecadação, além de outros problemas que existem dentro da instituição. Mesmo o ECAD buscando a todo momento apresentar argumentos e documentos que comprovem sua transparência, muitos autores questionam o não recebimento de seus direitos; alegam ainda, ter a certeza de que o órgão arrecadou nos locais onde suas músicas foram executadas.

Jornais e outros meios de comunicação trouxeram à público, os altíssimos valores de salários que os dirigentes do ECAD recebem, além de dados que comprovam os valores de arrecadação maiores que os de repasse. Com isso, não é difícil afirmar que o órgão fere, através destas atitudes, seu princípio, de ser uma unidade de arrecadação e distribuição sem fins lucrativos. Existem muitos argumentos que favorecem o ECAD, porém, um único erro cometido pelo órgão, pode prejudicar milhares de autores e profissionais da música, que dependem de sua arte para sobreviver.

#### 4.2 MELHORIAS NA FISCALIZAÇÃO

Existe um método de fiscalização do ECAD, que para muitos casos é ineficaz; a fiscalização de apresentações ao vivo. Há muitas unidades do Escritório espalhadas pelo país, e nessas unidades um fiscal responsável por ir aos estabelecimentos, principalmente em eventos solicitar o repertório do artista que irá se apresentar, na intenção de que, tendo a lista das canções que ali forem cantadas, pode-se fazer a divisão dos direitos. Percebe-se um aumento no número da quantidade de eventos que acontecem no Brasil, porém não aumenta a quantidade

de fiscais; sem fiscalização, não há conhecimento dos repertórios, o que impossibilita um repasse correto aos titulares musicais.

O ECAD precisa muito mais que somente mandar um representante à alguns eventos, mas ter controle absoluto sobre os eventos, desde as canções que os artistas tocam ao vivo, até as que são executadas via som mecânico. É preciso mais profissionais para intensificar a fiscalização, mas carece ainda mais de proximidade com os usuários, sejam proprietários de casas de Show, diretores de plataformas, possibilitando reuniões periódicas sempre voltadas para a conscientização de que pagar o ECAD é obrigação dos consumidores de música.

Uma alternativa que poderia trazer resolução seria a criação de uma unidade que fiscalizasse o ECAD, como o que havia na Lei 5.988 de 14 de dezembro de 1973, posteriormente extinta. Pelo simples fato de ser um órgão único e sem fiscalização, acaba que, todo valor referente à todas as obras musicais executadas no Brasil passam por lá, isto é, um prato cheio para fraude e desvio. Uma fiscalização ajudaria a diminuir, senão acabar com todas essas possibilidades negativas.

Não é preciso muito, mas pequenos detalhes podem proporcionar grandes direitos aos que tem sofrido com os equívocos e negligências do Escritório de Arrecadação.

## 5 CONCLUSÃO

A evolução dos meios de execução de músicas, exige a cada dia que haja evolução na forma de pensar sobre direito de autor. O consumo aumenta, o número de eventos aumenta, a cada dia mais pessoas são embaladas por trilhas sonoras, porém, pouco se fala sobre direito autoral. As pessoas conhecem a música, conhecem o cantor, a banda, mas não há tanto interesse em saber quem é o autor. Os produtores de eventos alugam mega estruturas, pagam caro para contratar determinado artista, mas rasgam o boleto do ECAD.

Desta forma, cabe aos autores se unirem para buscarem seus direitos, não somente o financeiro, mas o direito de serem reconhecidos em sua profissão, reconhecidos por sua união, a ponto de despertar o interesse das pessoas pela composição, fazendo-as observar que uma música não se auto escreve, mas existe uma figura talentosa por trás dela.

Cabe mais aos autores, se unirem para pressionar e exigir das associações e do ECAD, um relacionamento mais próximo, mais transparência e comprometimento ao cuidar daquilo que um autor tem de mais precioso, suas criações.

Quanto ao ECAD, faz-se necessário ser fiscalizado também, para que qualquer tipo de fraude não prospere e os autores não sejam prejudicados.

Entende-se, portanto, que a única forma dos compositores alcançarem o nível de ter trabalhando em seu favor, associações perfeitas, um ECAD honesto e consumidores que pagam em dia seus boletos de arrecadação, é unindo-se. Os esquecidos, unidos, podem sim serem lembrados.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRÃO, Eliane Yachou. **Direitos de autor e direitos conexos**. 1 ed. São Paulo: Editora do Brasil, 2003, p. 36

Afonso, Otávio Direito Autoral. **conceitos essenciais**. Otávio Afonso Barueri, SP: Manole, 2009.

BARBOSA MACEDO, Frederico Alberto. **O processo de produção musical na indústria fonográfica: questões técnicas e musicais envolvidas no processo de produção musical em estúdio**. Santa Catarina 2006 < [http://www.rem.ufpr.br/\\_REM/REMV11/12/12-Macedo-Producao.pdf](http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV11/12/12-Macedo-Producao.pdf)> acesso: 22 nov 2019

BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de autor**. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BRASIL. **LEI Nº 9.610, DE 19 DE FEVEREIRO DE 1998**.. Disponível em: < [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l9610.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm) >. Acesso em: 24 nov. 2019.

Costa Netto, José Carlos **Direito autoral no Brasil** / José Carlos Costa Netto. – 3. ed. – São Paulo : Saraiva Educação, 2019.

GOULART, Cláudio. **Direito autoral descomplicado, soluções práticas para o dia-a-dia**. Brasília: Thesaurus, 2009.

INDALÊNCIO, Clarissa. **A APLICABILIDADE DAS NORMAS DE DIREITO AUTORAL QUANTO ÀS OBRAS MUSICAIS NA ATUALIDADE**, Criciúma , 2013

LOSSO, Malina Fabio. **Os direitos autorais no mercado da música** . São Paulo: 2008

MANSO, Eduardo J. Vieira. **O que é direito autoral**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

Martins Fontes, Danilo. **Direito autoral do produtor musical na sociedade da informação** . São Paulo 2013 < <https://ambitojuridico.com.br/edicoes/revista-117/direito-autoral-do-produtor-musical-na-sociedade-da-informacao/>> Acesso: 22 nov 2019

MENEZES, Elisângela Dias. **Curso de Direito Autoral**. Belo Horizonte: Del Rey, 2007.

MOREIRA, Helio. **O tabu de ser amador e profissional da música**. 2016

PIMENTA, Eduardo S. **Dos crimes contra a propriedade intelectual**. 2 ed. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2005.

Poli, Leonardo Macedo. **Direito autoral: Parte Geral**. Belo Horizonte: Del Rey, 2008

SALA, Monica Cristina/ MIRANDA, Fernando Silveira Melo Plentz . **A Aplicabilidade da Lei de Direitos Autorais na Música sob a Perspectiva da Banda 14 Bis** . 2013 < <http://docs.uninove.br/arte/fac/publicacoes/pdf/v4-n1-2013/Monica.pdf>> acesso 21 nov 2019

SILVA, De Plácido e. **Vocabulário Jurídico**. 28 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2009, p. 174.

Vieira, Alexandre Pires. **Direito Autoral na Sociedade Digital** – Alexandre Pires Vieira – 1ª ed. São Paulo, SP: Montecristo Editora, 2011.

ABRAMUS. (2019). *SOBRE A ABRAMUS*. Fonte: Abramus: <https://www.abramus.org.br/sobre-a-abramus/>  
Acesso 21 nov 2019

AMAR. (2019). *Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes*. Fonte: AMAR:  
<https://amar.art.br/>  
Acesso 21 nov 2019

ASSIM. (2019). *ASSIM*. Fonte: ASSIM: <https://www.assim.org.br/home>  
Acesso 21 nov 2019

BIBLIOTECA NACIONAL. (2019). *Direitos autorais*. Fonte: Biblioteca nacional:  
<https://www.bn.gov.br/servicos/direitos-autorais>  
Acesso 21 nov 2019

BRASIL. (19 de Fevereiro de 1998). Artigo 24 da Lei nº 9.610 de 19 de Fevereiro de 1998. *Dos direitos morais do autor*.  
Acesso 21 nov 2019

BRASIL. (19 de Fevereiro de 1998). Artigo 29 da Lei nº 9.610 de 19 de Fevereiro de 1998. *Dos direitos patrimoniais do autor e sua duração*.  
Acesso 21 nov 2019

ECAD. (23 de NOVEMBRO de 2019). *Tabela de preços*. Fonte: ECAD:  
<https://www3.ecad.org.br/eu-uso-musica/tabela-de-precos/Paginas/default.aspx>

Gustavo, D. (04 de Janeiro de 2012). *O que é um produtor musical?* Fonte: Artsom  
Stúdio: <http://www.artsomstudio.com.br/blog/o-que-e-um-produtor-musical>  
Acesso 21 nov 2019

SBACEM. (2019). *SBACEM*. Fonte: SBACEM: <https://www.sbacem.org.br/>

Acesso 21 nov 2019

SICAM. (2019). *SICAM*. Fonte: SICAM: <http://www.sicam.org.br/>

Acesso 21 nov 2019

SOCINPRO. (2019). *SOCINPRO*. Fonte: SOCINPRO: <http://www.socinpro.org.br/>

Acesso 21 nov 2019

UBC. (2019). *UBC*. Fonte: UBC: <http://www.ubc.org.br/>

Acesso 21 nov 2019