



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS
CAMPUS DE ARRAIAS “PROFESSOR DOUTOR SÉRGIO JACINTHO LEONOR”
CURSO DE BACHARELADO EM DIREITO**

WILLIAN DOUGLAS GUILHERME

**DIREITOS AUTORAIS, OBRAS E FONOGRAMAS: UM GUIA PRÁTICO PARA
COMPOSITORES, MÚSICOS, INTÉRPRETES E PRODUTORES MUSICAIS**

**ARRAIAS/TO
JUNHO/2025**

WILLIAN DOUGLAS GUILHERME

**DIREITOS AUTORAIS, OBRAS E FONOGRAMAS: UM GUIA PRÁTICO PARA
COMPOSITORES, MÚSICOS, INTÉRPRETES E PRODUTORES MUSICAIS**

Monografia apresentada como Trabalho de Conclusão de Curso à Universidade Federal do Tocantins, Campus de Arraias “Professor Doutor Sérgio Jacintho Leonor”, como critério para obtenção do título de Bacharelado em Direito, sob a orientação do Professor Doutor Emerson Erivan de Araújo Ramos.

ARRAIAS/TO

JULHO/2025

FICHA CATALOGRÁFICA

WILLIAN DOUGLAS GUILHERME

**DIREITOS AUTORAIS, OBRAS E FONOGRAMAS: UM GUIA PRÁTICO PARA
COMPOSITORES, MÚSICOS, INTÉRPRETES E PRODUTORES MUSICAIS**

Monografia apresentada como Trabalho de Conclusão de Curso à Universidade Federal do Tocantins, Campus de Arraias “Professor Doutor Sérgio Jacintho Leonor”, como critério para obtenção do título de Bacharelado em Direito, sob a orientação do Professor Doutor Emerson Erivan de Araújo Ramos.

Data da Aprovação: 30 de junho de 2025.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Emerson Erivan de Araújo Ramos, UFT
(Orientador)

Prof. Me. Kaique Martine Caldas de Lima, UFT
Membro

Prof. Dr. Júlio César Ferreira Cirilo
Membro Externo

ARRAIAS/TO
JULHO/2025

Dedico este Trabalho de Conclusão de Curso aos meus filhos Amanda de Paula Guilherme e Lucas de Paula Guilherme, minhas inspirações e motivo de vida. Obrigado meus filhos, meus amores, Papai ama muito vocês! Aos meus pais, por tudo que sou hoje! À minha companheira Aline Alves Ribeiro, pela dedicação e incentivos de sempre!

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, a Assistente Social Darci Tomásia da Silva e Prof. Dr. Luiz Carlos Guilherme por serem quem são.

Aos meus filhos Amanda de Paula Guilherme e Lucas de Paula Guilherme, que são meus motivos de vida.

A minha companheira e amiga Dra. Aline Alves Ribeiro por toda paciência compreensão e dedicação de sempre.

Ao Tio Mário que está sempre presente em todas as ocasiões e faz parte desta conquista.

À Vovó Landa (Dona Yolanda), matriarca, exemplo de vida e luz para toda a família.

Ao meu irmão e sua família, engenheiro Me. Luiz Alexandre Guilherme, Renata Maria da Costa Guilherme e minhas sobrinhas Larissa da Costa Guilherme e afilhada Iara da Costa Guilherme.

Ao meu primo Oscar Egbert Silva e Delfstra e sua família, meu grande amigo.

Ao Valmir Geraldo do Amaral, amigo que me desafiou a iniciar, concomitante com o Doutorado, em 2013, o Curso de Direito.

Ao ex-vereador arraiano e amigo, Alessandro Guedes, pelo incentivo e apoio.

Ao amigo, advogado e vereador em Uberlândia/MG, Adriano Zago, pelos ensinamentos práticos de conduta, profissionalismo e ética na vida pública.

Ao Marcelo Firmino e família pela amizade e incentivos de sempre.

Ao amigo Sérgio Almeida Abadio e sua mãe Dona Orlandina, sempre presentes.

Ao meu orientador e também Coordenador do Curso de Direito, Prof. Dr. Emerson Erivan de Araújo Ramos pela dedicação, profissionalismo e conhecimentos compartilhados durante a fase final do curso.

Ao Colegiado do Curso de Pedagogia da UFT/Arraias pela compreensão e companheirismo que me permitiram finalizar o curso.

Aos professores, meus colegas de profissão docente, do Colegiado do Curso de Direito, aos quais compartilharam seus conhecimentos jurídicos e didáticos.

*“Assim, uma pesquisa nasce de uma ideia simples,
pequena, mas evolui à complexidade, conforme vai sendo
desenvolvida, mas não deixa de ser, ela mesma, em sua
complexidade, simples.”*

Willian Douglas Guilherme (Tese de Doutorado : 2016)

Como citar esta monografia:

GUILHERME, Willian Douglas. **Direitos autorais, obras e fonogramas: um guia prático para compositores, músicos, intérpretes e produtores musicais**. 2025. Monografia (Graduação em Direito) – Universidade Federal do Tocantins, Arraias, 2025.

RESUMO

Este trabalho é um guia prático para compositores, músicos, intérpretes e produtores musicais e foi construído por meio do conhecimento da aplicação da Lei de Direitos Autorais (Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998 - LDA) ao contexto específico da música, priorizando uma análise mais objetiva e prática da aplicação desta lei. No primeiro capítulo, foi destrinchada toda a LDA, o que acabou por deixá-lo mais longo que os demais, mas que, ao mesmo tempo, traz detalhes jurídicos imprescindíveis para compreensão do exercício dos direitos autorais no contexto brasileiro. No segundo capítulo, foram apresentados mecanismos de proteção da obra musical e sua importância dentro do contexto da gestão de direitos autorais. No terceiro e último capítulo fazemos um paralelo entre a distribuição autônoma da música e os impactos possíveis, negativos ou positivos, que poderão influenciar a carreira do artista. Concluindo, nas considerações finais, o importante papel das Editoras, com gestora dos direitos autorais, na carreira dos artistas.

Palavras-Chave: Música. Direitos Autorais. Direitos Morais. Direitos Patrimoniais. Direitos Conexos. Editoras Musicais. *Royalties*.

ABSTRACT

This work is a practical guide for composers, musicians, performers, and music producers, developed through the understanding of the application of the Brazilian Copyright Law (Law nº. 9,610, of february 19, 1998 – LDA) within the specific context of music. The study prioritizes an objective and practical analysis of how this law operates in the music industry. The first chapter presents a detailed breakdown of the LDA, which makes it longer than the others, but essential for grasping the legal foundations of copyright enforcement in Brazil. The second chapter introduces formal mechanisms for protecting musical works and highlights their importance within the broader framework of copyright management. The third and final chapter explores autonomous music distribution and its potential positive or negative impacts on an artist's career. In the concluding chapter, the study emphasizes the vital role of music publishers in managing copyright and supporting artists' professional development.

Keywords: Music. Copyright. Moral Rights. Patrimonial Rights. Related Rights. Music Publishers. Royalties.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Ilustração de uma pessoa escutando o produto final: música.....	17
Figura 2 - Direitos Autorais e <i>Royalties</i>	38
Figura 3 - Fluxo simplificado de arrecadação e distribuição de direitos autorais e conexos	57
Figura 4 - Fluxograma detalhado de arrecadação e distribuição dos direitos autorais e conexos	61
Figura 5 - Sistema da UBC de cadastro de obras	70
Figura 6 Sistema da UBC de cadastro de obras: atualização da aba “IA”	71
Figura 7 - ISWC vinculado a uma obra	72
Figura 8 - Cadastro de fonograma no sistema da UBC.....	73
Figura 9 - Cadastro de fonograma no sistema da UBC: atualização da aba “IA”	74
Figura 10 - Cadastro de fonograma no sistema do Ecad	75
Figura 11 – <i>Royalties</i> recebidos em dólar pela distribuição de músicas	79
Figura 12 – Ciclo da distribuição da obra e fonograma	80

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Estrutura da LDA.....	20
Quadro 2 - Conceitos do art. 5º, da LDA, aplicados à música.....	23
Quadro 3 - Fluxograma: da obra ao público em geral	46
Quadro 4 – Prazo de proteção dos direitos autorais	55

LISTA DE SIGLAS

ADI	Ação Direta de Inconstitucionalidade
Art.	Artigo
BN	Biblioteca Nacional
CF	Constituição Federal
CP	Código Penal
Ecad	Escritório Central de Arrecadação e Distribuição
IA	Inteligência Artificial
INPI	Instituto Nacional de Propriedade Industrial
ISRC	<i>International Standard Recording Code</i>
ISWC	<i>International Standard Musical Work Code</i>
LDA	Lei de Direitos Autorais (Lei nº 9.610, de 1998)
STF	Supremo Tribunal Federal
TO	Tocantins
TSE	Tribunal Superior Eleitoral
UBC	União Brasileira de Compositores
UFT	Universidade Federal do Tocantins

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	FUNDAMENTOS JURÍDICOS DO DIREITO AUTORAL	16
2.1	Direitos Autorais na Constituição Federal de 1988	18
2.2	Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998 (Lei de Direitos Autorais - LDA) 20	
2.2.1	Disposições Preliminares (Título I)	21
2.2.2	Das Obras Intelectuais (Título II)	26
2.2.3	Dos Direitos de Autor (Título III)	29
2.2.4	Breve resumo até aqui.....	45
2.2.5	Da Utilização de Obras Intelectuais e dos Fonogramas (Título IV)	48
2.2.6	Dos Direitos Conexos (Título V)	52
2.2.7	Das Associações de Titulares de Direitos de Autor e dos que lhe são Conexos (Título VI)	55
2.2.8	Das sanções às Violações dos Direitos Autorais (Título VIII)	62
3	MECANISMOS FORMAIS DE PROTEÇÃO DE OBRAS MUSICAIS	65
3.1	Registro da obra musical na Biblioteca Nacional.....	65
3.2	Filiação nas Associações de Gestão Coletiva	67
3.3	Registro de Obras e Fonogramas nas Plataformas Digitais (ISWC e ISRC)....	69
3.3.1	Cadastro de Obras	69
3.3.2	Cadastro de Fonograma	72
4	DISTRIBUIÇÃO FONOGRÁFICA E AS EDITORAS MUSICAIS: CAMINHO VÍAVEL PARA COMPOSITORES E INTÉRPRETES	77
4.1	Distribuição Fonográfica.....	77
4.2	Editoras Musicais: caminho viável	81
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
6	REFERÊNCIAS	86
7	ANEXO	91
7.1	Anexo I – Certidão de Registro de Obra da Biblioteca Nacional	92
7.2	Anexo 2 – Nota de repúdio contra gravação sem autorização	93

1 INTRODUÇÃO

O direito autoral é um tema ainda desconhecido por grande parte dos artistas brasileiros, sobretudo, os artistas envolvidos na área musical, alvo deste estudo. Há um grande leque de profissionais envolvidos na área musical, mas basicamente, vamos nos restringir aos compositores, músicos, intérpretes, produtores em geral e, em paralelo, às Editoras Musicais (Editoras). Este conjunto de profissionais, à exceção das Editoras, vamos denominá-los de artistas.¹

Dentro desta delimitação, cada um destes sujeitos ou categorias, como preferir, preenchem requisitos específicos que os habilitam para recebimento de direitos autorais, que está subdividido em classes: direitos morais, direitos patrimoniais e direitos conexos. Os direitos conexos, não são direitos ligados ao autor, mas ao uso da obra em si, contudo, para fins didáticos, vamos considerá-lo integrado ao grupo e contexto dos direitos autorais. Estes direitos serão detalhados mais adiante.

O meu contato com a música iniciou em meados de 1996, quando passei a frequentar aulas de música no Conservatório Estadual de Música, em Uberlândia/MG. Em 1998, montei e integrei a Banda CalangoManco (INPI nº 825180570), atuando como vocalista do grupo até o ano de 2003, quando tínhamos inclusive, um programa chamado “Os Calangos na TV”, vinculado à TV Cidadania, canal disponível aos assinantes da TV a Cabo em Uberlândia/MG.

Inclusive, participei da criação e direção da Associação dos Músicos do Cerrado, iniciativa do advogado e professor de Direito Calvino Vieira Júnior e do então Vereador Delfino Eurípedes Marques Rodrigues, que visava, além da resistência à obrigatoriedade de filiação à Ordem dos Músicos do Brasil, a fiscalização dos direitos autorais dos artistas da região do Triângulo Mineiro, em Minas Gerais.

No mundo musical, os direitos autorais geram ativos financeiros que são controlados pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad), órgão central responsável pela arrecadação e distribuição financeira sobre obras e fonogramas² executadas publicamente, ao vivo ou não, em todo o Brasil. É o Ecad

¹ A palavra artista no contexto deste estudo, são todos os profissionais envolvidos com a música, da composição à distribuição: compositor, intérprete, produtor musical e músicos em geral. Assim, evitamos transcrever todos esses nomes toda vez que precisarmos referir a este conjunto de profissionais.

² No contexto musical, a definição de obra é basicamente a letra da música, ou seja, um texto, nada além disso. Já fonograma é a obra que foi produzida musicalmente, ou seja, transformou um texto em

quem vai recolher e distribuir estes valores de direitos autorais aos respectivos titulares de direitos patrimoniais e/ou conexos³. Segundo o Ecad, 345 mil compositores e artistas dividiram mais de 1,5 bilhão de reais referentes a 85% da arrecadação em direitos autorais só no ano de 2024⁴.

O acesso do artista ao Ecad se dá por meio da sua filiação à uma das sete associações de gestão coletiva existentes no Brasil, sendo, portanto, obrigatória essa intermediação junto ao Ecad. Além dos valores arrecadados e distribuídos relativos aos direitos autorais pelo Ecad, aos artistas também podem receber parte dos *royalties*⁵ obtidos pela distribuição do fonograma nas plataformas digitais que consomem estes produtos como por exemplo, Spotify, Deezer, YouTube, Facebook, TikTok, Instagram e muitas outras⁶.

Dentro deste ecossistema musical, há uma série de atores que vão ficando com parte dos valores pagos aos artistas, a partir desse cenário, quando o artista não tem o conhecimento necessário para acessar plenamente seus direitos autorais, que é algo comum no meio musical, o seu prejuízo financeiro e/ou moral pode ser alto, a depender do sucesso alcançado pelo uso de sua obra ou fonograma. Inclusive, valores arrecadados pelo Ecad que não encontram seus respectivos titulares, passados cinco anos, deixam de ser devidos e, segundo o Ecad, “são distribuídos no mesmo segmento de origem”, não sendo mais devidos aos artistas originários.⁷

Encontramos então um problema, o acesso pleno aos direitos autorais está vinculado a um caminho técnico e complexo que é estranho para quem não está inserido num contexto mais amplo do mercado musical, acabando por restringir o acesso pleno do artista ao universo dos direitos autorais, sendo necessária a desburocratização da informação para ampliar o acesso, resgatando o artista da

um áudio, geralmente contendo melodia, ritmo. Já música, é o fonograma pronto para ser divulgado, já com os cadastros necessários para produzir os direitos autorais respectivos.

³ O direito patrimonial diz respeito ao compositor o titular de uma obra enquanto os direitos conexos são garantidos aos artistas envolvidos na criação do fonograma (música). Mais adiante detalharemos cada um deles.

⁴ Ecad(d) (2025).

⁵ *Royalties* são valores pagos pelas plataformas de *streamings* musicais às Distribuidoras e repassados aos responsáveis pelas postagens das músicas, é diferente de direitos autorais, que é pago pelo Ecad diretamente aos titulares e no contexto brasileiro, segue o rito da Lei nº 9.610, de 1998, enquanto o pagamento de *royalties* não segue necessariamente um regulamento brasileiro, mas sim, das próprias Distribuidoras que, pelo próprio bom senso, ética, concorrência ou qualquer outro freio, criam suas próprias regras. A forma de pagamento e porcentagens dos valores pagos a título de *royalties* variam de Distribuidora para Distribuidora.

⁶ As plataformas digitais que consomem o fonograma, ou seja, que disponibilizam a música para seus usuários, vamos defini-las como plataformas de *streaming* de música (plataformas digitais).

⁷ ECAD(b) (2025).

informalidade para a formalidade profissional e é o que propomos com este trabalho, disponibilizar para estes artistas um guia prático para que os compositores, músicos, intérpretes e produtores musicais possam alcançar a plenitude de acesso aos seus direitos autorais.

Assim, o objetivo geral deste estudo foi o de apresentar um caminho prático de acesso ao universo dos direitos autorais, em linguagem simples e direta, para que os artistas envolvidos na área musical possam de algum modo, consultar este guia e conhecer mais sobre seus direitos e as possibilidades legais para exercício pleno de acesso ao universo dos direitos autorais, que, em nosso entendimento, são também valores de natureza alimentar.

Como objetivo específico iremos: a) conhecer os fundamentos jurídicos dos direitos autorais; b) conhecer os mecanismos formais de proteção de obras e fonogramas musicais e; c) propor um caminho prático e acessível ao universo dos direitos autorais na área artístico musical.

Quanto a metodologia de pesquisa, vamos nos ater ao que está na letra da lei e a nossa própria capacidade de interpretação e experiência prática na gestão de direitos autorais. Não sendo suficiente ou se em algum momento houver dificuldade na interpretação dos textos legais, faremos a interlocução com os autores influenciadores⁸ e a jurisprudência temática respectiva.

As principais fontes deste estudo foram a Constituição Federal de 1988, a Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, que é a Lei de Direitos Autorais (LDA), estatutos e documentos oficiais de instituições como o Ecad, Biblioteca Nacional e das associações de gestão coletiva. Também serão consultadas fontes complementares, como manuais práticos e artigos jurídicos especializados e relatos de experiências do próprio autor a partir da sua aproximação e convivência com o universo dos direitos autorais e o mundo da música desde 1998.

O texto monográfico está dividido em três capítulos. No primeiro, que demandou um maior número de páginas devido a necessidade de uma análise detalhada da fundamentação jurídica dos direitos autorais, passamos pela

⁸ Ainda tenho resistência em utilizar a palavra doutrinador para referir-se a autores da área jurídica. Doutrinação da impressão de algo religioso, algo indiscutível, é assim e pronto. O doutrinado não pensamento próprio, não tem autonomia, portanto, também não tem responsabilidade no que faz. Talvez, pudéssemos atualizar o conceito para influenciador, que daria um ar mais moderno aos autores, ainda assim, os diferenciando de outras disciplinas, ao mesmo tempo que daria ao influenciado, certa capacidade de argumentação e autonomia interpretativa e conceitual.

Constituição Federal de 1988 e pela interpretação livre e prática da aplicação da Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998 (LDA) dentro do mundo musical.

No segundo capítulo, são evidenciados os mecanismos de proteção e gestão das obras (composições) e fonogramas e como esse material passa a constar na base de arrecadação e distribuição do Ecad. No terceiro e último capítulo, são indicados os caminhos usuais para distribuição dos fonogramas e a possibilidade de ganho por meio de *royalties*, que são valores completamente desvinculados dos direitos autorais, seguindo inclusive, regras próprias.

Ainda no terceiro capítulo, as Editoras Musicais são apresentadas ao leitor e, mesmo sendo opcional, seu papel pode potencializar o trabalho dos artistas, aumentando as chances de receita e maiores arrecadações por meio da gestão correta e profissional dos seus direitos autorais.

Por fim, já nas considerações finais é feito um apanhado geral do estudo, concluindo que a aproximação dos artistas ao universo dos direitos autorais no mundo da música é fundamental para maximizar seus ganhos e contribuir para o ecossistema musical harmoniosamente, sem agredir os direitos autorais de terceiros e que a presença das Editoras pode ser um caminho viável a estes artistas., auxiliando em todas as fases do processo musical, da criação à distribuição, principalmente com as questões burocráticas desse processo, exercendo uma função semelhante a de um despachante⁹, fazendo então o elo entre o artista, associação de gestão coletiva e Ecad e a gestão da distribuição e recolhimento de *royalties* junto as plataformas digitais de *streaming* de música.

⁹ Despachante documentalista, segundo a Lei 14.282, de 2021, que regulamenta o exercício da profissão de despachante documentalista, em seu art. 3º, define-o como profissional responsável pelo “[...] conjunto de atos e procedimentos legais necessários à mediação e à representação [...] nas relações com os órgãos da administração pública federal, estadual, municipal e distrital [...] mediante contrato, permissão, concessão, autorização ou convênio com esses órgãos ou entidades.

2 FUNDAMENTOS JURÍDICOS DO DIREITO AUTORAL

Neste primeiro capítulo, trataremos dos fundamentos jurídicos dos direitos autorais no contexto da legislação brasileira e, dentro do universo dos direitos autorais, trataremos especificamente dos direitos autorais orbitados no mundo da música. Estamos aqui, delimitando nosso objeto de estudo, portanto, restringindo a aplicação dos direitos autorais ao contexto da música.¹⁰

Pegando emprestado a definição dada por Cardoso (2018), o conceito da palavra música servirá “para designar o que usualmente se entende por produtos musicais [...] peças musicais de diversos estilos assim como improvisações, gravações e apresentações” de modo geral. Ou seja, a palavra música será definida, para vias de regra deste estudo, como o som que ouvimos nas rádios e nos aplicativos de músicas, basicamente, um áudio ou som que contenha um ou mais cantores interpretando uma letra e ao fundo os arranjos instrumentais com melodia e ritmos particulares¹¹.

Música é a utilização do fonograma, é o produto final desejado pelos artistas e que é consumido pelo público em geral.

¹⁰ A Lei de Direitos Autorais – LDA (Lei nº 9.610, de 1998) é bem ampla e não protege somente a música, mas praticamente todo tipo de criação autoral. Para este trabalho, é que delimitamos trabalhar a LDA com foco ao contexto da música.

¹¹ O conceito de música, dentro do contexto do Direito Autoral no Brasil é bem mais amplo. Música pode ser instrumental, vocal, ritmo, digital, enfim, pode ser muita coisa, mas, para o objetivo proposto neste manual, simplificamos o escopo do conceito de música para um conceito mais restrito, mas ainda assim, validado pela Lei nº 9.610, de 1998. Reconheço haver um conjunto suficiente de autores juristas sobre o tema de direitos autorais, mas o que propomos neste estudo é uma interpretação mais livre e autônoma da norma, evitando conflitos interpretativos no conjunto doutrinário sobre o tema.

Figura 1 - Ilustração de uma pessoa escutando o produto final: música¹²



Fonte: Imagem gerada pelo ChatGPT, a partir do *prompt* criado pelo autor.

Este produto, a música, passa por vários processos em cada fase de sua criação até chegar ao público consumidor. Em cada fase de sua concepção, há um direito específico que visa a proteção da criação em cada uma dessas fases. Para se ter uma ideia, a música, assim como a sua letra (composição/obra), é um ativo financeiro, os direitos autorais, são objeto de inventários e são comparados, em nossa legislação, a bens móveis.¹³

Este é também o entendimento do Ministro Luiz Fux, do Supremo Tribunal Federal (STF), que na Ação Direta de Inconstitucionalidade nº 5.800, de 2019 ratifica o conceito de direito autoral, que nada mais é do que o conjunto de direitos pertencentes ao autor de uma obra:

O direito autoral é um conjunto de prerrogativas que são conferidas por lei à pessoa física ou jurídica que cria alguma obra intelectual, dentre as quais se destaca o direito exclusivo do autor à utilização, à publicação ou à reprodução de suas obras [...]. (ADI 5.800, rel. min. Luiz Fux, j. 8-5-2019, P, DJE de 22-5-2019)¹⁴

¹² Justifico o uso da imagem como importante para demonstrar a diferença entre o produto final música e o conceito de fonograma e apesar de ser um texto jurídico, o público que se pretende direcionar este manual não necessariamente são juristas e a ilustração auxilia neste entendimento.

¹³ Art. 3 da LDA.

¹⁴ Apenas uma observação, a pessoa jurídica não é autora de obra, portanto, não detém direito moral

Assim, temos como principais fundamentos jurídicos do direito autoral no mundo musical, a CF, de 1988 e a LDA¹⁵, a doutrina e a jurisprudência, mas principalmente a LDA, já que ela repete o que está na CF, de 1988 e a jurisprudência dela não discorda. Na verdade, a consulta a CF, de 1988, é apenas para confirmar a validade da LDA, já que a lei que de fato regulamenta o universo dos direitos autorais no Brasil é a LDA.

Deste modo, faremos uma rápida visita à Constituição Federal de 1988 e em seguida, uma leitura mais detalhada da LDA a luz do mundo musical, fazendo uma distinção dos processos jurídicos que envolvem o produto final, música, diferenciando os artistas envolvidos em cada etapa e os direitos que os permeiam.

2.1 Direitos Autorais na Constituição Federal de 1988

O principal ponto da Constituição Federal de 1988 (CF, de 1988), que ampara a LDA está em seu art. 5º, nos incisos XXVII e XXVIII¹⁶. A CF, de 1988 garante, sobretudo, o direito do autor e seus herdeiros sobre sua obra, sejam eles direitos de “utilização, publicação ou reprodução de suas obras”, ainda que haja mais de um autor de uma obra e a possibilidade deste ou destes autores, transferirem à terceiros o “direito de fiscalização do aproveitamento econômico das obras”:

Art. 5º [...]

XXVII - aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar;

XXVIII - são assegurados, nos termos da lei:

- a)** a proteção às participações individuais em obras coletivas e à reprodução da imagem e voz humanas, inclusive nas atividades desportivas;
 - b)** o direito de fiscalização do aproveitamento econômico das obras que criarem ou de que participarem aos criadores, aos intérpretes e às respectivas representações sindicais e associativas;
- (CF, de 1988)

¹⁵ É importante destacar que o art. 184 do Código Penal brasileiro tipifica com crime a violação de direitos autorais.

¹⁶ O inciso XXIX do art. 5º da CF, de 1988 fala especificamente de Direitos de Propriedade Intelectual, ao que nos interessa, no contexto artístico, é o registro de marcas. Porém, neste estudo, não vamos adentrar profundamente neste tema, nos atendo principalmente, à LDA. Por este motivo, deixamos de citá-la no escopo do texto.

Não há muito na Constituição Federal de 1988 (CF/88) sobre direito autoral, porém, há o suficiente para subsidiar uma legislação mais detalhada que assegurou aos autores seus direitos, chamados de direitos autorais: a Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998 ou Lei de Direitos Autorais (LDA).

A CF, de 1988, incisos XXVII e XVIII são a base da LDA e temos que destacar dois conceitos importantes presentes na Constituição Federal: autor e obra. É aqui que nasce todo o direito autoral. Autor (compositor) é aquele que cria a obra e, obviamente, obra, é a criação intelectual de um ou mais autores. Portanto, autor é necessariamente uma pessoa humana, ou seja, uma pessoa física criadora da obra (art. 11, da LDA). O direito autoral nasce a partir da criação intelectual da obra por uma pessoa humana e o direito autoral, a partir de então, vai sobrepondo camadas de proteção em cada fase ou etapa do uso desta obra, até que se torne o produto final, no nosso caso, a música.

A título de esclarecimento, é considerado autor pela legislação brasileira “não havendo prova em contrário, aquele que, por uma das modalidades de identificação [...], tiver, em conformidade com o uso, indicada ou anunciada” (art. 13, da LDA) como tal. Ou seja, não precisa registrar a obra, mas é preciso se apresentar com autor.¹⁷

Apesar de não ser nosso foco, um exemplo que podemos citar são as peças teatrais e audiovisuais, apesar de algumas particularidades, tem produtos semelhantes ao do mundo musical. O texto da peça teatral pertence ao autor. O diretor teatral ou produtor do audiovisual, se baseado nesta peça teatral, terá direitos conexos, porém, direitos patrimoniais e morais¹⁸, são devidos ao autor da peça. É como se a peça teatral ou o audiovisual, no contexto musical, fosse o fonograma.

Nosso foco é a música, que é o produto final desejado pelos artistas musicais, ou seja, música é o produto final que ouvimos nas rádios, plataformas digitais, ao vivo ou qualquer meio, consistindo, para este estudo, de uma letra musical, interpretada por um ou mais cantores, com um fundo instrumental simulado ou original, contendo melodia e ritmos distintivos. Este será o nosso conceito de música que vamos utilizar neste estudo.

¹⁷ Lembrando que a autoria de uma obra pode ser contestada, portanto, o registro da autoria da obra por qualquer meio é fundamental, ainda que a lei não obrigue.

¹⁸ Direito moral é o direito de paternidade da obra e o direito patrimonial é o direito de exploração comercial da obra.

É importante frisar que nos próximos capítulos, vamos diluir o ecossistema da música em vários subsistemas para entendermos como os direitos autorais estão entrelaçados nos produtos finais do mundo musical.

Dito isso, passamos para a leitura da Lei nº 9.610, de 1998 a partir da delimitação que propomos, a música.

2.2 Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998 (Lei de Direitos Autorais - LDA)

A Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, conhecida como Lei dos Direitos Autorais (LDA) é a lei que irá tratar das regras relativas aos direitos autorais no Brasil. Lembro que é uma lei bem ampla e não está restrita apenas a proteção dos direitos autorais musicais, mas a quaisquer “criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível” (art. 7 da LDA).

Contudo, nosso objeto, dentro do contexto geral dos direitos autorais e da própria LDA, será exclusivamente a música, no conceito e limitações que já destacamos acima.

A LDA está organizada em 115 artigos distribuídos em 08 grupos (títulos) que tratam de temas específicos como a definição do que é obra, os direitos do autor, a utilização das obras e fonogramas, os direitos conexos, dos titulares dos direitos autorais e as sanções aplicadas às violações de direitos autorais. Alguns destes grupos estão subdivididos em Capítulos que tratam de subtemas relativos aos respectivos Títulos, conforme podemos ver no quadro abaixo:

Quadro 1 - Estrutura da LDA

Lei nº 9.610, de 1998
Título I - Disposições Preliminares – art. 1 ao 6
Título II - Das Obras Intelectuais Capítulo I - Das Obras Protegidas – art. 7 ao 10 Capítulo II - Da Autoria das Obras Intelectuais – art. 11 ao 17 Capítulo III - Do Registro das Obras Intelectuais – art. 18 ao 21
Título III - Dos Direitos do Autor

Capítulo I - Disposições Preliminares – art. 22 e 23 Capítulo II - Dos Direitos Morais do Autor – art. 24 ao 27 Capítulo III - Dos Direitos Patrimoniais do Autor e de sua Duração – art. 28 ao 45 Capítulo IV - Das Limitações aos Direitos Autorais – art. 46 ao 48 Capítulo V - Da Transferência dos Direitos de Autor – 49 ao 52
Título IV - Da Utilização de Obras Intelectuais e dos Fonogramas Capítulo I - Da Edição – art. 53 ao 67 Capítulo II - Da Comunicação ao Público – art. 68 ao 76 Capítulo III - Da Utilização da Obra de Arte Plástica – art. 77 e 78 Capítulo IV - Da Utilização da Obra Fotográfica – art. 79 Capítulo V - Da Utilização de Fonograma – art. 80 Capítulo VI - Da Utilização da Obra Audiovisual – art. 81 ao 86 Capítulo VII - Da Utilização de Bases de Dados – art. 87 Capítulo VIII - Da Utilização da Obra Coletiva – art. 88
Título V - Dos Direitos Conexos Capítulo I - Disposições Preliminares – art. 89 Capítulo II - Dos Direitos dos Artistas Intérpretes ou Executantes – art. 90 ao 92 Capítulo III - Dos Direitos dos Produtores Fonográficos – art. 93 e 94 Capítulo IV - Dos Direitos das Empresas de Radiodifusão – art. 95 Capítulo V - Da Duração dos Direitos Conexos - art. 96
Título VI - Das Associações de Titulares de Direitos de Autor e dos que lhe são Conexos – art. 97 ao 100-B
Título VII - Das Sanções às Violações dos Direitos Autorais Capítulo I - Disposições Preliminares – art. 101 Capítulo II - Das Sanções Cíveis – art. 102 ao 110 Capítulo III - Da Prescrição da Ação – art. 111
Título VIII - Disposições Finais e Transitórias – art. 112 ao 115

Fonte: Lei nº 9.610, de 1998 (LPA)

A seguir, vamos fazer uma leitura livre da LDA passando por cada parte que tenha algum tipo de relação com a música, mesmo reconhecendo que a LDA tenha uma amplitude de atuação muito maior do que apenas o mundo musical.

2.2.1 Disposições Preliminares (Título I)

Na primeira parte da LDA, no Título I, temos as disposições preliminares desta lei, é nesta parte que estão definidos os conceitos e pontos importantes, como por

exemplo, a definição do conceito de direitos autorais como o conjunto somados pelos direitos de autor mais os direitos conexos da obra (art. 1). O direito autoral nasce no momento em que a obra é concebida, sendo do autor (compositor), 100% dos direitos autorais e conexos.

O direito conexo é o direito que surge a partir da interpretação da obra, pertencente àquele que interpreta a obra, podendo ser o próprio compositor ou um terceiro, ou seja, o cantor tem direitos conexos ao interpretar uma obra, seja ela sua ou não. São também detentores dos direitos conexos à obra, além dos intérpretes, todos os envolvidos na produção musical, todos os responsáveis em transformar a obra em música, como os produtores musicais, músicos instrumentistas, vacais e todos os demais envolvidos na produção musical.

A LDA equiparou os direitos autorais à bens móveis (art. 3), portanto, passaram a receber o mesmo tratamento dado pelo Código Civil (Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002) nos artigos 82 a 84 a esta categoria de propriedade. Inclusive a Lei nº 10.695, de 1º.7.2003 atualizou do art. 184 do Código Penal Brasileiro (Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 ou CP), passando a ampliar o rol de penalidades para aqueles que violarem os "direitos de autor e os que lhe são conexos" (art. 184 CP). Os direitos autorais é um bem móvel e portanto é uma propriedade, e propriedade é um direito fundamental previsto no art. 5º, inciso XXII, da nossa Constituição Federal em vigor.

Tratado como propriedade, os direitos autorais, são passíveis de serem objeto de negócios jurídicos restritivos (art. 4), isso quer dizer que há possibilidade de transmissão dessa propriedade a terceiros, contudo, essa transmissão de direitos está limitada, ou seja, restritiva às condições negociadas entre as partes.

Quando se trata de direitos autorais, é preciso delimitar alguns conceitos. A LDA faz isso no art. 5º, ela define como os conceitos que devem ser entendidos para eficácia da lei, estes conceitos valem para todo o universo dos direitos autorais previstos em seu art. 7.

Vamos trazer a luz, cada um destes conceitos, porém, como optamos por entender os direitos autorais no mundo da música, vamos traduzir os conceitos, respeitando a LDA, para aplicação no contexto musical.

Organizamos os conceitos em um quadro onde, na primeira coluna temos o conceito exatamente como está no art. 5º, da LDA, e na segunda coluna, fazemos uma interpretação livre do conceito aplicado ao mundo da música, portanto, na

segunda coluna, não temos propriamente a cópia da norma em si, mas uma interpretação livre, a luz do conceito aplicado ao mundo da música.

Quadro 2 - Conceitos do art. 5º, da LDA, aplicados à música

Conceito	Interpretação
Publicação	É a disponibilização do produto final, música, por qualquer meio, ao público em geral. Para ser uma publicação legal, é necessária a autorização do compositor ou do titular dos direitos patrimoniais ¹⁹ sobre a obra.
Transmissão ou emissão	Transmissão ou emissão da música por meio de TV, rádio, internet ou qualquer outro meio.
Retransmissão	Quando um terceiro transmite em simultâneo (ao vivo) o que esteja sendo transmitido por outra fonte original, como exemplo, a transmissão de um show em um canal de tv, retransmitido em um canal na internet, sendo necessária a autorização do detentor do direito de transmissão.
Distribuição	A distribuição, anteriormente, era o processo de distribuir a música, gravada em disco físico, para as lojas de todo o país, onde o público teria acesso. Nos dias atuais a distribuição é feita virtualmente por intermédio das “Distribuidoras” que tem o papel de disponibilizar a música nas principais plataformas de <i>streaming</i> , onde o público terá acesso conforme a política de cada plataforma, em sua maioria, com opções de acesso gratuito, como o Spotify.
Comunicação ao Público	Neste caso, o público tem acesso a música mas não a posse integral dela, geralmente está relacionada a ações de promoção da música, como apresentações de TV, vinhetas e vídeos curtos promocionais etc..
Reprodução	É basicamente a cópia da música. Anteriormente, a cópia do original era feita em fita cassete, CD ou DVD. Hoje em dia, a cópia é digital, ou seja, a música é um arquivo digital facilmente copiado. Em grande parte, as cópias, quando intermediadas por aplicativos diversos, perde qualidade em relação a baixar a música de uma fonte autorizada. Hoje em dia, na era digital, reprodução é praticamente a mesma coisa de Distribuição.
Contrafação	No texto original, expressasse como uma reprodução não autorizada, vulgo pirataria. Nos dias de hoje, este conceito abrange toda forma de utilização da obra ou música sem a devida autorização do detentor de direitos de autor.
Obra (coautoria, anônima, pseudônima, inédita, póstuma, originária,	A definição de obra está no art. 7º da LDA, e são “as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível”, ou seja, tudo aquilo que uma pessoa física criar. As

¹⁹ Faremos a definição de direitos patrimoniais mais adiante, no tópico, 2.2.3 *Dos Direitos de Autor*, p. 32.

derivada, coletiva, audiovisual)	pessoas jurídicas podem ser detentoras de direitos patrimoniais e conexos, mas não fazem jus ao direito moral, portanto, autor/compositor é necessariamente uma pessoa física.²⁰ Uma obra pode ter mais de um autor (compositor), neste caso, podemos ter a figura de um ou mais coautores. Na prática, o usual é que todos os autores de uma mesma obra têm o mesmo status, ou seja, todo são autores. Estes autores não têm a obrigação de se identificarem, um ou mais autores podem não querer se identificar (anônima) ou mesmo escolherem ser identificados por apelidos ou nomes artísticos que eles mesmos escolherem (pseudônima), contudo, ainda sim, esta obra continuará protegida pelos direitos autorais. As obras inéditas, são aquelas que jamais foram publicadas ou disponibilizadas para o público em geral e as obras póstumas, são obras inéditas que são públicas após a morte do autor. As obras quando são concebidas totalmente do zero, digo sem referência de outras obras, é considerada originária, caso tenha algum elemento ou inspiração em obra já existente, seria derivada. Na prática, por vezes, diversas obras são inspiradas em outras, porém, para ser considerada derivada, ela tem que ter elementos realmente copiados de outra, como por exemplo um <i>remix</i>, um refrão ou algo do tipo.
Fonograma	É a própria música, sem vídeo, apenas áudio. É o produto final desejado pelos artistas musicais. É a personificação da letra da música (obra). É um áudio ou som que contém um ou mais cantores interpretando uma letra e ao fundo os arranjos instrumentais com melodia e ritmos particulares, sem imagem.
Editor	Editor é uma pessoa física e Editora é pessoa jurídica. São responsáveis por gerir os direitos autorais da obra e do fonograma por meio do contrato de edição com o compositor e/ou intérprete. A Editora é quem faz o papel de Despachante musical, protegendo e gerindo os direitos autorais dos artistas. Na vida do artista, a Editora é opcional, ao mesmo tempo que também é uma garantia de acesso consciente ao universo dos direitos autorais.

²⁰ Apesar da existência de mecanismos de inteligência artificial (IA) capazes de criarem músicas completas, digo letra, arranjos, melodias e até mesmo voz simulando a voz humana, ainda assim, o titular dos direitos morais pertencem ao humano, ou seja, pertence a pessoa física que a operou. Por outro lado, muita discussão em relação ao uso de IA, não há ainda uma definição legal que resolva essa questão, a “inteligência artificial está desafiando o conceito tradicional de autoria e propriedade intelectual. A legislação atual não oferece respostas claras para a questão da autoria de obras criadas por IA” (Medeiros, 2024). Contudo, na prática as empresas que fornecem esse tipo de mecanismo, de criação de músicas, é que definem, atualmente e na falta de uma legislação clara, em suas políticas de uso, quais as regras estão impostas aos usuários, de modo geral, proíbem o uso comercial, restringindo assim, o acesso aos direitos autorais.

Produtor	O produtor, pessoa física, ou produtora, pessoa jurídica, é que irá transformar a obra em música, ou seja, é quem produz a música. Ao transformar a obra em música, o produtor passa a fazer jus aos direitos conexos à obra. Hoje em dia, com a facilidade da produção musical por meio digitais acessíveis, muitos produtores são os próprios compositores e também os próprios intérpretes, acumulando em si, todos os direitos autorais respectivos.
Rádiodifusão	É, resumidamente, a difusão ou transmissão das músicas via rádios (AM/FM ²¹). Como a lei é de 1996, o conceito de rádiodifusão foi ampliando, podemos, hoje, um paralelo com a difusão musical pela internet.
Artistas intérpretes ou executantes	Artistas intérpretes (intérpretes) ou executantes, são as pessoas que interpretam a obra. No caso, são os cantores. Estes cantores também detêm direitos conexos à obra musical.
Titular originário	É a pessoa física ou jurídica titular do direito autoral respectivo: direito moral, direito patrimonial ou direito conexo.

Fonte: art. 5º, I ao XIV da LDA.

Note que alguns conceitos se confundem, como: publicação, transmissão, emissão, distribuição, comunicação ao público, reprodução. A LDA é de 1996 e o acesso a esses serviços não era tão simples, dependia necessariamente de recursos financeiros razoáveis, o que acabava por concentrar esses serviços nas mãos de Gravadoras, que oportunamente, faziam também o papel de Produtora e Editora ao mesmo tempo.

Com a popularização da internet, a dependência das Gravadoras para que o artista tivesse seu fonograma (música) acessível ao grande público foi sendo reduzido e, atualmente, qualquer pessoa consegue sozinho fazer todo o processo: da composição à música, até mesmo distribuir essa música e gerir seus próprios direitos autorais e *royalties*. É comum que os artistas consigam chegar sozinhos até a fase de distribuição das suas músicas, contudo, é importante destacar que, a gestão dos seus direitos autorais, relativos à execução pública de suas músicas não são a mesma coisa que os *royalties* obtidos pela distribuição de suas músicas nas plataformas de *streaming* musical.

²¹ AM significa "Amplitude Modulada" e FM significa "Frequência Modulada" em relação as ondas de Rádio. Para mais informações, consultar: (<https://maxcast.com.br/blog/am-ou-fm-quais-as-principais-diferencas/>)

Muitas das vezes o artista recebe *royalties* achando que são direitos autorais, isso acontece por que o artista não tem nem conhecimento que *royalties* não é a mesma coisa que direito autoral e, mesmo que tenha, talvez não consiga compreender claramente a complexidade do próprio ecossistema de arrecadação dos direitos autorais.

2.2.2 Das Obras Intelectuais (Título II)

Esta parte da LDA contempla três capítulos, compreendidos entre os art. 7 ao 21, onde define-se obra e suas proteções, a sua autoria e como deve ser procedido para registro destas obras. Lembrando que estamos interpretando a LDA para o contexto dos direitos autorais para a música.

Obras musicais ou composição musical (composição), protegidas pela LDA, são obras intelectuais, criações do espírito, em outras palavras, é a composição musical (art. 7, V), é o texto, a letra da música propriamente dita. A obra é protegida desde a sua concepção (art. 18), neste caso, é preciso que estas obras estejam fixadas em algum meio possível, como em uma folha simples de papel, mensagens de texto, e-mail, gravado em vídeo, enfim, é preciso que a ideia se materialize de algum modo para que possa assim, se caracterizar como uma obra protegida nos termos da LDA (art. 8, I).²²

A LDA prevê a proteção ao nome dado pelo compositor à sua obra, desde que, inédito (art. 10). Na prática, não há nenhum impedimento em nomear músicas com o mesmo nome, aliás, isso é comum, não há como fiscalizar o nome das obras musicais e assim, as associações de gestão coletiva denominam esse fenômeno como títulos homônimos, que são músicas com o mesmo título.

Os direitos autorais, ou, direito do autor (compositor musical), originariamente, é necessariamente uma pessoa física. À pessoa jurídica se poderá compartilhar parcialmente os direitos autorais, acessando apenas os direitos patrimoniais, mas na origem, o direito autoral nasce com a concepção da obra, ao compor uma canção, neste momento, o autor é necessariamente uma pessoa física (art. 11).

²² A questão aqui está ligada a possibilidade de se comprovar a autoria desta obra e uma ideia por si só, torna-se complexa a comprovação de sua autoria, portanto, a obra propriamente dita, carece de algum tipo de registro inicial.

O compositor não é obrigado a utilizar seu nome de batismo ou mesmo se identificar, ele pode preferir o anonimato ou um apelido escolhido por ele mesmo para se identificar nas obras (art. 12). Independentemente de qualquer escolha feita pelo compositor, a obra manterá de todas as prerrogativas autorais.

Nos dias atuais, a Inteligência Artificial (IA) consegue compor letras musicais em número, estilo, ritmo, temas ilimitados, contudo, não há ainda previsão, fora do campo ético, de quem cria estas composições feitas por IA. Mesmo que as empresas que criam programas destinado aos usuários do mundo musical não permitam, em suas resoluções internas, o registro autoral por terceiros destas criações, a LDA presumirá de boa-fé, aquele que primeiro se identificar como autor (art. 13), o que permitiria que qualquer pessoa crie letras musicais ou até mesmo o produto final, música, e assim prossiga como detentor de todos os direitos autorais respectivos.

Apesar de estar atualmente em debate pela Câmara dos Deputados e o Senado sobre o Projeto de Lei nº 2338, de 2023, que traz regras para criação e uso de Inteligência Artificial e que já aparece no texto a obrigatoriedade da “proteção de direitos de autor e conexos”, ainda não há previsão de apreciação pelo Congresso Nacional.

A proteção das músicas criadas por IA neste caso perde força, não havendo um limitador eficiente, fora do campo ético e particular a cada indivíduo, a “era digital provocou uma verdadeira revolução no campo da propriedade intelectual, uma vez que o controle sobre a disseminação de obras criativas ficou muito mais complexo” (Aquino, 2025).

Nem mesmo há uma unanimidade na comunidade musical em relação ao uso de IA na criação de letras ou produção musical e a "regulamentação dos sistemas de IA é complexa, mas urgente e necessária [...] Os efeitos sobre as indústrias culturais e criativas não podem ser menosprezados" (Souza, 2025). Determinadas plataformas por exemplo, quando se trata de criações assumidamente criadas por IA, não as monetizam, apesar de neste caso, ficarem para si, com todas as receitas arrecadadas, contudo, só não as distribui.

Quando as obras musicais não tem autor conhecido ou já caíram em domínio público, de modo que não há mais proteção patrimonial sobre aquela obra, qualquer pessoa poderá utilizá-la e explorá-la livremente, contudo, as versões criadas por qualquer um, nos limites da sua própria criação, passam a gozar dos direitos patrimoniais sobre esse fonograma, contudo, não poderão, neste caso, impedir

ninguém de utilizar a mesma obra, mas poderá impedir de utilizarem o seu fonograma (art. 14).

Uma composição musical poderá ter um ou mais compositores, que são denominados de coautores. Na prática das associações de gestão coletiva, não vejo distinção entre autor e coautor, são todos considerados autores, sem distinção (art. 15). O que pode diferenciar o autor dos coautores talvez seja o quinhão que cada um receba na distribuição dos valores lucrados com a obra ou música, mas ainda sim seria uma suposição, pois o coautor pode tranquilamente ter uma participação maior que o compositor, muito comum quando coautores patrocinam os compositores.

Hoje em dia, apesar de ser contrário à LDA e não ser ético, muitos compositores, estrategicamente, se associam a artistas influentes, e se sujeitando a inclusão de pseudocoautores em suas obras, prevalecendo, nestas situações, o princípio da boa-fé expressa no art. 13 da LDA. Não há o que ser feito nestes casos, é uma espécie de comensalismo, de um lado as obras os compositores, de outro, a influência musical junto a grandes intérpretes, artistas e produtores, todos ganham.

Há inclusive, compositores que recebem uma espécie de salário para comporem com exclusividade, geralmente são as Editoras as interessadas. Não podendo abrir mão dos seus direitos morais, que é o direito de paternidade destas composições, estas já nascem comprometidas em alguns casos, em 100% dos seus direitos patrimoniais, ou seja, tudo que o compositor criar durante aquela vigência contratual, pertencerá ao contratante/empregador.

Mas então por que invadir, a partir desta simbiose, os direitos morais do compositor. Pois há restrições sobre os direitos patrimoniais causados justamente pelo controle moral do compositor sobre a obra e a presença no rol de compositores da obra, garante certa autonomia na gestão destas obras.

Obras coletivas são diferentes de obras em coautoria. Obras em coautoria, presume que todos tiveram a mesma participação no momento da criação da obra enquanto as obras coletivas, há a figura de um organizador, ao qual gerencia e organiza a participação de cada participante (art. 17). De algum modo, podemos incluir aqui as músicas que são gravadas com a participação de um artista convidado.

A proteção dos direitos de autor sobre obra não carece de registro em órgãos oficiais ou equivalentes (art. 18), sendo o registro, meramente facultativo (art. 19). Segundo único artigo que sobrou em vigor da Lei nº 5.988, de 1973, art. 17, o registro

oficial da obra musical será realizado na "Biblioteca Nacional, na Escola de Música, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro".

Na prática, e dentro do contexto atual, cabe ao compositor, em caso de contestação, judicial, administrativa ou qualquer outra, provar que de fato é o compositor daquela obra. Neste caso, o principal, mas não definitivo ponto a ser observado é a anterioridade, ou seja, provar que teria escrito a letra da música primeiro. Para isso, não há mais necessidade de registro junto aos órgãos oficiais citados na legislação, bastando, por exemplo, um registro simples no cartório contendo a impressão da letra, datada, com nome do compositor e reconhecida a firma por autenticidade. Outros meios de comprovação também são praticados, como postagens em redes sociais ou aplicativos de texto (WhatsApp ou qualquer outro), e-mails ou mesmo sítios na internet de terceiros que de algum modo oferecem esse registro como: Clube dos Compositores do Brasil; Músicas Registradas.com; Registro Música; Music Dibs; Autoria Fácil e vários outros²³.

A autoria não está vinculada, necessariamente, ao registro da obra em órgãos oficiais, mas sim, em caso de contestação, se há provas suficientes que comprovem a autoria da obra, principalmente, por meio de sua anterioridade. Acontece, e não raramente, de compositores enviarem suas letras musicais e amostra dos fonogramas, à artistas que, de má-fé, cadastram essas obras como se de sua autoria fosse, cabendo ao compositor, caso venha descobrir, provar a autoria da obra e seus respectivos direitos autorais, o que geralmente finda em acordos entre as partes, abrindo mais uma vez, o compositor, como parte mais fraca, de seus direitos, até mesmo morais sobre a obra, ainda que legalmente não os pudesse fazer.

2.2.3 Dos Direitos de Autor (Título III)

Os direitos autorais, como dito anteriormente, é o conjunto formado pela soma dos direitos morais, patrimoniais e conexos, originados no momento de concepção da obra pelo compositor. Pertence, originalmente, ao compositor, todos os direitos

²³ Atenção, não há como certificar a validade do registro destes sites, portanto, não há garantias em fazer o registro nestes sites de terceiros. Portanto minha recomendação é que, caso opte em usar alguns destes serviços, tenha-o como complementar, algo a mais que possa vir a comprovar a sua autoria. Caso opte em fazer o registro fora da Biblioteca Nacional, recomendo a impressão da letra da música, assinar e reconhecer firma no cartório e enviar a foto deste documento legível para pelo menos três e-mails diferentes, assim estará resguardado quanto a data (anterioridade) sobre a obra.

autorias sobre sua obra. É o compositor que irá, a partir de então, destrinchar e distribuir seus direitos autorais de determinada obra à terceiros.

Assim, é direito inalienável e irrenunciável do autor, os direitos morais sobre a obra (art. 27), são eles:

I - o de reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra;

II - o de ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra;

III - o de conservar a obra inédita;

IV - o de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-lo, como autor, em sua reputação ou honra;

V - o de modificar a obra, antes ou depois de utilizada;

VI - o de retirar de circulação a obra ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando a circulação ou utilização implicarem afronta à sua reputação e imagem;

VII - o de ter acesso a exemplar único e raro da obra, quando se encontre legitimamente em poder de outrem, para o fim de, por meio de processo fotográfico ou assemelhado, ou audiovisual, preservar sua memória, de forma que cause o menor inconveniente possível a seu detentor, que, em todo caso, será indenizado de qualquer dano ou prejuízo que lhe seja causado.

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

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

§ 3º Nos casos dos incisos V e VI, ressalvam-se as prévias indenizações a terceiros, quando couberem.
(art. 24, LDA)

Os direitos morais, como visto, é o direito de paternidade/maternidade sobre a composição e expressa "o aspecto pessoal do autor com relação à sua criação, ou seja, o direito ou prerrogativa que tem aquele que criou uma obra intelectual de defendê-la como atributo de sua própria personalidade" (LANGE, 1996).

Não há como o compositor deixar de ser o pai/mãe de sua obra, mesmo que o autor queira, mesmo que venda todos os direitos sobre a sua obra, os direitos morais

continuarão intactos, pertencendo ao autor, suas prerrogativas, como por exemplo, a de exigir que seu nome ou apelido conste visível quando da utilização desta obra.

Como os direitos autorais são equivalentes aos bens móveis (art. 3), são também transmissíveis aos herdeiros, seguindo as mesmas regras de sucessão de bens móveis, inclusive, constando em inventário (art. 27, VII, §1º).

Já os direitos patrimoniais, “compreendem os poderes de usar, fruir e dispor de sua obra, bem como de autorizar sua utilização ou fruição por terceiros, no todo ou em parte” (Castro, 2001, p. 209) e que originalmente pertence ao compositor, pode ser transferido parcial ou integralmente a terceiros (art. 28), neste caso, tanto faz se pessoa jurídica ou pessoa física.

O detentor dos direitos patrimoniais, compositor ou terceiro, pessoa física ou jurídica, passa a ser denominado como titular desta obra, podendo assim, exercer todo o controle sobre a obra, excetos os exclusivos do autor, cito, os direitos morais, dependendo de sua expressa autorização para:

- 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. (art. 29, LDP)

O titular dos direitos patrimoniais poder ceder a um ou mais terceiros, qualquer quantidade de quota ou sua integralidade, passando o cessionário a exercer, proporcionalmente ao seu quinhão, seus direitos patrimoniais sobre a obra (art. 30). Os direitos patrimoniais é basicamente o direito de ganhar rendimentos financeiros sobre a exploração da obra.

Para que um intérprete (cantor) possa, legalmente, gravar uma composição, ele deve ter uma autorização expressa do compositor (art. 50). Essa autorização, no meio artístico é chamada de licenciamento da obra. Este licenciamento pode ser gratuito ou oneroso e, com ou sem exclusividade. As partes são livres para negociar como quiser (art. 4), não há obrigação para que o licenciamento seja oneroso.

Por outro lado, quando um artista interessa na exclusividade a obra, o compositor não poderá licenciar, dentro do prazo acordado, para outros artista, apenas o artista licenciado com exclusividade terá direito de explorar a composição naquele período. Se o licenciamento não for com exclusividade, o compositor poderá licenciar para quantos intérpretes quiser.

Caso o compositor tenha licenciado algum artista a gravar sua composição sem exclusividade e em seguida, outro cantor comprar a exclusividade, não anulará o licenciado anterior, mas impedirá que novos intérpretes acessem legalmente o direito

de gravar a canção. O licenciado com exclusividade poderá requerer junto ao compositor, judicialmente se preciso, caso este descumpra as cláusulas acordadas.

A intenção do contrato de exclusividade de uma obra, é dar ao artista, o uso daquela obra sem concorrência por um determinado período, mas, se um terceiro gravar a obra sem autorização do compositor, durante o período desta exclusividade, poderá o próprio licenciado exigir deste terceiro, até mesmo judicialmente, a cessação do uso da obra, incluindo pedido de danos patrimoniais que possam ter ocorridos pelo fato do uso desta obra pelo terceiro, em fase de licenciamento exclusivo.

O licenciamento, com ou sem exclusividade, gratuito ou oneroso, não transfere a titularidade da composição para o licenciado, a titularidade e todos os direitos patrimoniais continuará pertencendo ao licenciante, portanto, os direitos patrimoniais sobre a composição continuarão sendo do titular. Ao licenciado caberá os direitos conexos exclusivamente sobre o fonograma que ele mesmo gravou.

Para ilustrar a questão do licenciamento da obra com e sem exclusividade, trago o fato que aconteceu com o cantor Luan Santana no início da sua carreira, segundo ele, antes ainda do estralato, ele teria gravado a música “Falando Sério” em meados de 2007, licenciado, mas sem exclusividade. Ocorre que a dupla João Bosco e Vinícius, também de Campo Grande, Mato Grosso do Sul, na época já estourada nacionalmente, sem entrar no mérito, também gravou a música, que foi sucesso nacional. Ou seja, Luan Santana, ainda desconhecido, perdeu a música considerando a força de projeção da dupla.

Acontece que Luan relata que, a mesma dupla, repetiu mais três vezes esse mesmo comportamento, ou seja, por três vezes consecutivas, a dupla João Bosco e Vinícius teria gravados composições logo em seguida o Luan Santana ter gravado, minando momentaneamente suas chances de trabalhar as músicas “Chega de Sofrer”, “Sufoco” e “Curtição” (Faz de Conta), todas gravadas sem exclusividade, que segundo Luan Santana, não tinha condições financeiras na época, de comprar a exclusividade das composições.²⁴

É importante frisar que os direitos autorais das várias composições de um mesmo autor são independentes entre si, ou seja, não se comunicam. Isso quer dizer

²⁴ **Versão do Luan Santana:** “LUAN SANTANA - Flow Podcast #432” <https://www.youtube.com/watch?v=vefOpyTatEk> / **Versão de João Bosco e Vinícius:** “A POLÊMICA ANTIGA COM O LUAN | Piunti entrevista Vinícius. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NpG9sXoBsEo>.

que cada composição, mesmo que seja do mesmo compositor, são negociadas individualmente. Salvo convenção entre as partes, cada composição deverá ser objeto de contrato independente (art. 39), ainda que conste mais de uma obra em um mesmo contrato "a autorização concedida pelo autor [...] não se estende a quaisquer das demais" obras de maneira tácita. (art. 31).

Uma curiosidade: vamos supor que apareceu em um leilão de uma carta missiva²⁵ onde contém um texto original, o momento de inspiração registrado no papel, uma composição, um manuscrito de um compositor contendo a letra de uma música famosa e alguém adquire este manuscrito. A propriedade e posse deste manuscrito não transfere a este, os direitos patrimoniais da composição (art. 37). São coisas distintas, os direitos patrimoniais são cedidos ou transferidos, parcial ou integralmente, vitalícios ou temporários, oneroso ou gratuito, a terceiros, apenas por meio de contrato específico entre as partes, estipulando as cláusulas acordadas. Deste modo, no exemplo acima, o comprador da carta missiva tem direito sobre aquele documento, sua raridade e todo seu valor patrimonial, histórico etc, mas não tem direito sobre a composição em si, são coisas diferentes.

Outra curiosidade é que, o compositor tem direito de se manter anônimo, neste caso, não seria possível identificar a autoria, portanto, será titular dos direitos patrimoniais, aquele que primeiro publicá-la (art. 40). Caso o autor em algum momento se manifeste e considerando que ele tem provas de que é de fato o autor, a ele passará a titularidade dos direitos patrimoniais a partir daquele momento, a princípio, "ressalvados os direitos adquiridos por terceiros", como os direitos conexos. (art. 40, § único).

Os direitos de autor são transmissíveis aos herdeiros. Os direitos morais, somente após a morte do compositor (art. 24, VII, §1º) e os direitos patrimoniais, a qualquer tempo, por meio de contratos específicos, ou por morte do titular, por testamento ou sucessão necessária (art. 41). O titular que adquiriu os direitos patrimoniais de uma composição, faz jus os seus herdeiros a titularidade destes direitos, sem relação alguma com o compositor e seus herdeiros caso este tenha cedidos tais direitos anteriormente a terceiros sobre aquela obra em específico.

Os herdeiros terão setenta anos a partir de 1º de janeiro do ano seguinte a morte do titular para explorar comercialmente a obra (art. 41), após este prazo, a obra

²⁵ Manuscrito original. O primeiro registro de uma obra.

cai em domínio público (art. 45), mantendo os direitos morais, que são perpétuos, mas não mais os direitos patrimoniais, que deixarão de existir. Havendo coautores, faz jus ao quinhão respectivo cada qual, os seus herdeiros.

Caso o compositor não tenha herdeiro, como faz? Neste caso, os direitos patrimoniais cessão com seu falecimento, passando as suas obras ao domínio público. E os direitos morais? Os direitos morais passam a ser resguardados pelo Estado, que passa a fazer a “defesa da integridade e autoria da obra” (art. 24, VII, §2º).

No caso de obras anônimas, considerando que quem as publicou primeiro, passa a ser titular dos direitos patrimoniais, neste caso, o prazo de setenta anos passa a contar imediatamente a partir de 1º de janeiro do primeiro ano seguinte a sua publicação (art. 43). Contudo, se a qualquer momento, revela-se o autor, a contagem deste prazo é interrompida até que o titular faleça, reiniciando do zero a partir de 1º de janeiro do ano seguinte a sua morte.

A lei protege os direitos autorais do autor, porém, não é qualquer uso, não autorizado, que se trata de ofensa aos direitos do autor. A reprodução pura e simplesmente da música, desde que para fins particulares e não comerciais, é permitida sem a necessidade de autorização dos titulares de direitos autorais, assim com o uso pela imprensa a título de notícia ou informação (art. 46). Por exemplo, baixar uma música da internet para ouvir no seu celular, tocar em festas particulares, bares ou afins ou divulgação pela imprensa de alguma música ou clipe é permitido, apesar de estarem sujeitos ao pagamento ao Ecad.²⁶

Há uma variedade de eventos e situações que estão sujeitos ao pagamento de retribuição autoral sobre a execução pública de obras musicais, segundo a última versão do Regulamento de Arrecadação do Ecad, em vigor desde 1º de janeiro de 2024:

²⁶ Cabe uma observação aqui, apesar de não ser necessária a autorização prévia do autor ou titular de direitos patrimoniais para divulgação na imprensa, nos termos do art. 46, da LDA, o veículo que executar a música, muito provavelmente pagará ao Ecad o respectivo direito de uso. Porém se o que for divulgado for apenas a obra, ou seja, somente a letra da música, a princípio, nada será devido, essa é a prática.

- Shows e espetáculos musicais (com ou sem venda de ingressos);
- Bailes, festas dançantes e eventos sociais;
- Eventos religiosos com música (pode haver desconto mas não isenção);
- Eventos beneficentes com música;
- Eventos com bufê e/ou open bar incluído no ingresso.
- Eventos com música ao vivo ou mecânica em locais como:

Bares, restaurantes, casas de shows, boates;

Bufês, casas de festa, clubes sociais, academias, hotéis, motéis;

Shoppings, supermercados, clínicas, consultórios, salões de beleza.

- Eventos esportivos que usam música como parte do espetáculo;
- Transmissão de eventos pela internet (lives ou gravados);
- Exibições cinematográficas (eventuais ou regulares);
- Eventos em espaços públicos com música ao vivo ou mecânica (ex: carnaval, réveillon, festas juninas);
- Eventos corporativos com música (ex: refeições de grau, lançamentos de produtos)

Basicamente, qualquer tipo de evento público ou estabelecimento que utilizar música ao vivo ou gravada, deve pagar ao Ecad a retribuição, a limitação é simplesmente a capacidade do Ecad em fiscalizar. Inclusive, eventos religiosos em geral, inclusive culto e/ou missas, não são isentos e estão sujeitos ao recolhimento ao Ecad, ainda que esteja previsto a aplicação de algum tipo de desconto.

A forma de cobrança desses valores pelo Ecad é complexa e depende de uma série de variáveis como: forma de execução musical, tipo de evento e local, quantidade de uso da música, receita bruta do evento e tamanho do local, fins lucrativos ou não, quantidade de execuções, categoria socioeconômica e nível social do município, tipos de obras executadas (de domínio público ou não) e uma série de outros critérios que podem ser melhor compreendidos a partir do Regulamento de Arrecadação do Ecad²⁷. Do mesmo modo, o Regulamento de Distribuição do Ecad²⁸ tem informações de como esses valores são distribuídos aos titulares, igualmente complexo.

²⁷ ECAD. **Regulamento de Arrecadação**. Revisão de 27 nov. 2024. Rio de Janeiro: ECAD, 2024. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/wp-content/uploads/2025/03/Regulamento-de-Arrecadacao-2025.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2025.

²⁸ ECAD. **Regulamento de Distribuição**. Revisão de 27 nov. 2024. Rio de Janeiro: ECAD, 2024. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/wp-content/uploads/2025/03/regulamento-de-distribuicao-2025.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2025.

Do ponto de vista do titular, os direitos autorais, apesar de protegidos desde a criação, é um direito que, para ser exercido, precisa da manifestação do titular, “podendo ela se valer desse direito ou não em caso de violação” (BISPO, 2019). Não há uma ação automática das instituições públicas para inibir violações de direitos autorais individualmente, ou seja, é um direito subjetivo de exercício facultativo pois sua efetividade plena depende da atuação do titular, cuja tutela requer provocação, seja por vias extrajudiciais ou judiciais.

Diferente dos direitos autorais, indiferente de licenciamento ou autorização, os *royalties*, oriundos das plataformas de *streamings*, são pagos respectivos e proporcionais aos usuários que as distribuiu. Hoje, esse controle é feito pelas plataformas digitais que disponibilizam esse material. É possível executar uma música no Spotify, no YouTube ou outra plataforma gratuitamente, até mesmo baixar a música para o celular²⁹, contudo, essas plataformas são obrigadas a manter estatísticas de reprodução e pagar os respectivos *royalties* aos titulares daquela música (art. 30, §2º)³⁰.

Segundo Caetano (2016, p. 237), em relação às plataformas de *streaming* de música, “em média 70% das receitas geradas [...] são distribuídas aos detentores de direitos sob a forma de *royalties*”, no caso das plataformas de distribuição, os supostos detentores de direitos são os que assim, se autodeclaram, no momento em sobem a música para as empresas que realizam a distribuição nestas plataformas de *streamings*.

Temos que frisar que *royalties* não são direitos autorais e não fazem ligação direta entre si. Os *royalties* são pagos pelas plataformas de *streamings* musicais às distribuidoras, que são empresas que fazem a intermediação entre usuários e plataformas de *streamings*. Já os direitos autorais são pagos pelo Ecad, às associações de gestão coletiva que por sua vez, repassam aos titulares. No caso dos *royalties*, qualquer pessoa pode cadastrar nestas distribuidoras e distribuir suas músicas, indiferente se é ou não titular dos direitos autorais daquela música, bastando

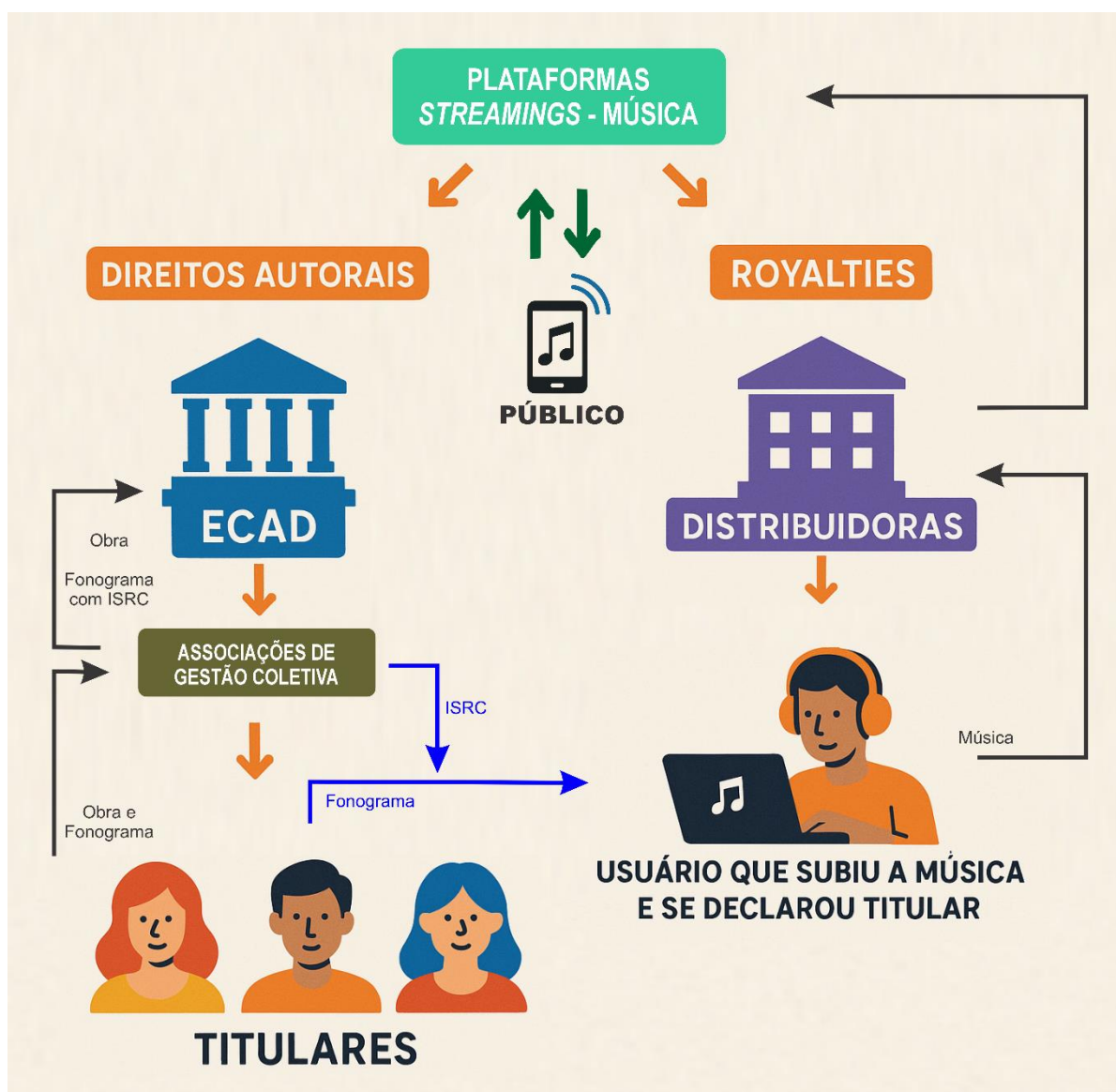
²⁹ Não há como controlar ou cobrar *royalties* pelo fato de executar uma música em seu celular, pen drive ou outro meio, contudo, ao baixar a música, ela contabilizada e a plataforma paga os direitos autorais por isso.

³⁰ Essas plataformas vendem propagandas e assinaturas aos seus clientes, de algum modo, há um cálculo de proporcionalidade que envolve uma série de variáveis, diferentes para cada plataformas, de rateio de parte destas receitas, e são estas receitas que serão destinados aos titulares daquela obra, diretamente por meio das próprias plataformas digitais e também por intermédio do Ecad. Mais adiante iremos detalhar esse caminho.

pra isso a sua própria boa-fé de uso da plataforma de distribuição, se declarando titular.

Sabemos então, que o Ecad tem regras próprias e arrecada e paga os titulares de direitos autorais de maneira independente. Do mesmo modo, as Distribuidoras têm regras próprias e também pagam seus usuários de maneira independente. Dito isso, a figura a abaixo ilustra a diferença entre direitos autorais e *royalties*, veja:

Figura 2 - Direitos Autorais e *Royalties*



Fonte: Ícones gerados por IA Copilot da Microsoft, montagem da imagem feita manualmente pelo autor.

Na figura acima, vemos os titulares cadastrando a obra e o fonograma na sua associação de gestão coletiva, gerando um código chamado ISRC (*International*

Standard Recording Code)³¹ vinculado ao fonograma, estes dados ficam cadastrados no Ecad e servirão de referência para arrecadação e distribuição dos valores devidos a estes ativos.

Nas setas em azul, mostra que, após vincular o ISRC ao fonograma, transformando-o no produto final (música), ele está pronto para ser distribuído. Com a música postada em uma Distribuidora, a música é enviada para as plataformas de *streamings* musicais, como por exemplo *Spotify*, Youtube, *Deezer* e outras tantas, ficando acessíveis ao público que as consome, gerando *royalties* oriundos, geralmente de propagandas ou assinaturas.

Perceba, ainda na figura acima, que as plataformas de *streamings* pagam um respectivo valor ao Ecad, a título de execução pública dos fonogramas (art. 7º, §2 e art. 68, § 2º e 3º da LDA) e repassam às Distribuidoras, que representam os usuários, supostamente titulares que, por sua vez, repassam aos usuários, suas devidas porcentagens de seus *royalties*.

Na figura acima, o personagem titular que está de laranja é também o usuário responsável pela solicitação de distribuição das suas músicas, portanto, ele receberá duas vezes: uma do Ecad, relativo aos seus direitos autorais e outra da Distribuidora, relativo aos *royalties* das plataformas de *streamings*.

Cada música, deve ser distribuída somente por uma única distribuidora, do contrário, poderá haver problemas de identificação de titularidade que impeça as plataformas de *streamings* realizarem os recolhimentos às Distribuidoras. Para mudar de distribuidora deve-se retirar a música das plataformas, solicitando o *takedown* da música à distribuidora.

Apesar do usuário poder se declarar titular de uma música que não é, não o isenta de responder, a qualquer tempo, pela violação de direitos autorais.

De modo geral, a utilização não comercial da obra, como o uso pessoal, educacional ou jurídico, não carece de autorização do titular. Contudo, o exercício hoje, do direito de titular sobre a música, como por exemplo, de tirar a música de circulação, é exercido entre titular e plataformas digitais, não chegando a atingir

³¹ O Código de Gravação Padrão Internacional (ISRC) é semelhante ao CPF do fonograma. Este código é a identidade daquela música. Caso o artista faça versões diferentes da mesma composição, por exemplo, estúdio, ao vivo, acústico etc., cada versão terá o seu próprio código ISRC. É por meio deste código que o Ecad identifica o fonograma e os detentores dos direitos patrimoniais e conexos e faz a distribuição dos *royalties* conforme regras de proporcionalidade específicas aplicadas a distribuição dos valores arrecadados pelo Escritório.

aqueles que, até aquele momento, tenham em seu equipamento de uso pessoal, tal música, não podendo, claro, publicá-la sem risco de sanções do titular, mas poderá tocar a música em espaços particulares, já que seria impossível a fiscalização plena de uso de fonogramas em todo o território brasileiro.

A título de curiosidade: no contexto da educação escolar, as aulas ministradas pelo professor são protegidas por direitos autorais. O plano de aula, o conteúdo que ele prepara para a aula, são consideradas obras intelectuais (direito moral e patrimonial) e as aulas propriamente ditas, são a interpretação da sua obra, portanto, protegidas pelos direitos patrimoniais e conexos. No contexto escolar, o professor é portanto, compositor (autor) e intérprete, fazendo jus aos seus direitos autorais, que em alguns casos, podem estar fracionados com a instituição de ensino no que cabe aos direitos patrimoniais daquele conteúdo.

Resumindo, é permitido que o aluno registre em sala de aula, o que achar necessário durante as aulas, porém, apenas em meios convencionais como anotações em cadernos ou arquivos de textos digitais, não podendo publicar este conteúdo (art. 46, IV)³² sem prévia autorização do titular, que pode ser o professor ou a instituição de ensino nos termos ajustados, caso estejam as partes sob a vigência contratual específica de direitos autorais, por outro lado, o aluno não poderá gravar a voz do professor nem sua imagem, muito menos publicá-la, no exercício de sua atividade, sem prévia autorização do professor (art. 90, V, §2º).

Caso o aluno faça uma gravação de áudio ou vídeo, gravando a voz ou imagem do professor, e postar nas redes sociais e monetizar, ou seja, ganhar dinheiro com isso, poderá responder também, por crime previsto no art. 184 do Código Penal Brasileiro, por violação de direitos autorais.

É possível a partir de uma música, parafraseá-la ou criar paródias sem a autorização do titular, desde que não “impliquem em descrédito” da obra (art. 47). É bem comum durante os pleitos eleitorais, uma grande difusão de jingles com viés de propaganda política, parafraseiam ou criam paródias de músicas diversas, em sua maioria, de músicas maior sucesso naquele momento.

³² A publicação aqui, tem um sentido mais amplo, como a publicação científica do conteúdo das aulas ou mesmo a disponibilização em larga escala deste material. Na prática, não lembro de nenhum professor reclamar, porém, em casos específicos, como crimes contra a honra, a LDA poderá ser invocada em sua máxima interpretação.

Até as Eleições de 2022, a Resolução do Tribunal Superior Eleitoral (TSE) nº 23.610, de 18 de dezembro de 2019, que regula a propaganda eleitoral, permitia a presença do jingle eleitoral baseado em uma música de titularidade conhecida, sem necessidade de autorização deste titular. Nas últimas Eleições, de 2024, o TSE voltou a atrás e alterou a sua Resolução nº 23.610, de 2019 proibindo a publicização de jingles políticos criados a partir de músicas de terceiros, sem as devidas autorizações dos titulares.

Segundo a União Brasileira dos Compositores (UBC), havia um descontentamento geral dos compositores e artistas musicais por conta do uso indevido de suas criações durante o período eleitoral e a atualização do entendimento do TSE, proibindo o uso de obras sem autorização, foi “considerada uma vitória dos artistas, a decisão do TSE se deu após uma série de audiências públicas para tratar do tema”.³³

A título de esclarecimento, a Resolução do TSE nº 23.610, de 2019 permite a criação (composição) e utilização (fonograma) de jingles políticos, porém, esse material precisa ter autorização dos compositores para serem vinculados, tanto faz, se é música inédita ou não, faz-se necessária a autorização do compositor ou titular da obra. Em qualquer situação, cabe aos titulares a fiscalização.

Como sabemos, os direitos autorais são equivalentes a bens móveis (art. 3) e, portanto, passíveis de serem objetivos de negócios jurídicos restritivos (art. 4), isso quer dizer que os direitos autorais podem ser negociados e transferidos a terceiros, parcial ou integralmente, por meio de licenciamento, concessão ou cessão, ou qualquer outra maneira legal aplicada a um bem móvel (art. 49), nos termos do Código Civil Brasileiro em vigor.

Os direitos autorais são, portanto, ativos e podem ser alvos de penhora e disputas judiciais, inventários, testamento, herança, etc. Nas transações em vida, o compositor (autor) ou um terceiro titular, pode se fazer representado por um procurador com poderes específicos, contudo há limitações que devem ser observadas na negociação dos direitos autorais.

A primeira coisa a ser observada na negociação da titularidade de uma obra é que os direitos morais do autor e suas prerrogativas não são negociáveis, são

³³ UNIÃO BRASILEIRA DE COMPOSITORES (UBC). TSE proíbe na eleição paródias musicais não autorizadas por compositores. Disponível em: <<https://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/22443/tse-proibe-na-eleicao-parodias-musicais-nao-autorizadas-por-compositores>>. Acesso em: 01 jun. 2025.

"inalienáveis e irrenunciáveis", portanto, inegociáveis (art. 27 e art. 49, I). As únicas hipóteses de exercício dos direitos morais por terceiros são: por meio de procuração especial para tal ou por sucessão, neste caso, por morte do titular. Normalmente, quando o compositor está dentro de uma Editora, é ela quem normalmente faz a gestão dos direitos autorais em nome do titular, inclusive dos direitos morais, nas condições e duração do contrato entre as partes.

Portanto, quando falamos de transferência de titularidade de uma composição ou obra, estamos falando exclusivamente de direitos patrimoniais sobre a obra. Assim temos várias possibilidades, o que é mais comum no mercado musical, é o licenciamento, que é quando o titular autoriza um determinado artista a gravar a sua composição. Entenda sempre como artista, todo o conjunto ou qualquer um que componha as etapas de transformação da composição no produto final, música, como intérprete, produtor musical e músicos.

Assim, o licenciamento pode ser negociado onerosamente ou gratuitamente, ou seja, pode ser estipulado um valor para uso da obra ou não, as partes são livres para negociarem. Inclusive, há práticas em que se licencia gratuitamente a composição, mas prevendo divisão dos lucros em cima dos direitos conexos do fonograma (música), esta é uma alternativa para compositores iniciantes que querem de algum modo entrarem neste meio.

Outra característica do licenciamento é o prazo, normalmente se estipula um prazo de vigência deste licenciamento e as suas condições e limitações, devendo o artista gravar a composição até uma data limite, não o fazendo, perde o direito do licenciamento. Fazendo a gravação e distribuição da música nos prazos estipulados no contrato de licenciamento, o artista passa a fazer jus aos direitos conexos, ou seja, os direitos de explorar economicamente a sua interpretação da composição, sem prejuízo dos direitos patrimoniais pertencentes ao titular da obra, e não da música.

O contrato de licenciamento também vai definir se o licenciado terá direitos exclusivos, durante um determinado período, de exploração daquela obra, ou seja, tendo contrato de exclusividade da composição, durante aquele período estipulado, não poderá o titular licenciar novo artista. Geralmente o contrato de exclusividade de uma composição é mais caro, pois limita o titular a um só artista durante aquele período. Artistas já consagrados costumam comprar a exclusividade de uma composição com certa frequência, pagando em média valores em torno de cinco a quinze mil reais por um prazo médio de dois anos de exclusividade.

Ao fazer o licenciamento da obra, o licenciante (compositor) continuará a receber os direitos patrimoniais desta composição e o artista licenciado, fará jus aos direitos conexos relativos à sua interpretação da obra licenciada. Assim, se um titular licencia mais de um artista, ele irá receber os direitos patrimoniais de cada versão gravada e cada artista recebe direitos conexos somente da sua própria gravação.

Uma vez licenciada a composição e cumprida as cláusulas contratuais, não poderá mais, o compositor, opor-se aos direitos conexos do artista, salvo em descumprimentos de cláusulas contratuais acordadas entre as partes e as previstas no art. 24, da LDA.

Os direitos conexos, assim como os direitos patrimoniais não são eternos, têm duração de setenta anos contados a partir de 1º de janeiro do ano seguinte a publicação da música. Para fins legais, o responsável faz o registro da música junto ao Ecad, por intermédio de uma das associações de gestão coletiva, para geração do ISRC, é informada a data de publicação da obra. É por meio desta data que é feito o controle da contagem dos respectivos prazos.

A cessão é a venda da obra, passando os direitos patrimoniais de titular para um terceiro. Por ser um bem móvel, a titularidade daquela obra poderá ser vendida ou transmitida infinitamente enquanto durar o prazo de sua proteção. Para que haja valor legal, a LDA, no art. 50, vai determinar que a cessão de direitos do titular será feita sempre por escrito, ou seja, por um contrato, conhecido no meio musical como contrato de cessão de obra musical.

Em caso de litígio, não havendo cláusula em contrário, será presumida que a obra foi vendida por algum valor, que será definido pelo Juízo respectivo ou apontado um valor pelas partes.

A cessão de direito poderá ser facionada (parcial) ou integral. Sim, é possível que o titular venda apenas uma porcentagem específica, quinhão, espécie de cota, daquela composição, a quantas pessoas preferir, obviamente, tendo cada novo titular-parcial, direitos equivalentes aos rendimentos, normalmente pagos pelo próprio Ecad diretamente na conta do titular.

Uma vez vendido os direitos patrimoniais da composição, não há alternativa de arrendimento. Vendida a composição, o novo titular é o dono legítimo da obra, podendo fazer dela, no exercício dos direitos patrimoniais, o que bem entender, resguardados os direitos morais do compositor. Poderá o novo titular vender a obra a

um novo titular, fracionar o seu quinhão, licenciar ou ceder a obra para outros artistas, enfim, poderá explorar comercialmente a obra da maneira como preferir.

Temos uma questão relevante aqui, caso a obra tenha mais de um coautor ou titular, será preciso que todos entrem em consenso, por convenção ou maioria simples (art. 32 §1º), em relação ao licenciamento da obra (art. 23). Quanto a cessão, que é transferência dos direitos patrimoniais à terceiros, cada coautor tem o seu quinhão, portanto, não há impedimentos para que este o negocie como quiser independente da vontade dos demais, salvo, sempre, por convenção prévia entre as partes.

Para se ter uma ideia, o universo dos direitos autorais movimenta muito dinheiro em todo o mundo. Diversos compositores e intérpretes ganham fama e muito dinheiro apenas gerindo direitos autorais, gerando milhares de dólares em receitas. Como já foi dito, só no ano de 2024, o Ecad distribuiu mais de 1,5 bilhão de reais a mais de 345 mil compositores e titulares, ressaltando a importância e seriedade com que são tratados os direitos autorais, no Brasil e no Mundo.

Podemos citar aqui três casos emblemáticos. O Primeiro deles, facilmente encontrado na internet³⁴, tem relação com *The Beatles*. Resumidamente, no início da carreira, em meados de 1963, John Lennon e McCartney entram em sociedade com a Editora Northern Songs, com 20% cada um. A empresa era dirigida majoritariamente por Dick James e Charles Silver. A Northern Songs passou a Editar as obras dos integrantes dos *The Beatles*, após vencer o contrato, Ringo Starr e George Harrison, abriram suas próprias Editoras enquanto John Lennon e McCartney renovaram o contrato com a Northern Songs.

Após diversos desentendimentos, a parceria começou a ruir, quando em 1969, Dick James e seu sócio Charles Silver venderam a Northern Songs para uma terceira empresa, levando junto os direitos patrimoniais de todas as obras editadas por aquela empresa, incluindo as valiosas obras dos dois Beatles.

Enfim, em 1985, Michael Jackson adquiriu os direitos patrimoniais do catálogo da ATV Music com cerca de 4 mil obras, incluindo as mais 251 obras de autoria dos Beatles, pertencentes a antiga Northern Songs, sendo a grande maioria das obras, de John Lennon e McCartney. Em 1995, Michael teria vendido para a Sony Music metade deste catálogo, incluindo as obras dos *The Beatles* por quase 100 milhões de dólares.

³⁴ Time Capsules (2024); Biography.com Editor (2025); El País Brasil (2017).

Segundo o Estadão, em 2009, com a morte de Michael Jackson, a Sony Music teria comprado a outra metade do catálogo por cerca de 750 milhões de dólares³⁵.

O segundo caso, mais modesto em termos financeiros e também facilmente encontrado na internet³⁶, envolveu uma disputa judicial que culminou em um acordo extrajudicial de cerca de 1 milhão de reais oferecidos pela Universal Music, às duas filhas herdeiras do compositor e cantor Raul Seixas, relativos aos direitos conexos sobre os fonogramas gravados pelo cantor. A acusação era de que a Editora/Gravadora não estaria repassando os valores corretos às titulares e não prestando contas de forma transparente e clara.

O terceiro caso, recentemente foi noticiado que a mãe da cantora e compositora Marília Mendonça, estaria negociando as 335 obras musicais e 444 fonogramas da filha com a gravadora Som Livre por um valor próximo a 300 milhões de reais.³⁷

Estes três casos ilustram como os direitos autorais são ativos valiosos e a importância da legislação para manutenção dos direitos autorais, inclusive, atualmente no Brasil, as Editoras não podem fazer contratos vitalícios em relação à titularidade de obras futuras de um compositor, limitando a cinco anos, não venda a renovação, desde que não seja tácita (art. 51).

É comum compositores profissionais terem contratos de exclusividade com Editoras, de modo que as obras compostas por este profissional durante a vigência do contrato, pertenceria, os direitos patrimoniais, à Editora nos termos ajustados entre as partes, em troca de alguma compensação financeira ou salário mensal, o que por um lado, traz uma certa estabilidade ao compositor, enquanto a Editora é responsável pela gestão e divulgação da obra para que mais artistas tenham interesse de interpretar as obras.

2.2.4 Breve resumo até aqui

Antes de passar para o próximo Título da LDA, apresentamos um fluxograma com 14 níveis, onde destacamos de forma bem sucinta, qual caminho a obra percorre até chegar ao público em geral.

³⁵ SISARIO, Ben. Sony compra metade de catálogo musical de Michael Jackson em acordo bilionário. Estadão, São Paulo, 10 fev. 2024. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/musica/michael-jackson-direitos-sony-acordo-gravadora-musicas-nprec/>. Acesso em: 15 jun. 2025.

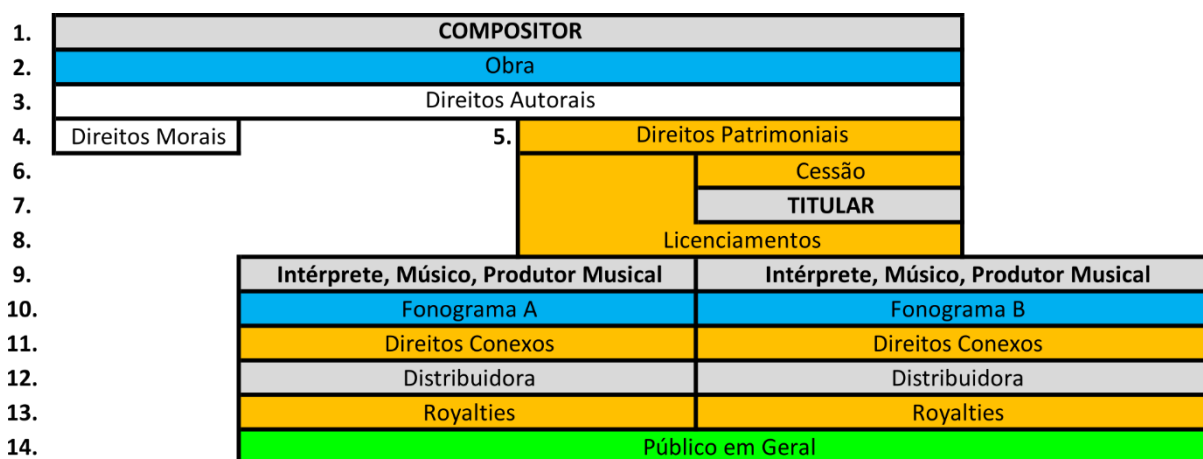
³⁶ Consultor Jurídico (2012); Hqrock – Irapuan Peixoto (2022); Música, Copyright e Tecnologia (2022).

³⁷ Guerra (2025).

No fluxograma, destacamos algumas cores que tem uma representação bem específica. A cor amarela, são as fases que podem gerar alguma receita aos titulares. Note que dentro dos direitos autorais, são os direitos patrimoniais que geram receitas e não os direitos morais.

A cor cinza representa uma pessoa jurídica ou física. Em azul são os produtos propriamente ditos, são apenas dois, a obra em si e o fonograma, tudo gira em torno destes dois produtos. O verde é o público geral ao qual a música (fonograma) é disponibilizada e por fim, a cor branca, que gera apenas direitos, mas não receitas.

Quadro 3 - Fluxograma: da obra ao público em geral



Fonte: Lei de Direitos Autorais.

Note que o fluxograma está submerso em 14 camadas, cada uma delas corresponde uma fase legal específica dos direitos autorais em relação a obra musical ao qual vamos explica-las individualmente. A primeira fase (1) é o compositor, necessariamente pessoa física. A segunda fase (2) é a composição, é a criação da obra. Não é necessário registro da obra em órgão oficial para que o compositor tenha direitos sobre a obra, contudo, o compositor deve se resguardar com provas suficientes capazes de comprovar, em caso de contestação, administrativa ou juridicamente, que de fato a obra é de sua autoria. Esta prova pode ser, por exemplo, por meio de um registro simples em cartório, reconhecimento de firma verdadeira em cartório com folha datada e impressa com a letra da música ou até mesmo em publicação nas redes sociais ou e-mail, contendo a data e a letra da música, voz ou texto da composição.

No exato momento em que a obra é criada (3), ela já está protegida pelos direitos autorais, que é composto pelos direitos morais (4) e os direitos patrimoniais (5). Os direitos morais não geram renda, apenas direitos, que são irrenunciáveis e inalienáveis, portanto, não podem ser objeto de negociação. Repousa sobre os direitos patrimoniais toda a linhagem econômica do mercado musical.

Os direitos patrimoniais são originalmente de titularidade do compositor que pode escolher ceder seus direitos, parciais ou totais, para um terceiro (6) que pode ser pessoa física ou jurídica, que assumirá então a titularidade daquela composição (7). O titular, ou titulares, são os responsáveis por licenciar, a composição com ou sem exclusividade temporal (8), permitindo assim, legalmente que um artista possa interpretar a composição (9) e transformá-la em fonograma, ou seja, música (10).

Os profissionais envolvidos na produção desta composição para que ela se transforme em um produto comercial, no caso aqui, música, como os produtores musicais, músicos e o próprio intérprete, ao criar o fonograma, passam a ter direitos de exploração comercial deste produto, o que é chamado de direitos conexos (11). O compositor não recebe direitos conexos, pois este está relacionado a exploração comercial do fonograma e não da obra.

Por exemplo, todo o marketing de lançamento da música é de responsabilidade, digamos assim, do intérprete, que é o agente ativo neste processo. O compositor é, de todo caso, um agente passivo nesta relação, ele recebe, por toda sua vida, sem precisar de fazer mais nada após compor a letra da música e registrá-la junto ao Ecad.

Continuando a descrição do quadro acima, com o produto pronto, fonograma criado, entramos na fase da divulgação desta música que se dá, nos dias atuais, pela distribuição da música no máximo de plataformas de *streamings* possíveis (12). Parte destas plataformas evitam o contato direto com os artistas, preferindo a intermediação de empresas especializadas que se responsabilizam por uma padronização mínima das músicas antes do envio às plataformas³⁸.

³⁸ Há quesitos técnicos exigidos pelas plataformas digitais para normalização das músicas aos seus padrões, isso evita que o usuário tenha diferenças, por exemplo, de volume, ao ouvir uma playlist ou mudar de música. Há uma série de requisitos técnicos, uma espécie de ABNT para produção de um áudio que atenda os padrões mínimos das plataformas. Essa padronização pode ser feita inicialmente por estas empresas intermediadoras. E tem mais, cada plataforma de *streaming* tem seu próprio padrão. Um exemplo seria: formato .wav, 44,1 kHz/16-bits, estéreo, -14 LKFS e outras variáveis mais.

Estas empresas são responsáveis por recolher as receitas das plataformas e repassar aos titulares. Não se trata aqui de direitos patrimoniais nem conexos, pois estes são geridos pelo Ecad, mas de *royalties* (13), pagos a qualquer usuário cadastrado que distribuir a música³⁹. Há características que iremos falar mais adiante referente a distribuição das músicas e a intermediação das Distribuidoras.

E por fim, após todo esse processo, a música chega aos ouvintes (14), que irão definir o sucesso (milhares de visualizações) ou não da música⁴⁰.

Há muitos cantores que são compositores e que também editam suas próprias obras e fonogramas, neste caso, o compositor vai assumindo para si, as prerrogativas de cada etapa do fluxograma. O compositor é então, ao mesmo tempo, autor, interprete e Editora, assim, fazendo uma boa administração, consegue 100% dos direitos patrimoniais e conexos, assim como os *royalties* da distribuição das músicas. Um exemplo deste modelo de gestão é o cantor Gustavo Lima e a dupla Fernando e Sorocaba, que além de compositores também interpretam as suas obras, editando suas obras e fonogramas em suas próprias empresas/Editoras.

2.2.5 Da Utilização de Obras Intelectuais e dos Fonogramas (Título IV)

Esta próxima parte da LDA esta subdividida em oito capítulos que vão tratar especificamente de cada uma das várias modalidades de obras intelectuais como obras plásticas, fotografia e audiovisual. Para o mundo da música, vamos nos ater aos capítulos I, II e V, que falará da edição, da comunicação ao público e da utilização do fonograma (música).

Quando se fala em edição de obra ou fonograma musical, estamos falando de gestão dos direitos autorais, preservando as prerrogativas morais do compositor e gerindo os direitos patrimoniais em seus diversos níveis, inclusive, avaliar pedidos de

³⁹ Algumas Distribuidoras exigem a comprovação da titularidade sobre a música, na prática, apenas quando há intérpretes ou compositores conhecidamente de maior sucesso, como o fluxo é muito grande, nem sempre isso é observado.

⁴⁰ No filme-documentário Dilema das Redes, ex-funcionários do alto escalão de grandes empresas como Google e Facebook, demonstram com a coleta de dados pessoais por meio do comportamento de uso do celular interfere criou um modelo de negócio eficiente capaz de, ao final, manipular o ser humano, o induzindo a decisões que supostamente estaria escolhendo, mas que na prática, estaria sendo induzido a escolher. As plataformas digitais não estão imunes deste processo e concorrem entre si pela atenção do usuário. Assim, quanto mais tempo o usuário ficar na frente do aplicativo, mais propaganda ele consome, maior o lucro das empresas que anunciam e da própria plataforma e mais *royalties* os artistas ganham. Num ambiente de concorrência quase infinita, exige mais e mais criatividade para ter um mínimo de destaque.

licenciamentos (art. 53). A cessão integral não é comum, porém, a cessão parcial é mais comum entre compositor e Editora. As cessões às Editoras ficam na média de 50 a 25% dos direitos patrimoniais sobre a obra.

Nos dias atuais, é possível que o autor faça a própria edição das suas composições, assumindo assim, os ônus e bônus desta posição. Há autores que são capazes de compor e produzir a própria música e distribuí-la, concentrando em si, a titularidade de todas as respectivas fases e direitos morais, patrimoniais, conexos e os *royalties*. Os valores recebidos pelos titulares são proporcionais ao nível de sucesso alcançado por determinada música.

As Editoras musicais, compositores e titulares de direitos patrimoniais estão livres para negociarem como quiser, podendo atuar somente junto a composição ou junto a produção do fonograma, ou em ambas etapas, lembrando que a Editora basicamente, trabalha com a gestão dos direitos autorais em seus diversos níveis.

A LDA é de 1998, além de versar sobre todos os tipos de obras passíveis de direitos autorais fazendo com que muitas de suas cláusulas sejam genéricas e refletindo a realidade da sua época, ainda que tente prever outras situações. Quando se trata de edição musical, o conceito e atuação das Editoras está atualizada em relação a lei e adaptada a realidade digital, mas ainda há algumas regras na LDA que devem ser respeitadas na relação Editora e editados. Destacaremos algumas dessas regras que julgamos merecer destaque.

A primeira é o caráter de exclusividade da Editora para exploração comercial da obra (art. 53) e a obrigação da Editora em prestar contas aos editados (art. 61). Hoje em dia, com as tecnologias bem atuantes e presentes no dia a dia, dependendo do modelo de negócio adotado pela Editora, essa prestação de contas é automática e os valores pagos diretamente aos editados sem interferência manual, ou seja, pode acontecer dos valores serem repassados das associações de gestão coletiva diretamente para conta bancária do editado.

Ao publicar a música (fonograma), o responsável tem a obrigação de mencionar, pelo menos, o título da obra e o compositor, o nome do intérprete, ano da publicação, a fim da contagem do tempo de proteção autoral e o nome do responsável pela publicação (art. 80). Esta responsabilidade é expansível, atualmente às

empresas de distribuição dos fonogramas⁴¹, há várias empresas deste tipo e a grande maioria com sede fora do Brasil, seguindo legislações locais e próprias, o que resulta em certa flexibilização na padronização para uma fiscalização eficaz dos direitos autorais, aos quais acabam por se restringir apenas ao recolhimento dos *royalties* pagos a quem distribuiu a música, independentemente de serem ou não titulares, bastando sua boa-fé na autodeclaração. Cabe aos titulares a fiscalização dos seus direitos autorais.

As Distribuidoras são empresas independentes e que oferecem uma prestação de serviços aos seus usuários, basicamente, a distribuição dos fonogramas para as plataformas digitais que consomem esse tipo de produto, podendo também, agregar uma série de outros serviços. Por operarem de maneira independente, acabam por atuar em concorrência entre congêneres, o que faz com que cada Distribuidora ofereça pacotes de serviços e vantagens distintas a fim de atrair os artistas para sua plataforma de distribuição. Por exemplo, uma Distribuidora pode devolver 100% dos *royalties* arrecadados em troca de uma um valor anual fixo em dólar enquanto outra não cobra anuidade, mas cobra uma % específica de cada valor arrecadado ou mesmo um valor por cada *single*, EP (*Extended Play*) ou Álbum distribuído.⁴²

Deste modo, não há um padrão no recolhimento e pagamento dos *royalties*, sendo livre a cada Distribuidora negociar diretamente com os seus usuários.

A obra só pode ser editada por uma Editora de cada vez, sendo possível que a Editora oficial exija a retirada "de circulação edição da mesma obra feita por outrem" (art. 63, §1º). Vamos lá, uma composição ao ser editada, é controlada por apenas uma empresa, mas pode ser editada por mais empresas, se estas tiverem distribuídas cotas daquela obra, nestes casos, a edição acontecerá em conjunto de forma oficial. Porém, não poderá o autor, para esta mesma obra, em previsão da LDA, dispô-la a uma terceira pessoa estranha para editá-la enquanto perdurar o contrato com a(s) Editora(s) em vigor.

Outro ponto que é bem conhecido dos artistas atuais e que não é respeitado na prática dentro do mundo digital da música, é a obrigatoriedade de autorização

⁴¹ Há Distribuidoras brasileiras, mas a grande maioria são estrangeiras, algumas exemplos de Distribuidoras são: Amuse; CD Baby; Ditto Music; DistroKid; EmuBands; Horus Music; Landr; OFFstep; ONErpm; Record Union; RouteNote; SoundOn; Symphonic; TuneCore; United Masters.

⁴² *Single* é lançamento de uma única música. EP é um grupo de músicas lançadas juntas que variam entre 3 a 7 músicas. E Álbum, é um grupo maior de músicas lançadas juntas, que varia, em média, entre 8 a 25 músicas. No caso de lançar duas músicas juntas, estas são lançadas, normalmente como dois *singles*. Não é comum lançar um EP com duas músicas, mas nada impede.

prévia e expressa do titular para execução pública da obra (art. 68). Ao pé da letra, um artista somente poderia cantar a música em seu show ou uma rádio tocar a música, se tivesse autorização dos titulares para tal, mas é impraticável fazer isso de maneira individual.

O que acontece é uma autorização tácita dos titulares a todos interessados, após a comunicação ao público, permitindo que a música publicada seja tocada em shows ao vivo e executadas em quaisquer ambientes, optando pelo princípio de quanto mais pessoas ouvindo a música melhor. O que pode acontecer é a proibição de determinado artista, pelo titular, do uso de determinada obra, devido por qualquer motivo que quiser o titular.

No mundo digital e da internet e com as facilidades cada vez mais acessíveis, é possível produzir uma música utilizando apenas o celular, ainda que carecendo de características técnicas ideais, um fonograma pode ser habilmente produzido por qualquer pessoa. Este universo de acessibilidade produz um número exponencial de novos intérpretes a cada dia, jogando nas plataformas digitais, versões e versões de obras sem nenhuma observação quanto as prerrogativas dos direitos autorais.

Até há tentativas isoladas de não permitir essas gravações, mas precisam ser detectadas pelos interessados, ou seja, é o próprio titular o responsável, com seus próprios meios, por identificar e buscar mecanismos, inclusive judiciais, para fazer cessar uma publicação não autorizada de obra de sua titularidade.

As Editoras não particulares⁴³, normalmente têm em sua base de dados um número alto de obras para gerir, não conseguindo fiscalizar toda a rede em busca de violações dos direitos morais e patrimoniais ao qual é protetora. É mais comum do que parece, artistas regravam obras sem autorização e mais, na dúvida ou por outro motivo, acabam indicando a si próprios como compositores, inclusive, arrecadando direitos patrimoniais, conexos e *royalties* sobre a obra sem nenhum repasse aos titulares de fato.⁴⁴

O fluxo na internet é muito grande e constante, vencendo as Editoras pelo cansaço, mais uma vez, fazendo o movimento inverso, ou seja, não importando com os novos intérpretes, geralmente com pouca projeção midiática, mas se atendo a

⁴³ Há artistas que abrem a sua própria Editora para gerir as suas próprias obras e fonogramas.

⁴⁴ No Anexo 7.22, há uma Nota de Repúdio contra artistas que gravam composições e versões sem autorização, demonstrando quanto esse problema é corriqueiro e comum. A nota foi publicada no perfil do Instagram @meusertanjo que tem mais de 700 mil seguidores.

fiscalizar interpretações que se destacam, que, de certo modo, é onde está o fluxo de dinheiro.

Por outro lado, a LDA obriga que os empresários, donos de:

teatros, cinemas, salões de baile ou concertos, boates, bares, clubes ou associações de qualquer natureza, lojas, estabelecimentos comerciais e industriais, estádios, circos, feiras, restaurantes, hotéis, motéis, clínicas, hospitais, órgãos públicos da administração direta ou indireta, fundacionais e estatais, meios de transporte de passageiros terrestre, marítimo, fluvial ou aéreo, ou onde quer que se representem [...] (art.68 §3º, da LDA)

Sejam obrigados a recolher as devidas taxas aos Ecad, a título de direitos autorais (art. 68, §4º), que poderá ser pago antes ou após a execução da música (art. 68, §5º), obrigando-se ainda, a fornecer uma lista (repertório) das músicas executadas ao mesmo órgão (art. 68, §6º).

De todo modo, o produtor musical ou responsável solicitar a divulgação da música, deverá incluir sempre o nome correto do compositor, o título da obra, a identificação do intérprete, o ano da publicação e a sua própria marca distintiva (art. 80).

2.2.6 Dos Direitos Conexos (Título V)

Os direitos conexos, no contexto dos direitos autorais, talvez seja um dos mais incompreensíveis, sendo uma espécie de direito patrimonial, mas sem interferência nos direitos morais e dos titulares da obra (art. 89), abrangendo os artistas, intérpretes, músicos, executantes⁴⁵, produtores musicais, rádios, tvs (art. 89) enfim, toda a cadeia de produção do fonograma.

No Quadro 3, podemos observar que os direitos conexos nascem na camada 11 a partir da produção do fonograma, ou seja, é um direito que dá ao titular do fonograma, a possibilidade de explorar comercialmente a sua versão interpretada da obra. Deste modo, uma mesma obra poderá gerar direitos conexos a todos quantos licenciados tiver. Presume-se que, para existência dos direitos conexos não haja

⁴⁵ Para entender os direitos conexos de executante, pense, por exemplo, em uma transmissão de um canal de TV aberta de uma partida futebol. Os direitos de transmissão dessa partida foram comprados para que a TV pudesse transmitir para sua audiência. Um terceiro, não pode por exemplo, fazer uma *live* retransmitindo em seu canal na internet aquela transmissão sem autorização da TV, pois aquela transmissão, pertence a TV, que têm direitos conexos sobre aquela transmissão.

quebra na cadeia legal produtiva do fonograma, portanto, fonogramas produzidos por meio de obras sem a devida autorização, a princípio, não gerariam direitos conexos, ao menos legalmente não.⁴⁶

Contudo, como o licenciamento da obra, apesar de não ser recomendado, pode ser simplesmente verbal ou por meio de uma mensagem de texto, não há como fiscalizar todos os fonogramas publicados, cabendo então, a aplicação do não confiável princípio da boa-fé, aplicado também ao direito conexo.

Podemos também observar no exemplo aplicado ao Quadro 3 que a mesma obra foi licenciada para dois intérpretes diferentes, assim cada um deles, de maneira independente, faz jus a seus direitos conexos do fonograma ao qual produziu. Não há interferência dos direitos conexos entre o interprete A e B e não há interferência dos direitos conexos nos direitos patrimoniais dos titulares da obra. Melhor esclarecendo, o licenciamento não gera transferência de titularidade da obra, mas gera ao licenciado e ao compositor, receitas específicas.

Fazendo uma comparação com o aluguel de veículo para exemplificar os direitos conexos. Imagina que você alugou um veículo para trabalhar de Uber, o carro não é seu, mas você tem autorização de usá-lo. O dinheiro que você ganha trabalhando como Uber é exclusivamente seu e não interfere no valor do aluguel acordado com o dono do carro, porém, o dono do carro irá ganhar um extra, descontado de quem usa os seus serviços de Uber, por cada quilômetro que você rodou, indiferente de quanto você arrecada ou não, por corrida.

O carro é a obra e o dono do carro, o titular dos direitos patrimoniais, o cantor, a casa de show, promotores de eventos, bares etc.. que usam a música, são os clientes do Uber, que pagam ao Ecad, uma certa quantia por utilizar o seu fonograma.

Algo interessante de citar é que os intérpretes também têm direitos morais, mas restrita integridade e paternidade de suas interpretações (art. 92). O intérprete por exemplo, poderá não autorizar uma alteração da sua interpretação como um remix,

⁴⁶ É preciso bom sendo para compreender a questão da geração dos direitos conexos. Sabemos que, na prática, qualquer pessoa pode gravar qualquer composição sem o devido licenciamento e distribuir essa música. O Ecad irá recolher de algum modo esses valores, e se, esse indivíduo conseguir o cadastro no Ecad, ele irá receber esses valores, pois, caberá ao titular original da obra, detectar e reclamar seus direitos mas, se este mesmo indivíduo, cadastrar no Ecad o autor original corretamente, ainda que sem licenciamento, tal compositor passará a receber seus direitos patrimoniais do mesmo jeito e o pirata, receberá os direitos conexos. Há muitas possibilidades de combinação, cabendo então um bom senso na análise das questões apresentadas de modo geral neste estudo, que, obviamente, não irá trazer todas as simulações possíveis entre direitos autorais e sua aplicação no contexto musical.

um recorte ou qualquer alteração que ele julgar não conveniente, e tem direito de exigir direitos conexos daquela versão e de exigir que seu nome conste como intérprete.⁴⁷

As Editoras são de fato as gestoras dos direitos autorais, mas são opcionais, pois podem ser ou não contratadas pelos compositores e artistas. Quando falamos especificamente da produção do fonograma, aparece a figura do Produtor Fonográfico, que como vimos, pode ser qualquer pessoa, inclusive a Editora ou o próprio compositor e/ou intérprete que seja responsável pela produção daquele fonograma.

Cabe ao produtor fonográfico, algumas prerrogativas, como a autorização, em relação especificamente ao fonograma, de sua reprodução, distribuição, comunicação ao público ou quaisquer outra modalidade de exploração deste produto (art. 93).

Quando a música está sendo transmitida por uma rádio ou TV por exemplo, aquela transmissão é propriedade da rádio ou TV e também gera direitos conexos. Cabe a TV ou rádio a autorização para que alguém possa reproduzir aquele material usado em uma transmissão (art. 95). Imagine que o cantor Roberto Carlos apresentou na TV Globo uma música no Programa do Faustão. A música não é de propriedade da TV, ao qual a TV irá recolher ao Ecad um valor por utilizar a música, ainda que seja cantada ao vivo pelo Roberto Carlos durante a transmissão.

Porém, aquela gravação específica, da participação do cantor, pertence a TV, de modo que, ninguém poderá reproduzir aquelas imagens, aquela participação no programa, sem a autorização da TV. Caso o mesmo cantor participe de outro programa em outra emissora, o ciclo se repete, sendo que, aquelas imagens pertencerão àquela emissora e assim por diante.

Os direitos conexos da TV são de executante (art. 90) e refere-se à titularidade sobre aquelas imagens, sem nenhuma interferência ou alteração nos direitos autorais originais. Os direitos sobre essas imagens de TV, o direito dos intérpretes, enfim, os direitos conexos, têm duração de setenta anos contados a partir do primeiro ano seguinte ao da publicação (art. 96).

⁴⁷ Um cantor grava uma música e alguém pega aquela música e criar uma outra batida, mas utilizando o fonograma com a voz e arranjos originais. Não pode fazer isso, sem autorização do titular do fonograma e claro, não poderia também, sem a autorização do compositor. Na prática, só fazem, mas correm risco eminente, conforme temperamento de cada compositor e artista.

Entenda, estamos em 2025 e o Roberto Carlos cantou em um programa de TV no SBT em 2020 uma música de sua autoria gravada a trinta anos, temos os seguintes prazos de direitos autorais:

Quadro 4 – Prazo de proteção dos direitos autorais

Direito		Prazos
Direitos Autorais	Direito Moral	Vitalício.
	Direito Patrimonial	Como a música foi gravada a 30 anos, restam 40 anos de proteção. Caso o cantor faça um novo fonograma, inicia-se novamente a contagem deste prazo. Porém, o fonograma antigo poderá ser utilizado após o prazo sem dever direitos patrimoniais. ⁴⁸
	Direitos Conexos	Do fonograma, idem direitos patrimoniais. Do SBT, direito sobre a transmissão, restam 65 anos de proteção.

Fonte: Lei dos Direitos Autorais.

A seguir, vamos conhecer a estrutura de arrecadação dos direitos autorais, seu organograma e regras específicas.

2.2.7 Das Associações de Titulares de Direitos de Autor e dos que lhe são Conexos (Título VI)

Esta parte da LDA definiu a estrutura da arrecadação dos direitos autorais no Brasil, quem serão os agentes e quais principais regras devem ser seguidas por esse modelo adotado. Talvez seja a parte da LDA que mais sofreu atualizações desde sua promulgação em 1998, dos originais quatro artigos, 97 ao 100, foram inseridos oito

⁴⁸ Vencido o prazo da música gravada a 70 anos, pode-se utilizar tal fonograma sem pagar direitos autorais. Caso o cantor faça uma nova gravação, uma nova versão, e caso toque essa nova versão da música, paga-se direitos autorais normalmente pois, quem venceu a proteção é a versão do fonograma e não a obra que tem contagem de prazo de proteção diferente do fonograma.

novos artigos, totalizando onze artigos no total: artigos 97, 98, 98-A, 98-B, 98-C, 99, 99-A, 99-B, 100, 100-A e 100-B.

Muitos destes artigos falam da organização interna das associações de gestão coletiva, porém, vou me ater nas questões que interessam mais diretamente a pessoa do compositor, a partir daquilo que julguei mais relevante, para trazer à luz neste estudo.

A presença das associações de gestão coletiva apareceu a primeira vez na Lei de Direitos Autorais (Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973) promulgada durante o Governo Militar, sendo ampliada e atualizada na atual LDA. Apesar de haver citações normativas na direção da defesa dos direitos de autores desde a legislação do Brasil Império, não havia até a LDA, de 1973, a figura das associações de gestão coletiva como pilar fundamental da arrecadação e distribuição dos direitos autorais no Brasil.

As associações de gestão coletivas são entidades sem fins lucrativos, onde congregam autores e titulares de direitos autorais (art. 97) com intuito de praticar atos de defesa de interesse de seus associados, mas, principalmente, o "exercício da atividade de cobrança desses direitos" (art. 98), por meio da "arrecadação e distribuição dos direitos relativos à execução pública de obras musicais e literomusicais e de fonogramas" (art. 99).

As associações de gestão coletiva são autônomas, apesar de seguirem regras comuns impostas pela LDA, gozam de certa autonomia, principalmente quanto a estipulação dos valores impostos aos estabelecimentos que executam música ao vivo, "não podendo o Poder Público ou o Judiciário modificar tais valores em face da natureza privada dos direitos postulados"⁴⁹ sendo "pacífico o entendimento desta Corte quanto à legitimidade do ECAD para fixar critérios relativos ao montante devido a título de direitos autorais"⁵⁰ e portanto, o "ECAD tem competência para fixar preços, efetuar a cobrança e a distribuição dos direitos autorais"⁵¹, nos termos do seu Estatuto Social.

⁴⁹ REsp 1.559.264/RJ, Rel. MINISTRO RICARDO VILLAS BÔAS CUEVA, julgado em 08/02/2017, DJe, - DJe 15/02/2017.

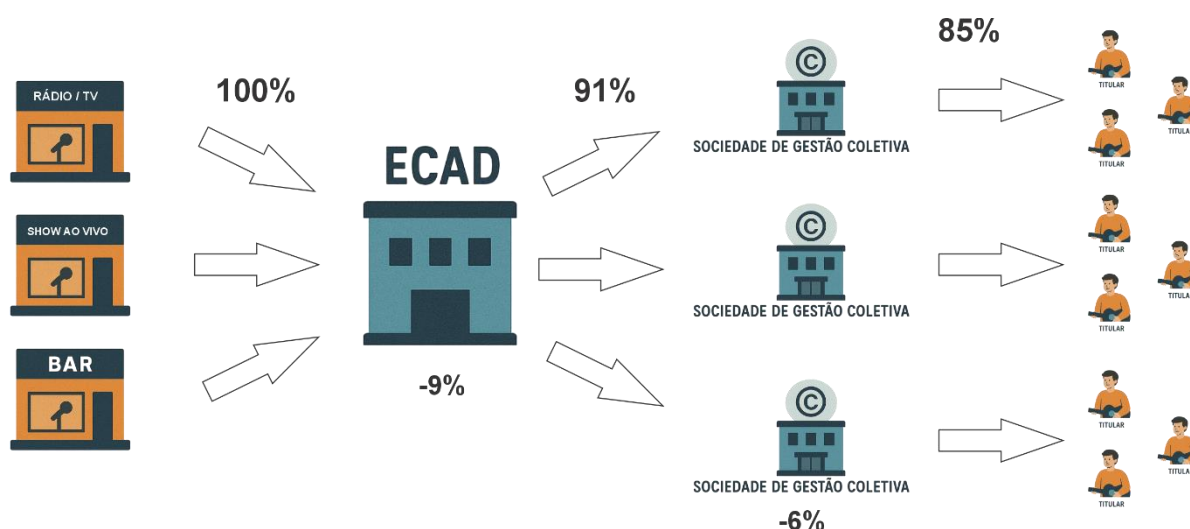
⁵⁰ AgRg no AREsp 61.148/MA, Rel. Ministra MARIA ISABEL GALLOTTI, QUARTA TURMA, julgado em 18/6/2015, DJe 25/6/2015.

⁵¹ REsp 1.331.103/RJ, Rel. Ministra NANCY ANDRIGHI, TERCEIRA TURMA, julgado em 23/4/2013, DJe 16/5/2013.

Na LDA, de 1998, atualmente em vigor, foi mantida a presença do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad), criado pelo Governo Militar na Lei nº 5.988, de 1973 (LDA, de 1973), passando a funcionar “como ente arrecadador com personalidade jurídica própria” (art. 99), unificando as cobranças de direitos autorais.

A estrutura de funcionamento das associações de gestão coletiva e Ecad pode ser vista no esquema abaixo:

Figura 3 - Fluxo simplificado de arrecadação e distribuição de direitos autorais e conexos



Fonte: Elaborado pelo autor a partir da LDA, com ilustrações feitas pelo ChatGPT.

Antes de explicar diretamente o fluxo de arrecadação e distribuição de direitos autorais resumidos na Figura 3, farei uma breve contextualização destes personagens contidos na imagem. Primeiramente, os titulares precisam estar associados a alguma associação de gestão coletiva, podendo escolher livremente qualquer uma. Todas estas associações estão ligadas ao Ecad, que é quem faz a arrecadação destes direitos.

Passando à explicação do fluxo de arrecadação e distribuição ilustrados na Figura 3, temos as empresas com atividades previstas no art. 68, §3º, da LDA, que de alguma maneira, ofertam ao público execução pública de músicas (obras + fonograma), indiferente se as músicas são ao vivo ou *playback*, indiferente se cobram dos clientes por essa execução, estas empresas são passivas de recolhimento ao

Ecad de valores referentes aos direitos autorais⁵². O valor pago por estas empresas ao Ecad, transformamos em 100%.

As empresas que recolhem ao Ecad, devem indicar o repertório⁵³ que foi tocado naquele período e se foi ao vivo ou fonograma. Este repertório será incorporado pelo Ecad a todo repertório daquele período ao qual serão aplicados cálculos específicos para repasse proporcional aos titulares por meio da respectiva associação de gestão coletiva, conforme a modalidade ao vivo ou fonograma.

Não sendo indicado o repertório o Ecad faz uma média específica para identificar quais músicas foram mais tocadas e assim conseguir distribuir os valores arrecadados.

O Ecad, responsável pela arrecadação fica com 9% deste valor e repassa às associações de gestão coletiva o restante. Esse repasse não é igualitário, mas proporcional e é feito conforme a quantidade de associados com recebíveis cada associação tiver naquele período. Lembrando que os repasses são baseados na arrecadação do Ecad, não é um repasse de valor fixo mensal, mas equivalente a arrecadação daquele período específico.

Imagine que aquela associação de gestão coletiva “A” tem 20 associados e uma outra associação de gestão coletiva “B”, tem 10 associados. Supondo que os 10 associados da associação “B” tiveram um número de execuções públicas maior que os 20 associados da associação “A”, então o repasse do Ecad à associação “B” será maior do que o da associação “A” neste período.

Uma curiosidade antes de continuarmos: Os direitos autorais são tributáveis? Segundo o art. 44, IV, do Decreto nº 9.580, de 22 de novembro de 2018, “São tributáveis os rendimentos decorrentes de uso, fruição ou exploração de direitos [...] autorais, exceto quando percebidos pelo autor ou pelo criador do bem ou da obra”. Na prática, é bem complexo entender como acontece a tributação de impostos sobre os direitos autorais, havendo diferenças de cobrança de impostos entre compositor e titular, pessoa física ou jurídica e uma série de variáveis bem complexas. Portanto, considerando a aplicação do Decreto nº 9.580, de 2018, a resposta é: depende.

⁵² Não há fiscalização suficiente do Ecad para recolher direitos autorais em 100% dos estabelecimentos, geralmente, o titular pode comunicar ao Ecad o seu repertório e agenda, facilitando assim a cobrança dos direitos autorais. Geralmente, há regiões em que o Ecad é mais atuante, normalmente em capitais e Estados mais populosos.

⁵³ Lista com as músicas executadas em um determinado período.

Retornando à explicação da Figura 3, as associações de gestão coletiva ficam com 6% do montante repassado pelo Ecad, sobrando 85% do valor originalmente arrecadado para ser repassado integralmente aos titulares conforme as modalidades ao vivo ou fonograma (art. 99, §4º). Esse repasse não é rateado igualmente a todos os titulares associados, cada associado irá receber, por meio de sua associação de gestão coletiva, o proporcional correspondente aos seus direitos especificamente das suas músicas, proporcional ao número de execuções públicas daquela música naquele determinado período.

Deste modo, esse valor de 85% será novamente subdividido conforme sua execução, se ao vivo ou por meios mecânicos, fonograma. Segundo o Ecad⁵⁴, se a execução da música for ao vivo, não incidirá direitos conexos, portanto, o valor de 85%, será repassado integralmente aos titulares dos direitos patrimoniais da composição. Se a execução pública for por meio mecânico, ou seja, reproduzindo a música por meio de aparelhos, os 85% são subdivididos em 2/3 para os titulares dos direitos autorais e 1/3 para os titulares dos direitos conexos.

Havendo mais de um titular, os 85% é rateado e pago individualmente a cada titular conforme porcentagem declarada no momento do cadastro daquela obra ou fonograma, neste caso, a porcentagem de cada parte, que pode ser pessoa física ou jurídica, deve necessariamente ser reduzida a termos contratuais por escrito e anexados e arquivados junto ao cadastro destas obras e fonogramas no Ecad por intermédio das associações de gestão coletiva.

Não há uma limitação quanto a um mínimo ou máximo de porcentagem entre os titulares, a negociação é livre e toda a negociação realizada referente aos direitos patrimoniais da obra, deve ser atualizada no sistema do Ecad, por meio das associações de gestão coletiva, para que o rateio, a partir de então, respeite o acordo entre os titulares.

Acontece com frequência, de o Ecad recolher os direitos autorais e não ter o titular ou algum dos titulares em seu banco de dados por não estar vinculado a nenhuma associação de gestão coletiva, neste caso, o valor fica retido no Ecad por até cinco anos (art. 98, §10º), aguardando manifestação do titular, necessariamente

⁵⁴ <https://www4.ecad.org.br/blog/como-sao-distribuidos-os-valores-da-execucao-de-musica-mecanica-e-de-musica-ao-vivo/#:~:text=Quando%20a%20m%C3%BAlica%20%C3%A9%20tocada,consequentemente%2C%20n%C3%A3o%20h%C3%A1%20direitos%20conexos.>

intermediado por algumas das associações de gestão coletiva. As Editoras Musicais podem auxiliar estes novos associados a buscarem valores retidos junto ao Ecad.

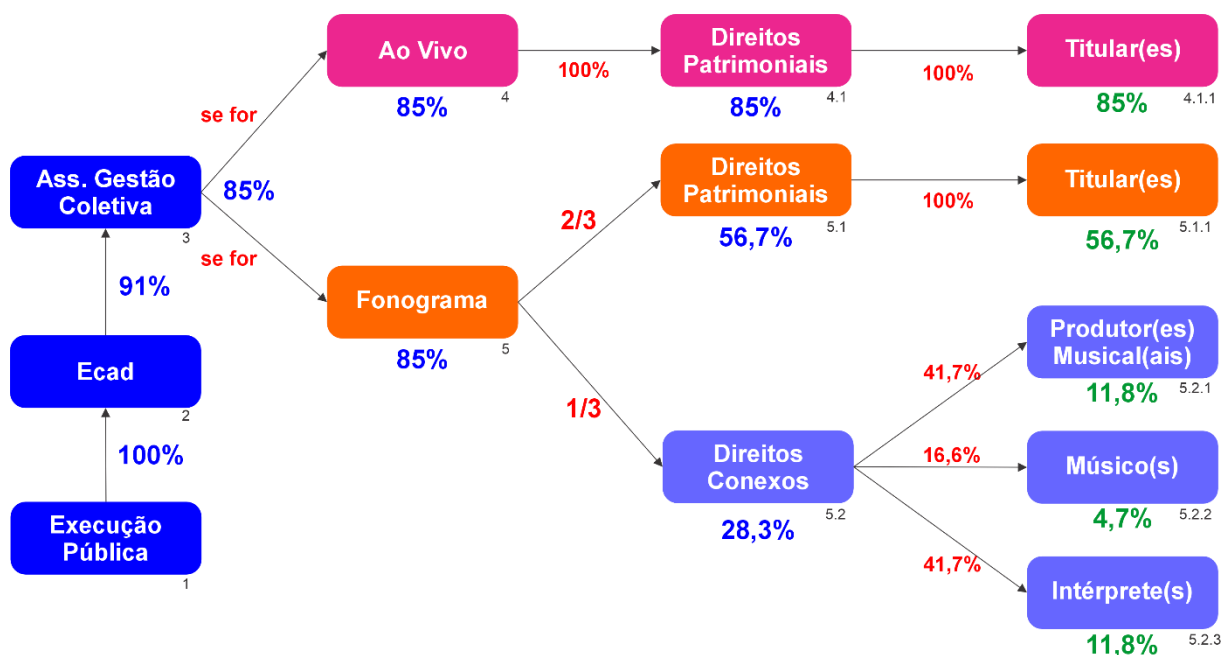
Destes 85% distribuídos aos titulares, quando falamos de obra (composição) ela poderá ter um ou vários compositores e também poderá ter titulares de direitos patrimoniais além destes autores, sendo muito normal, constar a figura das Editoras percebendo alguma porcentagem de direitos patrimoniais destas obras, em média, de 20 a 50%. A presença das Editoras na intermediação entre compositor e associações de gestão coletiva pode facilitar bastante o dia a dia do compositor, cuidando assim, de toda a parte burocrática deste ecossistema.

Quanto ao fonograma, falamos de direitos conexos e a divisão é diferente. Há uma subdivisão obrigatória entre intérprete, produtor musical e músicos. As porcentagens podem ser negociadas entre as partes, mas independente das porcentagens acordadas, deve sempre conter a figura de pelo menos um produtor musical, um músico e um intérprete, não importa se estes três sejam a mesma pessoa, mas a divisão destas três categorias é sempre obrigatória.

Não há uma lei federal que determine a porcentagem de cada uma das partes, contudo, é convencionado entre as associações de gestão coletiva, inclusive fixado em seus estatutos, que a distribuição dos direitos conexos será de: 47,7% para o Produtor Musical que pode ser o estúdio, a Editora ou outra pessoa física ou jurídica; 47,7% para o intérprete ou rateado entre os intérpretes na proporção acordada e; 16,6% rateado entre os músicos (guitarrista, tecladista, percussionista, coral etc.) que contribuíram para a produção daquele fonograma.

Na figura a seguir, ilustramos de maneira simplificada o fluxo da arrecadação e distribuição dos direitos patrimoniais e conexos no ecossistema dos direitos autorais brasileiro.

Figura 4 - Fluxograma detalhado de arrecadação e distribuição dos direitos autorais e conexos



Fonte: Feito pelo autor, inspirado no fluxograma da Abramus.

Explicando o fluxograma da ilustração acima, quando o Ecad faz o recolhimento destes valores nos estabelecimentos que oferecem execução pública de música, ao vivo ou mecânica⁵⁵, de certo modo, essa arrecadação entra no Ecad carimbada, quero dizer que, a princípio, há identificação do tipo de arrecadação que está sendo realizada, se ao vivo ou mecânica e também do repertório musical executado naquele estabelecimento. Por outro lado, esse repertório quando declarado, muito provavelmente, não corresponde ao que foi realmente executado de fato, sendo mais uma estimativa, ou do próprio estabelecimento ou mais comum, do próprio Ecad das músicas ali executadas.

Para evitar uma ideia de total imposição do repertório pelo Ecad, há possibilidade do executante ou do próprio artista indicar seu repertório e sua agenda junto as associações de gestão coletiva para facilitar essa amostragem ao Ecad.

As porcentagens que aparecem em azul, na Figura 4, representam o valor bruto arrecadado e destinado a cada instância, sendo a porcentagem em verde, o valor líquido pago aos titulares.

⁵⁵ Rádio, caixa de som, *streaming* de música ou qualquer tipo de execução que não envolva um artista cantando ou tocando ao vivo.

O fluxograma inicia com o pagamento do estabelecimento ao Ecad, que arrecada o valor de 100%, retendo 9% e repassando as associações de gestão coletiva o equivalente a 91%, que por sua vez, ficam com 6%, repassando aos artistas 85% aos artistas conforme a origem de recolhimento. Se o recolhimento tiver sido por execução de músicas ao vivo, não caberá direitos conexos, neste caso, todo o montante de 85% será enviado aos titulares de direitos patrimoniais daquela composição (na Figura 4, siga de 1 até 4.1.1).

Se o recolhimento ao Ecad for por execução de música mecânica, ou seja, no estabelecimento toca rádio, clipes do Youtube, Spotify, pen drive de música, enfim, qualquer tipo de música tocada não ao vivo, caberá direitos patrimoniais e conexos sendo, dos 85% restantes, 2/3 serão destinados aos titulares de direitos patrimoniais (na Figura 4, siga de 1 até 5.1.1), e o 1/3 restante, divididos entre os detentores dos direitos conexos, cito, 41,7% para o produtor musical, 16,6% para os músicos que participaram da gravação da música e 41,7% para o intérprete (na Figura 4, siga de 1 até 5.2.1, 5.2.2 e 5.2.3).

Ainda fazendo referência à Figura 4, veja que a associação de gestão coletiva (3), em se tratando de uma mesma execução, destinará os 85% dos direitos respectivos, ou para música ao vivo (4), ou para fonograma (5), jamais para ambos ao mesmo tempo, ou é um, ou é outro, como dito, conforme origem do recolhimento.

Ademais, o restante da lei referente ao seu Título VI, fala de particularidades do funcionamento das associações de gestão coletiva e do Ecad, não tendo relação direta com o objeto de estudo, sendo mais específicos às instituições em si, como modelo de prestação de contas, propriedade de fiscalização, unificação das cobranças enfim, pontos bem específicos para funcionamento destes organismos.

No próximo tópico, trataremos das sanções àqueles que violarem os direitos autorais.

2.2.8 Das sanções às Violações dos Direitos Autorais (Título VIII)

Esta próxima parte da LDA, que engloba os art. 101 ao 111, discorre sobre os direitos autorais atualizados até o ano de sua promulgação, cito, 1998, quando a reprodução dos fonogramas ainda era, majoritariamente, por meio físico, como discos de vinil e CD. A LDA, de 1998, foi “elaborada em um contexto pré-digital, não previa a

complexidade trazida pelas tecnologias emergentes” (Medina, 2025), e isso é perceptível em algumas passagens e termos utilizado no texto da LDA.

Nos dias de hoje, na era digital e dos *streamings* de música há uma inversão no entendimento do que antes era entendido como pirataria, sendo hoje, situações similares, consideradas como desejável pelos artistas e um caminho possível para o sucesso. Isso fez com que, no contexto musical, parte das sanções estabelecidas na LDA, passassem a ser obsoletas como por exemplo, parte do art. 104 e o art. 106.

De modo geral, ainda não há prejuízos causados pela aplicação da LDA desatualizada, sendo perfeitamente possível a aplicação de multas, reparações de perdas e danos e até retratações por contrafação de direitos morais e patrimoniais nos termos do art. 5º, VII, da LDA

Dando continuidade, o que desejo destacar aqui, é o trecho do art. 105, da LDA, que, além das sanções civis, prevê a possibilidade de aplicação de sanções penais. A sanção penal cabível refere-se, ao art. 184 “Violar direitos de autor e os que lhe são conexos. Pena – detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, ou multa”. Apesar da atualização deste dispositivo em 2003, a publicação original do Código Penal Brasileiro, em 1940, do mesmo modo, tipificava a violação dos direitos de autor como crime.

Não é qualquer violação de direitos autorais que será tipificada como crime, para tal, é preciso reunir elementos que, além de tipificar tradicionalmente o ato como criminoso⁵⁶, comprove que houve obtenção de lucro, como por exemplo, pegar uma música de atual sucesso e cadastrar a composição no Ecad como se fosse de sua autoria, passando a canalizar para si, receitas de outrem.

Por incrível que pareça, é comum deparar com cadastros no Ecad de uma mesma obra com autores diferentes. Não há como o Ecad saber sozinho, quem é o verdadeiro titular da obra, assim, pode acabar por impedir que o Ecad identifique corretamente o verdadeiro autor e passe a reter os respectivos recebíveis ou mesmo pagar equivocadamente o autor pirata.

O envio de composições para divulgação junto a Editoras e cantores sem o devido registro no Ecad pode acontecer deste registro ser feito por um terceiro, com furto de autoria, de difícil reversão, escalando para a esfera judicial, caso consiga o interessado, provar a anterioridade e autoria da obra.

⁵⁶ Fato típico, ilicitude e culpabilidade (Greco, 2005).

Nas disposições finais da LDA, Título VIII, são tratadas regras de transição da proteção dos direitos autorais, determinando um prazo de 120 para revogação da antiga LDA, de 1973, e entrada em vigor da nova LDA, a partir da de sua promulgação, 19 de fevereiro de 1998, atualizando-a ao novo ordenamento jurídico ditado pela Constituição Federal de 1988.

3 MECANISMOS FORMAIS DE PROTEÇÃO DE OBRAS MUSICAIS

Neste capítulo vamos apresentar os mecanismos de proteção para obras musicais, primeiramente, mostrando o registro simples de autoria até chegar aos mecanismos legais de arrecadação e distribuição de direitos autorais, especificamente, no contexto da legislação brasileira.

3.1 Registro da obra musical na Biblioteca Nacional

O primeiro passo para qualquer compositor é comprovar o vínculo como autor daquela obra nos termos do art. 13 da LDA. Apesar de não ser obrigatório registro da obra para que a norma proteja os direitos de autor (art. 18), é imprescindível que o autor, por precaução jurídica, registre sua obra por qualquer meio possível que julgar possível comprovar, a qualquer tempo, a autoria da obra.

A sugestão da LDA, é que, caso o compositor queira realizar o registro (art. 19), opte por fazê-lo junto a Biblioteca Nacional, nos termos da Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973.

A Biblioteca Nacional é um órgão oficial, assim como outros citados no art. 17, da Lei nº 5.988, de 1973, capaz de realizar o registro de obras intelectuais, no nosso caso, de composições musicais. A partir de 2023, a Biblioteca Nacional passou a aceitar a solicitação de registro de composições musicais na Biblioteca Nacional por meio de uma plataforma *online* com acesso por senha do portal GOV.BR.

Até então, a solicitação de registro da obra era realizada na sede da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro/RJ, presencialmente ou enviando, pelos Correios, além da obra impressa e assinada, uma série de outros documentos e o comprovante de pagamento da taxa correspondente.

O registro na Biblioteca Nacional tem o objetivo específico de garantir a autoria da composição, não gera por si só, nenhum vínculo com Ecad ou qualquer meio de arrecadação ou recebimento de direitos autorais. É um registro que somente será utilizado caso haja contestação de autoria daquela obra em especial, do contrário, será um registro que não sairá da gaveta.

Atualmente, é possível realizar todo o *online*, o que facilitou muito o acesso ao registro de composições musicais na Biblioteca Nacional, contudo, o sistema ainda é rudimentar e o processo de análise dos pedidos é muito lento e ainda depende de

modelo manual de avaliação das solicitações de registro das obras. Para se ter uma ideia, quando ao meu relato de experiência na utilização deste sistema *online*, tive a oportunidade de utilizá-lo logo na implantação, em 2023, mas nada mudou até hoje.

É um *layout* pouco prático, ao qual fazemos no mais alto estilo de erro e tentativa, fora isso, tive alguns processos rejeitados simplesmente pelo fato de protocolar uma procuração fora do lugar ao qual não havia lugar ou até mesmo ser obrigado a entrar no site de validação da assinatura GOV.BR e realizar e anexar a validação como um movimento padrão para requerer o registro. Em ambas as situações, nada objetivo.

Fora os longos prazos de espera da análise, entre 3 a 4 meses em média e quanto voltava com alguma observação, ainda que no mesmo dia atendida, outros 3 a 4 meses eram necessários. Deixei de utilizar essa opção de registro de obra musical.

Ao entrar no sistema de protocolo da Biblioteca Nacional, é gerado um número de protocolo de solicitação, abrindo um prazo de 30 dias corridos para que a solicitação seja iniciada e finaliza, do contrário o protocolo é automaticamente encerrado, devendo abrir novo protocolo.

O tipo de serviço a ser solicitado no sistema da Biblioteca Nacional é o de "Registro de Obra ou Averbação", fazendo com que abra o "Formulário de Requerimento para Registro ou Averbação", onde deverá marcar, no tipo de solicitação "Requerimento para Registro" e marcar em seguida como obra intelectual não publicada.

Irá inserir o título da composição, marcando o gênero da obra como "Letra de Música", assim como indicar a quantidade de páginas que contém a sua obra e se é adaptação, tradução, devendo marcar nesse campo "Não se Aplica".

Em seguida, irá anexar a letra da música em formato PDF, e se houver necessidade de alguma observação, há um campo para isso, normalmente se deixa em branco.

Em sendo a solicitação esteja sendo realizada por um terceiro, deverá indicar e anexar procuração com poderes para realizar o registro em nome do compositor. Em seguida, são inclusos os dados pessoais do compositor como nome, endereço, CPF, RG, data de nascimento e seu documento pessoal. Também será preciso anexar o documento pessoal do procurador assim como seu comprovante de residência e do compositor.

Por fim, deve-se selecionar a taxa correspondente ao seu pedido, sendo atualmente, R\$80,00 (oitenta reais) para pessoa jurídica e R\$40,00 (quarenta reais) para pessoa física que por conta própria solicitar seu requerimento. Se a prestação do serviço for intermediada por um procurador, em ambos os casos, haverá um adicional de R\$40,00 (quarenta reais) por procuração⁵⁷.

Realizado todo o processo, pago a taxa e anexado o comprovante, o protocolo é realizado, devendo então aguardar o retorno com parecer de deferimento, de ajustes ou de indeferimento. Uma vantagem da solicitação do registro na Biblioteca Nacional é que é possível registrar várias composições, se dentro de um mesmo protocolo e de um mesmo arquivo PDF, pagando apenas uma taxa (anexo I).

Pode parecer simples, mas o *layout* do sistema é pouco prático, apesar da minha familiaridade com este sistema, acabei por abandonar completamente seu uso, optando por outras formas de proteção autoral como a possibilidade de impressão da letra da música e data, devendo assinar, reconhecer firma em cartório, escanear ou fotografar e, enviar para pelo menos três e-mails diferentes, incluindo para você mesmo.

Outra opção que pode complementar a proteção de autoria, é publicar em sua rede social, cantando a letra, podendo inclusive, subir alguns vídeos para o Youtube, ficando assim gravada a sua voz, a sua letra e a data de postagem, o que normalmente é suficiente para provar a autoria da composição.

Existem também sites particulares que oferecem serviços de registro de música, emitindo certificados e tudo, são opções, apesar de serem onerosos financeiramente dependendo do volume de composições a serem registradas.

No anexo 7.1, anexei um registro real da Biblioteca Nacional, sendo possível observar que o documento contém 23 páginas, e 22 composições musicais que foram registradas naquele protocolo pagando uma única taxa de R\$40,00 (quarenta reais).

3.2 Filiação nas Associações de Gestão Coletiva

Um passo necessário ao compositor é sua filiação a uma das sete associações de gestão coletiva atualmente existentes no Brasil. É somente por meio de uma destas associações que o compositor poderá acessar a distribuição das receitas de suas

⁵⁷ Valores aprovados por Portaria da Fundação da Biblioteca Nacional (FBN) nº 97, de 27 de dezembro de 2024, entrando em vigor a partir de 1º de janeiro de 2025.

composições e fonogramas. Não há como o compositor ou titulares acessarem o Ecad se não por uma destas sete associações:

- Associação Brasileira de Música (Abramus);
- Associação Brasileira de Músicos e Artistas (Amar);
- Associação Brasileira de Editores de Música (Assim);
- Sociedade Brasileira dos Autores de Música (Sbacem);
- Sociedade Brasileira de Gestão e Distribuição de Direitos Autorais de Músicos e Composições (Sicam);
- Sociedade Brasileira de Compositores e Produtores de Música (Socinpro);
- União Brasileira de Compositores (UBC);

Organizadas por ordem alfabética, não há hierarquia entre elas, porém, há aquelas mais populares entre os profissionais da música, destacando neste critério a Abramus e a UBC, sendo esta última, a que tenho maior contato e afinidade, sendo uma das pioneiras a disponibilizar um sistema aos associados de cadastro de obras e fonogramas completamente *online*. Atualmente, praticamente todas as associações oferecem plataformas semelhantes. Diferente das Distribuidoras, que concorrem entre si, ofertando os mais variáveis serviços, as associações de gestão coletiva, de modo geral, fazem a mesma coisa, cobrando a mesma taxa. O que varia, de algum modo, é a praticidade de utilização e canais de atendimento mais eficientes entre usuário e associação.

A LDA não obriga que o compositor seja filiado a alguma associação de gestão coletiva para ter seus direitos autorais garantidos, o compositor tem todos os seus direitos garantidos independente de filiar ou não a alguma associação, tanto que o Ecad recolhe valores referentes as obras deste compositor, independentemente dele estar o filiado ou não a alguma associação de gestão coletiva (art. 98, §10º).

Por outro lado, o compositor somente terá acesso a estes valores arrecadados e retidos no Ecad, se ele tiver filiado alguma das sete associações de gestão coletiva, obrigando-se a escolher por uma delas.

Após escolher, por seus próprios critérios, a associação de gestão coletiva de sua preferência, o compositor deve solicitar a sua filiação, que seguirá as exigências específicas de cada uma. Apesar de optativo, é recomendado que o compositor busque uma Editora Musical para que esta possa intermediar o contato com as associações de gestão coletiva, maximizando o acesso a informações, cadastros de

obras e fonogramas, recolhimento de direitos autorais, licenciamentos, enfim, toda a gestão necessária ao sucesso deste compositor.

3.3 Registro de Obras e Fonogramas nas Plataformas Digitais (ISWC e ISRC)

Aprovada a solicitação de filiação na associação de gestão coletiva escolhida, o compositor poderá enviar, por si, ou por meio de sua Editora Musical, suas obras para cadastro no Ecad. Na minha concepção a melhor maneira de proteger uma obra musical (letra da música) é cadastrá-la no Ecad imediatamente ao momento da criação, apesar de não substituir o registro da Biblioteca Nacional quanto a sua robustez e objetivos bem específicos, o cadastro da obra e junto ao Ecad garante a anterioridade da obra, cria o vínculo legal com a composição, sendo possível o cadastro de obras inéditas, já que o Ecad não publiciza a letra das músicas.

O cadastro de obras junto ao Ecad não impede o registro das letras (composição) por outros meios com finalidade exclusiva de proteção do vínculo autoral do compositor com as obras, ou seja, o compositor poderá registrar na Biblioteca Nacional ou escolher qualquer outro meio que julgar ser possível comprovar a anterioridade do seu vínculo com a obra, antes ou depois do cadastro no Ecad.

Não há ligação entre o cadastro no Ecad e o registro particular de autoria da obra.

3.3.1 Cadastro de Obras

Para cadastro das obras junto ao Ecad, que é feito por meio do sistema oferecido pela associação de gestão coletiva, é necessário que sejam incluídas algumas informações como título da obra, data do cadastro, gênero musical da composição (forró, sertanejo, rock, etc.) idioma, se é nacional, se é somente instrumental ou não. Outros dados são obrigatórios, como a indicação do compositor e a participação (%) de cada titular de direito autoral e o envio do contrato de gestão de obra e fonograma, caso haja, entre a Editora e o compositor.

No *print* abaixo, é possível visualizar o painel disponível para uma Editora Musical, do sistema da UBC de cadastro de obras. Note que há diversas abas e que algumas são habilitadas conforme as informações e variáveis inseridas de cada obra.

Figura 5 - Sistema da UBC de cadastro de obras

Cadastrar Obra

Início / Listagem de obras / Cadastrar Obra

Cadastre uma nova obra.

É obrigatório o preenchimento da 1ª aba para passar para a próxima etapa e continuar o preenchimento dos dados da obra nas outras abas, inclusive fazer o upload de arquivos na última aba que é obrigatório no caso de obras que não são por referência. Ao passar o mouse no ícone informativo ⓘ em cada aba aparecerá dicas importantes.

* Dados da obra ⓘ * Corpo da obra ⓘ Outros títulos ⓘ Intérpretes ⓘ Obras que a compõem ⓘ * Envio de áudio e documentos ⓘ

UBC: ECAD: Título da obra:

Data do Copyright: Gênero: Idioma: Nacional: Instrumental/Texto:

Obra derivada: Tipo da obra:

☐ Ao submeter estes dados, você declara que aceita os [Termos de Uso](#).

[← Voltar](#) [Limpar](#) [Próximo →](#)

Copyright União Brasileira de Compositores © 1942-2025

Fonte: União Brasileira de Compositores (UBC).

Na aba outros títulos, é opcional inserir trechos da letra da música e variações do título da música que podem ser publicizados, o que é recomendável, pois facilita a identificação da composição. Sempre que a composição for interpretada por um novo artista, é preciso vincular esse novo artista, na aba intérprete, como mais um intérprete daquela obra.

Por fim, na última aba, é possível incluir o fonograma ou um áudio ainda que somente a voz, cantando a música, também o envio da letra e do contrato, caso haja, entre os compositores e/ou Editora responsável pelo cadastro.

Após preencher todo o cadastro, é gerado um protocolo e o cadastro enviado para UBC que irá conferir todas as informações inseridas, inclusive a legitimidade do solicitante do cadastro. Dentro de um prazo médio de 15 a 30 dias, o cadastro é deferido ou indeferido. Se deferido, passa a constar na base do Ecad e a partir daí, aquele compositor estará apto a receber os direitos patrimoniais, rendimentos financeiros, de sua criação.

É necessário frisar que, para nossa surpresa, em julho de 2025, primeiro dia após a defesa deste TCC, a UBC atualizou o seu sistema de Cadastro de Obra e Fonograma, incluindo agora, uma aba específica para indicação de uso de Inteligência Artificial (IA). Não sabemos ainda, qual implicação desta indicação nas obras e fonogramas, mas ao mesmo tempo, este trabalho ganha uma importância histórica, pois mostra exatamente o momento ruptura na postura e reconhecimento das

associações de gestão coletiva, e em pouco tempo, nas políticas de arrecadação e distribuição do Ecad, na intenção de se adaptarem ao novo momento de presença e utilização da IA no processo geral de produção musical.

Neste sentido, resolvi manter o *print* da Figura 5, considerando principalmente seu caráter histórico e incluir abaixo, o novo print, com destaque à atualização da aba para indicação de utilização de IA.

Figura 6 Sistema da UBC de cadastro de obras: atualização da aba “IA”

The screenshot displays the 'CADASTRO WEB V1.12.0' interface for registering a new work. The 'Inteligência Artificial' tab is highlighted with a red box. The form includes fields for UBC and ECAD codes, work title, copyright date, genre, language, nationality, and instrumental/text status. It also features a section for 'Utilizou Inteligência Artificial?' with a dropdown menu set to 'Não'.

Copyright União Brasileira de Compositores © 1942-2025

Fonte: União Brasileira de Compositores (UBC).

O cadastro da obra é único, porém pode ser atualizado a qualquer tempo, inclusive, com alteração dos titulares e suas porcentagens, com exceção da indicação de autoria. Como o cadastro, a obra recebe alguns códigos que são: um código de referência no Ecad, outro código de identificação dentro da associação de gestão coletiva e um código de trabalho musical padrão internacional, conhecido como ISWC (*International Standard Musical Work Code*), uma espécie de CPF da obra, passando a ser identificada mundialmente.

No *print* abaixo, retirado do sistema de consulta ao banco de dados do Ecad, vemos o código ISWC vinculado a obra “Deixa Eu Te Amar” do compositor Carlos Pereira de Santana:

Figura 7 - ISWC vinculado a uma obra

Detalhes da Obra Musical
Voltar


Deixa Eu Te Amar

Informações Gerais

Tipo de obra ⓘ	Obra original	Nacional	ISWC ⓘ
Original	-	Sim	T-325.922.004-3

Fonte: Ecad.

Não há outro caminho no contexto da legislação brasileira de possibilidade de receber direitos autorais ordinários se não pelo registro junto ao Ecad, cadastro necessário para que a obra passe a existir como um produto recebível de direitos autorais. É por meio deste cadastro que a obra e o compositor passam a existir no banco de dados do Ecad para fins de arrecadação e distribuição dos direitos autorais.

3.3.2 Cadastro de Fonograma

O cadastro de fonograma no Ecad é a vinculação do fonograma com a obra, ou seja, é acoplar aquela produção musical à obra. Não há como cadastrar um fonograma sem vinculá-lo a uma obra previamente cadastrada no Ecad. A princípio, todas as associações tem acesso ao banco de dados do Ecad, ainda que haja algum atraso na atualização, todas elas têm acesso ao mesmo banco de dados do Ecad. Portanto, mesmo que uma obra seja cadastrada em uma associação de gestão coletiva e o fonograma seja cadastrado em outra associação de gestão coletiva, é possível realizar o vínculo normalmente, pois o banco de dados do Ecad é comum a todas as associações de gestão coletiva.

É proibido que o associado esteja vinculado a duas associações ao mesmo tempo (art. 98, §2º), porém, ele poderá transferir a qualquer tempo, quantas vezes quiser, para outra associação de gestão coletiva (art. 98, §3º), respeitando as regras específicas de cada entidade.

Como o fonograma é uma interpretação de um cantor, outro cantores, a qualquer tempo, podem licenciar e produzir suas próprias versões daquela mesma obra, ou até um mesmo cantor pode regravar a mesma obra várias vezes com arranjos

diferentes, neste caso, cada versão, cada regravação, deve ter seu fonograma novamente cadastrado no Ecad, vinculado sempre à mesma obra.

Enquanto a obra é cadastrada uma única vez, um novo fonograma, da mesma obra, gera um novo cadastrado. O cadastro do mesmo fonograma é realizado uma única vez, porém, a cada nova versão ou regravação, presumindo uma nova produção e um novo produto musical, deve ser cadastrado no Ecad.

Basicamente, é realizado o vínculo com a obra correspondente ao fonograma, indicado país de origem deste fonograma, a data da gravação e do lançamento, que não necessariamente precisam ser exatamente reais, mas que servirá para contagem do tempo de proteção dos direitos conexos, a duração do fonograma em minutos e segundos e o gênero (Sertanejo, forró, rock etc.).

Abaixo vemos o *print* do painel de acesso de uma Editora Musical ao sistema da UBC para cadastro de um fonograma:

Figura 8 - Cadastro de fonograma no sistema da UBC

Cadastrar Fonograma
Início / Listagem de fonogramas / Cadastrar Fonograma

Cadastre um novo fonograma.

É obrigatório o preenchimento da 1ª aba para passar para a próxima etapa e continuar o preenchimento dos dados do fonograma nas outras abas. Ao passar o mouse no ícone informativo ⓘ em cada aba aparecerão dicas importantes.

Dados do fonograma ⓘ Corpo do fonograma ⓘ Envio de áudio ⓘ

UBC: [CÓDIGO UBC] Ecad: [CÓDIGO ECAD] GBA: [CÓDIGO GBA] ISRC: [BR/11/25/00064] [ISRC Automático] Agregadora: [Selecione...]

Obra

Título principal: [TÍTULO PRINCIPAL DO FONOGRAMA] [Selecionar Obra] [Linkar] UBC: [CÓDIGO UBC] Ecad: [CÓDIGO ECAD] Tipo da Obra: [TIPO DE OBRA]

Nacional: [Sim] [Não] Público Simultâneo: [Sim] [Não] País de origem: [BRASIL] País de publicação: [BRASIL]

Gravação original: [DO/MA/AAAA] Lançamento: [DO/MA/AAAA] Emissão ISRC: [BR/11/25/00064] Tipo de mídia: [TODOS] Instrumental: [Sim] [Não] Duração (min:seg): [00:00:00]

Classificação do Fonograma

Classificação: [STUDIO] Pacote: [Selecione...]

Arranjo: [Selecione...] Complemento do Arranjo: [INFORME O COMPLEMENTO DO ARRANJO]

Gênero: [Selecione...] Observação (opcional): [OBSERVAÇÕES DO FONOGRAMA]

Copyright União Brasileira de Compositores © 1942-2025

Fonte: UBC.

Podemos ver, além da primeira aba, mais duas abas no *print* acima, que é “Corpo do Fonograma” e “Envio do Áudio”. Na segunda aba, é onde são indicados os titulares dos direitos conexos, cito, produtor musical, músicos e intérprete.

Supondo que uma mesma pessoa exerça o papel das três categorias, há necessidade de inserir separadamente, em cada categoria, seu nome. Na terceira e última aba, são enviados o fonograma propriamente dito e o contrato ou termo de

licenciamento/cessão da obra reproduzida. É preciso comprovar, por documento escrito, que o artista tem autorização (licenciamento) do titular dos direitos patrimoniais para interpretar aquela obra.

Do mesmo modo, a aba de cadastro de fonograma também foi atualizada, mantivemos o print original e abaixo, incluímos a nota tela, com a atualização da aba de IA, onde é necessário indicar se houve utilização de inteligência artificial em algumas das fases de produção do fonograma.

Figura 9 - Cadastro de fonograma no sistema da UBC: atualização da aba “IA”

The screenshot displays the 'Cadastro de fonograma' (Sound Recording Registration) form in the UBC system. The interface is in Portuguese and includes a header with 'CADASTRO WEB v1.12.0' and navigation links like 'Ajuda', 'Início', and 'Listagem de fonogramas'. The main section is titled 'Cadastrar Fonograma' and contains a tabbed interface with four tabs: 'Dados do fonograma', 'Corpo do fonograma', 'Inteligência Artificial' (highlighted with a red box), and 'Envio de áudio'. Below the tabs, there are various input fields for registration details, including UBC and ECAD codes, ISRC information, and a section for 'Obra' (Work) with fields for title, UBC/ECAD codes, and type. Further down, there are sections for 'Classificação do Fonograma' (Sound Recording Classification) with dropdowns for 'Classificação' (STUDIO) and 'Arranjo' (Arrangement), and a 'Gênero' (Genre) dropdown. At the bottom, there are checkboxes for 'Utilizou Inteligência Artificial?' (Used Artificial Intelligence?) and 'De que forma a I.A. foi utilizada?' (How was AI used?). The form also includes a disclaimer at the bottom left and 'Voltar' (Back) and 'Próximo' (Next) buttons at the bottom right.

Fonte: UBC.

Após finalizar o cadastro, é gerado um protocolo e encaminhado para avaliação da UBC, em sendo deferido, o cadastro passará a constar na base de dados do Ecad e apta a receber o tão desejado direito autoral.

Abaixo, um *print* da tela do sistema de consulta pública à base do Ecad, onde podemos observar o fonograma “Ah Se Eu Te Pego” cadastrado.

Figura 10 - Cadastro de fonograma no sistema do Ecad

Nome da Obra Musical		
Ah Se Eu Te Pego		
Titularidade do cadastro		
Coletivo		
Thiago Jhonathan (tj)		
Titulares	Categorias	Associação
Elton Pereira Neta Helton Kennys	Músico Executante	UBC
Fusion Music Edicoes Musicais Ltda Fusion Music	Produtor Fonográfico	SOCINPRO
Thiago Jhonathan Pereira Da Silva Thiago Jhonathan (tj)	Produtor Fonográfico	SOCINPRO
Thiago Jhonathan Pereira Da Silva Thiago Jhonathan (tj)	Intérprete	SOCINPRO

Fonte: Ecadnet. Disponível em: <https://ecadnet.ecad.org.br/>.

Na imagem, vemos que o fonograma está vinculado à obra musical "Ah Se Eu Te Pego", tendo como intérprete o cantor "Thiago Jhonathan". Na parte dos titulares, são três colunas, a primeira, mostra os titulares dos direitos conexos, a segunda, a categoria a que eles pertencem e a última, a associação de gestão coletiva a que cada titular está vinculado.

Note que nas categorias de músico executante e intérprete, há apenas um titular em cada, mas na categoria de produtor fonográfico, há dois titulares, sendo que o mesmo titular aparece em duas categorias diferentes.

Isso é completamente normal, legal e possível, já que, neste caso, o próprio intérprete também teria produzido o fonograma. Na imagem acima, estão assim distribuídos os valores recebidos de direitos conexos: o músico executante receberá sozinho 16,6%; o intérprete também recebe sozinho 41,7%; enquanto os produtores musicais dividem igualmente, salvo convenção entre as partes, 41,7%.⁵⁸

Ao cadastrar o fonograma, a associação de gestão coletiva vincula ao fonograma, um código de identificação interno, um código do Ecad e o Código de

⁵⁸ Na Figura 4, siga do item 1 ao 5.2 para auxiliar na compreensão da Figura 10.

Gravação Padrão Internacional, conhecido como ISRC (*International Standard Recording Code*). Assim como o ISWC, o ISRC é o CPF do fonograma e é por meio deste código que Ecad irá gerir toda a cadeia de arrecadação e distribuição deste fonograma.

Se houver dois códigos ISRC para o mesmo fonograma, ou qualquer inconsistência no cadastro, o Ecad, apesar de recolher, não repassa os valores arrecadados, devendo o artista monitorar constantemente o Ecad afim de prevenir qualquer problema no repasse, inclusive, para requerer os valores que por algum motivo, estiverem retidos.

4 DISTRIBUIÇÃO FONOGRÁFICA E AS EDITORAS MUSICAIS: CAMINHO VÍAVEL PARA COMPOSITORES E INTÉRPRETES

Neste capítulo, vamos abordar o processo de distribuição do fonograma e o papel das Editoras Musicais (Editoras) como caminho opcional e prático para que os compositores e intérpretes acessem o universo dos direitos autorais de maneira segura e eficaz.

4.1 Distribuição Fonográfica

Seguindo a ordem natural, cadastrada a obra e o fonograma junto ao Ecad e gerado o número ISRC do fonograma, passamos a próxima fase que é a disponibilização da música ao público em geral. Antigamente, esse processo era monopolizado pelas Gravadoras pois, havia todo um investimento na fixação deste fonograma em um meio físico como por exemplo, discos de vinil e CD, além do custo com o transporte e distribuição deste material físico para o máximo de lojas físicas possíveis, além do próprio investimento no marketing dos artistas, com destaque às rádios e TVs, fechando assim o ciclo nacional de distribuição. A LDA foi promulgada dentro desta realidade.

Nos dias atuais, eliminou-se todo esse processo, pulando da produção do fonograma direto para distribuição ao público. Esse acesso público do fonograma pode ser feito de diversas maneiras, como em grupos de aplicativos de conversa, sites como Palco MP3 ou Sua Música, porém, essa distribuição manual nem sempre alcança um público muito expressivo, considerando o número de usuários nacionais e o número de plataformas de *streamings* de música.

Com a evolução da internet, serviços de *streaming* de música de grande popularidade - como o Spotify, Apple Music, Amazon Music, YouTube Music, Deezer, Tidal, Tencent Music, SoundCloud, Qobuz e Napster - começaram a surgir e outras plataformas como Instagram, Facebook, TikTok e Kwai também passaram a consumir esses fonogramas a nível mundial. Essa transição, do controle físico dos direitos autorais para o controle digital exigiu de novas soluções. Se em um momento o público pagava para adquirir um CD e hoje ele baixa e compartilha gratuitamente essa música, como controlar a gestão dos direitos autorais?

Com o número cada vez mais crescente de artistas e de ouvintes, a solução veio com o tempo e uma dessas soluções foi criar um intermediário entre as plataformas de *streaming* e os artistas, diluindo assim, o contato das plataformas com os artistas por meio das empresas de distribuição musical. Estas distribuidoras passaram então a receber as músicas (fonogramas) dos artistas e realizar então, a distribuição desse material a ao máximo de plataformas que consomem essas músicas. Estas plataformas, na maioria delas, disponibiliza essas músicas gratuitamente aos usuários em troca de assinaturas mensais ou visualizações de propagandas e é este dinheiro que é utilizado para, proporcionalmente ao número de visualizações, pagar aos detentores dos direitos patrimoniais e conexos seus respectivos direitos autorais e *royalties*.

Essas empresas de distribuição musical são acessíveis a qualquer usuário e claro, faturam uma fatia daquilo que é arrecadado nestas plataformas de *streamings* que por sua vez, abrem concorrência entre as próprias distribuidoras para agregar mais e mais usuários. Mas qual o problema nisso?

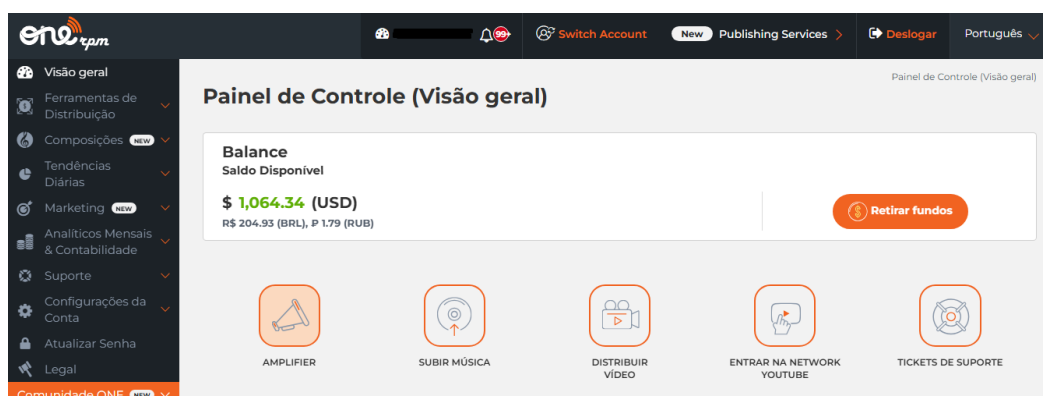
O problema é que, com o acesso dos artistas aos meios de produção musical, produzindo seus próprios fonogramas, autorais ou não, com autorização de uso da obra ou não, jogam essas músicas nas distribuidoras que, por sua vez, não fazem uma checagem muito apurada de titularidade, gerando e vinculando próprio ISRC⁵⁹ ao fonograma. Ao pular a fase dos direitos autorais (Ecad) e vincular ao fonograma o próprio ISRC e distribuí-las, as distribuidoras ganham tempo e conseguem aumentar o volume de músicas distribuídas e assim, obviamente, aumentar a possibilidade de lucro com essas músicas.

É compreensível que, pela quantidade de músicas diariamente lançadas nas plataformas de *streaming* de música, alguns desses fonogramas viralizem em forma de sucesso representado por milhares de visualizações, pagando a estes usuários, *royalties* proporcionais em dólar, podendo realmente representar valores bem altos. Na figura abaixo, a Editora recebeu U\$1.064,34 (mil e sessenta e quatro dólares e

⁵⁹ Todo fonograma deve ter um ISRC vinculado a ele, é por meio deste número que o Ecad consegue identificar o fonograma e dar a devida destinação aos direitos conexos recolhidos. No fluxo normal, esse ISRC deveria estar sendo gerado e vinculado pelas associações de gestão coletiva, mantendo assim o controle do artista sobre o fonograma. Contudo, quando não inserido no momento do cadastro do fonograma, as distribuidoras geram o próprio ISRC e o vinculam ao fonograma, pulando completamente todo o ecossistema dos direitos autorais (no Brasil). É possível trazer este ISRC gerado pelas distribuidoras para dentro da associação de gestão coletiva, mas é um retrabalho que muitas Editoras não querem fazer ou fazem a contragosto.

trinta e quatro centavos), mais R\$204,93 (duzentos e quatro reais e noventa e três centavos) mais ₰ 1.79 (um rublo e setenta e nove copeques) por sua participação nos *royalties* recebidos de diversos artistas, num período médio de 4 meses. Esses valores podem ser maiores e menores conforme o sucesso das músicas pertencentes ao catálogo da Editora.

Figura 11 – *Royalties* recebidos em dólar pela distribuição de músicas

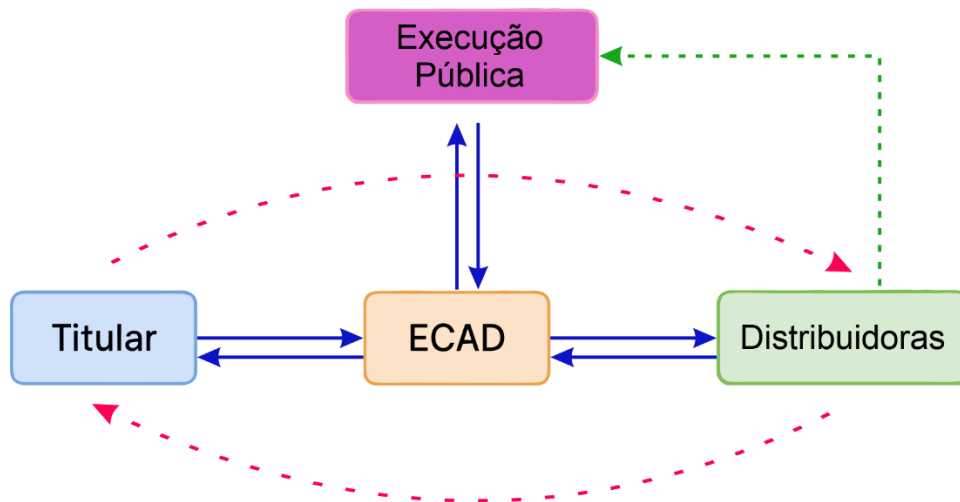


Fonte: *Print* cedido por uma Editora Musical do painel de controle da distribuidora ONErpm (preservado o nome da Editora).

Perceberam o problema? Estes usuários não estão recebendo direitos autorais nenhum, só os *royalties*, mesmo o Ecad recolhendo valores respectivos aos direitos autorais destes fonogramas ele não consegue identificar de quem é o fonograma, nem de quem é a obra e quem são seus respectivos titulares, ficando então retidos esses valores sem uma destinação específica, parado no Ecad por um prazo máximo de cinco anos. É muito dinheiro que os artistas estão perdendo.

Na figura a seguir, a linha pontilhada vermelha simula o titular enviando o fonograma diretamente para a distribuidora, pulando o Ecad, e a distribuidora retornando *royalties* ao titular. Esse ciclo gera renda para o titular. As setas em azul mostra o ciclo dos direitos autorais que o titular está deixando de receber.

Figura 12 – Ciclo da distribuição da obra e fonograma



Fonte: Elaborado pelo autor.

Seguindo as setas em azul, primeiramente, o titular cadastra a composição e o fonograma no Ecad, pega o número ISRC gerado pelo Ecad e envia a música para a Distribuidora. A distribuidora envia a música para as plataformas digitais, sendo consumidas também pelos estabelecimentos que fazem execução pública da música. As distribuidoras recolhem royalties das plataformas digitais e repassa parte aos titulares e outra parte paga ao Ecad. O Ecad também recolhe direitos autorais da execução pública e repassa ao titular mais esse montante.

Ao pular o Ecad na cadeia de distribuição da música, o titular recebe apenas os *royalties*, deixando de receber os direitos autorais.

Como não há controle rígido pelas distribuidoras dos fonogramas enviados pelos usuários, qualquer pessoa pode, a princípio, subir qualquer música, seja de sua autoria ou não, tenha autorização de uso da obra ou não. Por mais que em alguns casos as distribuidoras consigam identificar e coibir a distribuição da música ou mesmo retirar das plataformas as músicas já distribuídas, não há como fiscalizar tudo, e muita coisa passa.

Portanto, outro problema é justamente a possibilidade de o usuário gozar de liberdade para inserir, no sistema das distribuidoras, metadados sem nenhum critério aparente, ou seja, título (nome) errado da composição, indicação de qualquer pessoa como compositor, músico, produtor musical, inclusive a si mesmo. Há sim regras que os usuários devem seguir ao usar as plataformas de distribuição de músicas, inclusive de não violar direitos autorais de terceiros, mas quase ninguém lê, e no geral, os

usuários não tem informações suficientes para discernir o que é violação de direitos autorais, ficando então, a distribuição das músicas à própria sorte e boa-fé dos usuários, que é filtrado ainda, pelo grau de conhecimento que este usuário tiver dos riscos das violações de direitos autorais.

A quantidade de músicas com metadados errados, seja por desconhecimento, quando há boa-fé ou de propósito, quando não tem boa-fé, é tão corriqueira que há uma certa flexibilização geral dos titulares quanto a fiscalização, preferindo atacar alguns casos mais específicos que se destacam com algum sucesso, tendo por opção, tentativas de acordo ou recorrer ao judiciário.

Seguindo, mas sem esgotar o tema, as distribuidoras recolhem os *royalties* das plataformas que consomem os fonogramas retiram suas despesas e repassam aos usuários seus respectivos valores. A questão é que as distribuidoras pagam os *royalties* ao usuário que postou a música, de forma paralela e sem nenhum vínculo direito com o Ecad, apesar de pagarem direitos autorais ao Ecad. Portanto, se de um lado, os artistas têm uma possibilidade de renda com o recebimento dos *royalties*, ficam também vulneráveis ao uso indiscriminado destas plataformas.

A título de curiosidade, estas distribuidoras recolhem impostos em seus respectivos países sede, o que já vem descontado para os usuários. Outra coisa, não há regras que regula taxativamente as distribuidoras, estas, se apoiam em seus próprios regulamentos, que transfere aos usuários, o que até certo ponto faz sentido, considerando o volume de fonogramas lançados diariamente, a responsabilidade pelo material postando, ou seja, é do usuário a responsabilidade por qualquer infração aos direitos autorais de terceiros, aqui no Brasil ou em qualquer parte do mundo, sob o rigor da legislação do país de residência do compositor ou do usuário e das sanções administrativas de cada distribuidora.

4.2 Editoras Musicais: caminho viável

Há muitas Editoras que operam no meio musical, mas não em número suficiente. As maiores Editoras Musicais (Editoras), estão concentradas em atender um público de artistas mais seletos, com sólido destaque e sucesso. As Editoras são empresas como quaisquer outras, pagam impostos, direitos trabalhistas, tudo normal, a única diferença é que, parte de sua receita, vem da gestão dos direitos autorais de seus clientes/sócios, que pode não ser o bastante.

Como sabemos, a receita oriunda de direitos autorais não é estável e varia conforme o momento, o que faz com que as Editoras mesquem o serviço de edição musical com outros serviços afins, como venda de shows, palco, som, iluminação, podendo chegar à gestão completa da carreira artística.

Apesar das Editoras mais tradicionais serem capazes de manter certa estabilidade no mercado musical, muito, por herdarem um banco de dados de obras e fonogramas da era do poder econômico e de influência destas empresas, que é onde se alojam os maiores hits do mundo musical até ali⁶⁰, há um movimento inverso acontecendo, que é um número cada vez maior de artistas consagrados lançando suas músicas de maneira independente.

Isso quer dizer que, o artista passa a ter um CNPJ próprio, praticamente dedicado também a edição musical, podendo inclusive, agregar, por gravidade, outros artistas, que passam a orbitar essa Editora. Porém, ainda sim, há um número cada vez maior de artistas amadores e profissionais que surgem diariamente e que não são entendidos por estas Editoras como potenciais fonte de lucro rápido, ficando então desassistidos, estando então a sua própria sorte.

Um exemplo deste modelo independente de edição musical, podemos citar três de grande porte: a Talismã Music (CNPJ 07.694.879/0001-68), pertencente ao cantor Leonardo; a Balada Eventos e Produções Ltda (CNPJ 21.363.253/0001-08) do cantor Gustavo Lima e; a WS Shows LTDA (CNPJ 09.188.896/0001-59), do cantor Wesley Safadão. Todos estes cantores iniciaram suas carreiras vinculados a Editoras de terceiros e em algum momento, decidiram gerir suas próprias carreiras, com destaque a edição própria de suas obras e fonogramas.

Por outro lado, o acesso ao mundo musical por meio da internet e aplicativos de produção musical cada vez mais fáceis de utilizar, potencializando talentos e eliminando atores (produtores e músicos) permitiu que um número exponencial de novos artistas surja a todo o momento. O que antes era controlado pela “Indústria Musical”⁶¹, hoje é acessível a todos por meio das redes sociais que viralizam *hits* na mesma velocidade que os fazem desaparecer. Criações autorais sem nenhuma proteção, circulam inocentemente pela internet sem nenhum receio e começam a

⁶⁰ Até meados de 2010.

⁶¹ Refiro-me a um grupo restrito de empresas que dominavam o mercado mundial e nacional da música até início dos anos 2000, como a Warner Music, a Sony Music e a Universal Music.

surgir Editoras especializadas em captar esse nicho imprevisível de sucessos repentinos, é um jogo de amostragem.

A maioria das pessoas não entendem exatamente a lógica do universo dos direitos autorais no contexto da música, acham que registro de letra de música feito em sites particulares que vendem essa solução é suficiente para garantir o recebimento de direitos patrimoniais da obra, entendem que não há problema em regravar uma obra consagrada pelo público por que todo mundo também grava. O talento musical não se confunde com o talento em gestão de direitos autorais, faz-se necessária a soma destas duas forças para que o artista tenha plena, a sua carreira artística.

É possível que uma pessoa física faça as vezes de Editor, contudo, por padrão, Editora é pessoa jurídica que, além de todo *know-how*, deve constar no CNPJ, o CNAE “59.20-1-00 - Atividades de gravação de som e de edição de música”, habilitando-a a exercer essa atividade. A LDA e as associações de gestão coletiva não fazem reserva de mercado para estas empresas, mas por questões éticas e para maior segurança dos editados, faz necessária a comprovação mínima dos requisitos da pessoa jurídica acima destacados.

Mesmo sendo opcional pertencer a uma Editora, é preciso levar esses serviços para mais próximo dos artistas, dando-lhes a oportunidade de acessarem serviços, em direitos autorais, profissionais e coesos com as leis brasileiras, profissionalizando sua atuação no mercado musical, garantindo o correto registro, arrecadação e distribuição dos direitos autorais, ampliando as possibilidades de reconhecimento e retorno financeiro para o artista.

O dia a dia do trabalho com direitos autorais não é separado do contexto jurídico. Uma Editora necessita ter em seus quadros serviços advocatícios dedicado, potencializando assim, todas as frentes necessárias a uma Editora Musical⁶².

Quebrar a barreira que separa artistas e Editoras é um desafio possível, há um mercado a ser explorado em um conjunto de demandas que necessitam ser atendidas. Há milhões de reais em retidos parados no Ecad. Quem se beneficia ou como se beneficia desse mercado musical? Fica um ponto de reflexão na busca pela aproximação do artista com as Editoras. Se por um lado, há um mercado a ser explorado, por outro, há uma demanda que precisa ser atendida.

⁶² Assim como o advogado é essencial para os serviços prestados por uma imobiliária, do mesmo modo, é essencial para uma prestação de serviços plena de uma Editora Musical.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou apresentar, de maneira clara e acessível, os principais caminhos para que compositores, músicos, intérpretes e produtores musicais possam compreender e exercer plenamente seus direitos autorais no Brasil, que constituem ativos financeiros expressivos na economia dos artistas.

Vimos os fundamentos dos direitos autorais na legislação brasileira e como ela aparece na Constituição Federal de 1988 e a Lei nº 9.610, de 1998, e quanto acessar esse direito é, ao mesmo tempo, complexo e simples, favorecendo muito, o autor da obra e titulares. Porém, também vimos como grande parte dos artistas ainda desconhecem os caminhos de acesso pleno aos direitos autorais.

Também ficou evidente que o artista pode, de forma independente, registrar e distribuir suas obras e fonogramas. No entanto, a presença de uma Editora Musical - ainda que opcional - pode representar um diferencial estratégico, tanto na organização documental quanto na maximização de receitas, funcionando como um elo entre o artista e a gestão dos direitos autorais.

Cada vez mais, novos artistas estão aparecendo e tentando a sorte no mundo da música, compondo, produzindo e editando sozinhos suas músicas, aprendendo por erro e tentativa em uma área bem sensível, que é a dos direitos autorais. O uso de Inteligências Artificiais (IA) em todas as fases da produção musical, da composição ao produto final, maximiza ainda mais o número de artistas, antes nato-criativos, hoje só criativos⁶³. Criar maneiras de aproximar as Editoras Musicais e estes novos artistas pode ser um caminho viável para o acesso permanente e ético aos direitos autorais.

Conseguimos mostrar a aplicação da legislação dos direitos autorais brasileira na prática, menos teoria e mais prática, tornando a informação acessível para os artistas e público em geral, democratizando a informação. Cumprindo o papel de *além muros* da Universidade, com intuito de contribuir para acesso de mais artistas ao ecossistema musical.

Acesso a informações gera condições de agregar artistas de todos os níveis, dando oportunidades de acesso a mais pessoas, sem necessariamente fazer um juízo de estilos musicais, pois isso quem faz é o público, mas abrindo oportunidades para

⁶³ Em reportagem publicada em janeiro de 2024, a UBC (2024) alerta pela possibilidade da perda de até 16 bilhões de reais até 2028 pelos compositores por conta da expansão do uso de IA na criação musical.

que os artistas possam se aproximar das Editoras, criando um elo duradouro entre artista e a gestão dos direitos autorais no Brasil. Cabe também às próprias Editoras buscar aproximar dos artistas de maneira honesta, ética e profissional. Há demanda e há um mercado! Aproximar esses dois polos é um dos desafios da gestão dos direitos autorais no Brasil.

6 REFERÊNCIAS

AQUINO, Emílio Moreira. **Direitos autorais na era do *streaming*: desafios e perspectivas para a propriedade intelectual**. Contribuciones a las Ciencias Sociales, São José dos Pinhais, v. 18, n. 1, e14875, jan./jun. 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.55905/revconv.18n.1-350>. Acesso em: 1 jun. 2025.

BIOGRAPHY.COM EDITORS. **How Michael Jackson Bought the Publishing Rights to the Beatles' Song Catalog at the Advice of Paul McCartney**. Biography.com, [s.l.], 2025. Disponível em: <https://www.biography.com/musicians/michael-jackson-paul-mccartney-beatles-music-catalog>. Acesso em: 12 jun. 2025.

BISPO, Wallace Nascimento. **O direito subjetivo e a sua importância diante da violação aos direitos autorais: uma análise sobre o filme “As Palavras”**. Revista Direito no Cinema, v. 1, n. 1, 2019.

BRASIL. Congresso Nacional. **Projeto de Lei nº 2.338, de 2023. Dispõe sobre o desenvolvimento, o fomento e o uso ético e responsável da inteligência artificial com base na centralidade da pessoa humana**. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 17 mar. 2025. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2487262>. Acesso em: 1 jun. 2025.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 12 maio 2025.

BRASIL. Decreto nº 12.002, de 22 de abril de 2024. **Estabelece normas para elaboração, redação, alteração e consolidação de atos normativos**. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 23 abr. 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/gestao/pt-br/assuntos/estruturas-organizacionais/consulta/legislacao/decreto12002-2024>. Acesso em: 1 jun. 2025.

BRASIL. Decreto nº 9.580, de 22 de novembro de 2018. **Regulamenta a tributação, a fiscalização, a arrecadação e a administração do Imposto sobre a Renda e Proventos de Qualquer Natureza**. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 23 nov. 2018. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2018/decreto/d9580.htm. Acesso em: 1 jun. 2025.

BRASIL. Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940. **Código Penal**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848.htm. Acesso em: 8 maio 2025.

BRASIL. Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940. **Código Penal**. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 31 dez. 1940. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848.htm. Acesso em: 1 jun. 2025.

BRASIL. Lei nº 1.000, de 9 de julho de 2000. **[Título e ementa não disponíveis]**. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 10 jul. 2000. Disponível em: [URL, se houver]. Acesso em: 1 jun. 2025.

BRASIL. Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002. **Institui o Código Civil**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/L10406.htm. Acesso em: 22 maio 2025.

BRASIL. Lei nº 10.695, de 1º de julho de 2003. **Altera o art. 184 do Código Penal**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.695.htm. Acesso em: 6 maio 2025.

BRASIL. Lei nº 496, de 1º de agosto de 1898. **Define e garante os direitos autorais**. Diário Oficial da União, Rio de Janeiro, RJ, 1 ago. 1898. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1824-1899/lei-496-1-agosto-1898-540039-publicacaooriginal-39820-pl.html>. Acesso em: 1 jun. 2025.

BRASIL. Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973. **Regula os direitos autorais e dá outras providências. Revogada**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L5988.htm. Acesso em: 17 maio 2025.

BRASIL. Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978. **Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6533.htm. Acesso em: 4 maio 2025.

BRASIL. Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978. **Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de Técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências**. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 25 maio 1978. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6533.htm. Acesso em: 1 jun. 2025.

BRASIL. Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. **Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm. Acesso em: 26 maio 2025.

BRASIL. Ministério da Cultura. Fundação Biblioteca Nacional. **Portaria FBN nº 97, de 27 de dezembro de 2024**. Aprova a nova tabela de retribuições dos serviços prestados pelo Escritório de Direitos Autorais da Fundação Biblioteca Nacional – EDA/FBN. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 30 dez. 2024. Seção 1, p. 48. Edição 250.

BRASIL. Projeto de Lei nº 2.338, de 2023. **Dispõe sobre o desenvolvimento, o fomento e o uso ético e responsável da inteligência artificial com base na centralidade da pessoa humana**. Senado Federal, Brasília, DF, 2023. Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/157233>. Acesso em: 1 jun. 2025.

BRASIL. Resolução TSE nº 23.610, de 18 de dezembro de 2019. **Dispõe sobre a propaganda eleitoral, as condutas ilícitas praticadas em campanha e o horário eleitoral gratuito**. Diário da Justiça Eletrônico, Brasília, DF, 19 dez. 2019.

Disponível em: <https://www.tse.jus.br/legislacao/compilada/res/2019/resolucao-no-23-610-de-18-de-dezembro-de-2019>. Acesso em: 1 jun. 2025.

BRASIL. Superior Tribunal de Justiça. **Recurso Especial n. 1.559.264 – RJ. Relator: Ministro Ricardo Villas Bôas Cueva**. Brasília, DF, julgado em 27 fev. 2024. Disponível em: <https://www.stj.jus.br/websecstj/cgi/revista/REJ.cgi/ATC?seq=70168097&tipo=0>. Acesso em: 16 jun. 2025.

BRASIL. Supremo Tribunal Federal. **Ação Direta de Inconstitucionalidade n.º 5.800, Rel. Min. Luiz Fux, j. 8 maio 2019, DJE de 22 maio 2019**. Disponível em: <https://redir.stf.jus.br/paginadorpub/paginador.jsp?docTP=TP&docID=7539130>. Acesso em: 19 maio 2025.

BRASIL. Tribunal Superior Eleitoral. **Resolução nº 23.610, de 18 de dezembro de 2019. Dispõe sobre a propaganda eleitoral, utilização e geração do horário gratuito e condutas ilícitas em campanha eleitoral**. Disponível em: <https://www.tse.jus.br>. Acesso em: 13 maio 2025.

CAETANO, Miguel Afonso. **Spotify e os piratas: Em busca de um “jukebox celestial” para a diversidade cultural**. Revista Crítica de Ciências Sociais, n. 109, p. 229-250, 2016.

CARDOSO, Renato. **Conceito de música, educação e personalidade em Elliott e Silverman, Music Matters** (2015). In: ENCONTRO REGIONAL SUDESTE DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 11., 2018, São Carlos. Educação musical em tempos de crise: percepções, impactos e enfrentamentos. São Carlos: ABEM, 2018.

CASTRO, Lincoln Antônio de. **Noções sobre Direito Autoral**. Revista do Ministério Público do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n. 13, p. 207–214, jan./jun. 2001. Disponível em: <https://www.mprj.mp.br/servicos/revista-do-mp/revista-13/artigo-das-pags-207-214>. Acesso em: 1 jun. 2025.

CONSULTOR JURÍDICO (ConJur). **Filhas de Raul Seixas herdam direitos de co-autor**. São Paulo, 24 set. 2012. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2012-set-24/filhas-raul-seixas-herdam-direitos-co-autor-marcelo-motta/>. Acesso em: 12 jun. 2025.

ECAD. **Como são distribuídos os valores da execução de música mecânica e de música ao vivo**. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/blog/como-sao-distribuidos-os-valores-da-execucao-de-musica-mecanica-e-de-musica-ao-vivo/>. Acesso em: 1 jun. 2025.

ECAD(b). **Créditos retidos**. Rio de Janeiro: ECAD, [2025]. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/creditos-retidos/>. Acesso em: 13 jun. 2025.

ECAD(c). **Estatuto Social**. Disponível em: <https://www.ecad.org.br/institucional/estatuto-social/>. Acesso em: 2 jun. 2025.

ECAD(c1). **Regulamento de Arrecadação**. Revisão de 27 nov. 2024. Rio de Janeiro: ECAD, 2024. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/wp->

content/uploads/2025/03/Regulamento-de-Arrecadacao-2025.pdf. Acesso em: 15 jun. 2025.

ECAD(c2). **Regulamento de Distribuição**. Revisão de 27 nov. 2024. Rio de Janeiro: ECAD, 2024. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/wp-content/uploads/2025/03/regulamento-de-distribuicao-2025.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2025.

ECAD(d). **Sobre o Ecad**. In: ECAD, s.d. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/sobre/>. Acesso em: 14 jun. 2025.

EL PAÍS BRASIL. **Paul McCartney processa Sony para recuperar direitos autorais dos Beatles**. *El País (Brasil)*, Madri, 19 jan. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/19/cultura/1484806976_368481.html. Acesso em: 12 jun. 2025.

GRECO, Rogério. **Curso de direito penal**, 5ª Ed. Rio de Janeiro: Impetus, 2005.

GERRA, Jeffer. **Herança musical de Marília Mendonça pode render milhões; entenda possível negociação**. *Curta Mais*, Goiânia, 27 jun. 2025. Disponível em: <https://curtamais.com.br/goiania/heranca-musical-de-marilia-mendonca-pode-render-milhoes-entenda-possivel-negociacao/>. Acesso em: 5 jul. 2025.

GUILHERME, Willian Douglas. **Os Primórdios do Ensino Superior no Triângulo Mineiro: A Escola de Pharmacia e Odontologia de Uberaba - 1926 a 1936**. Tese (Doutorado). Universidade Estadual Paulista. Marília-SP. 2016.

HQROCK – IRAPUAN PEIXOTO. **Filhas de Raul Seixas vão receber 1 milhão da gravadora Universal por direitos autorais devidos**. *hqrock*, São Paulo (SP), 19 dez. 2022. Disponível em: <https://hqrock.com.br/2022/12/19/filhas-de-raul-seixas-vao-receber-1-milhao-da-gravadora-universal-por-direitos-autorais-devidos/>. Acesso em: 12 jun. 2025.

LANGE, Deise Fabiana. **O impacto da tecnologia digital sobre o direito de autor e conexos**. São Leopoldo: Unisinos, 1996.

MEDEIROS, Erick Felipe. **Direitos autorais e IA: a quem pertence a obra criada pela máquina?** *Consultor Jurídico*, 5 ago. 2024. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2024-ago-05/direitos-autorais-e-inteligencia-artificial-a-quem-pertence-a-obra-criada-pela-maquina/>. Acesso em: 2 jun. 2025.

MEDINA, Janny. **A crise da propriedade intelectual: o direito autoral e IA no Brasil**. *Rota Jurídica*, 13 fev. 2025. Disponível em: <https://www.rotajuridica.com.br/artigos/a-crise-da-propriedade-intelectual-o-direito-autoral-e-ia-no-brasil/>. Acesso em: 1 jun. 2025.

MEU SERTANEJO [@meusertanejo]. Nota de repúdio! Compositores publicam nota de repúdio contra artistas que gravam sem autorização (...) [fotografia]. Instagram, 2025. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DKhn_nfsQwo/?img_index=2&igsh=YTIkcGN6MGU5bThn. Acesso em: 12 jun. 2025.

MÚSICA, COPYRIGHT E TECNOLOGIA. **Em acordo judicial, Universal Music terá que pagar R\$ 1 milhão às herdeiras de Raul Seixas.** São Paulo, 19 dez. 2022. Disponível em: <https://mct.mus.br/em-acordo-judicial-universal-music-tera-que-pagar-r1-milhao-as-herdeiras-de-raul-seixas/>. Acesso em: 12 jun. 2025.

QUALITY ASSOCIADOS. **Direito autoral: incidência de retenção e documento a ser emitido.** Disponível em: https://site.qualityassociados.com.br/direito_autoral_incidencia_de_retencao_e_documento_a_ser_emitido_250. Acesso em: 10 maio 2025.

PIUNTI. A polêmica antiga com o Luan – **Piunti entrevista Vinícius.** YouTube, 2 meses atrás (aprox. 2 abr. 2025). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NpG9sXoBsEo>. Acesso em: 14 jun. 2025.

RENÁ, Paulo. **Histórico dos direitos autorais no Brasil.** Hiperfície, 6 jan. 2010. Disponível em: <https://hiperficie.wordpress.com/2010/01/06/historico-dos-direitos-autorais-no-brasil/>. Acesso em: 1 jun. 2025.

SANTANA, Luan. Fala sobre personalidade. In: Flow Podcast. **LUAN SANTANA – Flow Podcast #432.** YouTube, 4 ago. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vefOpyTatEk>. Acesso em: 14 jun. 2025.

SOUZA, Allan Rocha de. **Direitos autorais em 2025: o que esperar.** JOTA, 2 abr. 2025. Disponível em: <https://www.jota.info/opiniao-e-analise/artigos/direitos-autorais-em-2025-o-que-esperar>. Acesso em: 1 jun. 2025.

THE SOCIAL DILEMMA. Direção: Jeff Orlowski. [S.l.]: Netflix, 2020. Documentário. Disponível em: <https://www.netflix.com/title/81254224>. Acesso em: 12 jun. 2025

TIME CAPSULES. *A Friendship Fractured: How Michael Jackson's Purchase of The Beatles' Catalog Changed Everything.* PMA Magazine, 14 ago. 2024. Disponível em: <https://pmamagazine.org/a-friendship-fractured-how-michael-jacksons-purchase-of-the-beatles-catalog-changed-everything/>. Acesso em: 12 jun. 2025.

UNIÃO BRASILEIRA DE COMPOSITORES – UBC. Compositores perderão quase € 3 bi por conta da IA até 2028, diz estudo. *UBC – União Brasileira de Compositores*, 31 jan. 2024. Disponível em: <https://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/22325/compositores-perderao-quase-3-bi-por-conta-da-ia-ate-2028-diz-estudo>. Acesso em: 12 jun. 2025.

UNIÃO BRASILEIRA DE COMPOSITORES (UBC). **TSE proíbe na eleição paródias musicais não autorizadas por compositores.** Disponível em: <https://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/22443/tse-proibe-na-eleicao-parodias-musicais-nao-autorizadas-por-compositores>. Acesso em: 1 jun. 2025.

7 ANEXO

7.1 Anexo I – Certidão de Registro de Obra da Biblioteca Nacional

Esta é uma Certidão original de Registro de Obra Musical na Biblioteca Nacional. Consta neste registro, 31 obras originais do compositor e intérprete Carlos Pereira de Santana, que junto com seu irmão montaram o projeto, em 2012, Os Xonados do Forró, mudando em 2022 para Carlos e Kauã. Consta no protocolo, além das 31 composições, sendo uma por página, a capa e o sumário.



Fundação Biblioteca Nacional
Escritório de Direitos Autorais

Certidão de Registro ou Averbação

Nº Registro: **892.900** Livro: **1.741** Folha: **137**

OS XONADOS DO FORRÓ - GRUPO 1
Letra de Música

Protocolo do Requerimento: 000984.0060279/2023.
34 página(s)
Publicada

Dados do Requerente

Carlos Pereira de Santana (Autor(a))
CPF- 030.775.701-30
Carlos Santana - (Pseudônimo)

Para constar lavra-se o presente termo nesta cidade do Rio de Janeiro, em 06 de fevereiro de 2024, que vai por mim assinado.

Documento assinado digitalmente
gov.br VICTOR BANDEIRA SANTOS
Data: 12/04/2024 14:33:45-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

O referido é verdade e dou fé.
Victor Bandeira Santos
Coordenador
Mat. Siape:2587895

7.2 Anexo 2 – Nota de repúdio contra gravação sem autorização

“Compositores geram nota de repúdio! Compositores geram nota de repúdio pela polêmica entre Matheus (Kauan) e Heitor Costa sobre movimento de cantores gravarem músicas sem autorização”.

NOTA DE REPÚDIO – COMPOSITORES UNIDOS PELO RESPEITO À AUTORIA

Nós, compositores e autores brasileiros, viemos a público manifestar nosso total repúdio à prática crescente e inaceitável de regravações não autorizadas de obras musicais, sobretudo no segmento do arrocha, onde a apropriação indevida de músicas alheias tem se tornado uma rotina silenciosa — e extremamente prejudicial.

Na última semana, o compositor Matheus Aleixo, da dupla Matheus & Kauan, expôs por meio de seus stories no Instagram um novo episódio alarmante: artistas regravaram a canção “Nossa Praia” sem qualquer autorização prévia. Trata-se de mais um caso que escancara o desrespeito sistemático ao direito autoral, à ética artística e ao esforço criativo de quem constrói as bases da música brasileira com talento, suor e verdade.

Essa situação não é isolada. Diversos compositores enfrentam a mesma realidade há anos, tendo suas canções regravadas, modificadas ou usadas para capitalização digital e comercial sem nenhum tipo de consulta, crédito ou remuneração. A recorrência desse tipo de violação, especialmente em vertentes populares, demonstra não apenas negligência, mas uma tentativa clara de enfraquecer a força do autor em um mercado que depende diretamente de sua criatividade.

Reforçamos que o direito autoral é protegido por lei e representa a alma da música. Quem regrava sem pedir autorização está cometendo um crime além de um ato ilegal, antiético e desmoralizante para a classe criativa. A desculpa de que “é homenagem” ou “o público gostou” não isenta a obrigação legal e moral de reconhecer o autor da obra.

Estamos vigilantes. Estamos unidos.

E exigimos:

- Respeito irrestrito à autoria;
- Que plataformas digitais e produtoras não monetizem faixas não autorizadas;
- Que artistas, selos e empresários sejam responsabilizados quando infringirem o direito autoral.

A música brasileira não pode continuar sendo palco de usurpação impune. Estamos falando de sonhos, de sustento, de arte e de história. E isso não se copia, não se apaga e não se toma à força.



Fonte: MEU SERTANEJO [@meusertanejo]. Nota de repúdio! Compositores publicam nota de repúdio contra artistas que gravam sem autorização (...). Instagram, 2025. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DKhn_nfsQwo/?img_index=2&igsh=YTIkcGN6MGU5bThn. Acesso em: 12 jun. 2025.