

Economic Analysis of Law Review

Práticas de Gestão de Direitos Autorais para Músicos Independentes

Copyright Management Practices for Independent Musicians

Luiz Henrique Pereira Silveira¹
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

Rejane Sartori²
Universidade Cesumar (UniCesumar)

RESUMO

A gestão do direito autoral é componente essencial do modelo de negócios do músico no mercado digital, o que foi ampliado com a proibição de eventos em razão do controle da COVID-19. O objetivo deste artigo é identificar práticas de gestão de direito autoral compatíveis com as necessidades dos músicos independentes. O estudo configura-se como exploratório com abordagem qualitativa. Os procedimentos técnicos empregados foram a pesquisa bibliográfica e documental. Verifica-se uma lacuna na literatura visitada, tendo em vista que o direito autoral raramente é estudado com abordagem negocial, como realizado neste trabalho. Os resultados indicam diversas possibilidades contratuais de transferência dos direitos em que o músico deve observar concomitantemente seus objetivos de retorno financeiro e expansão de público, conforme a estratégia que melhor se adequa a seu modelo de negócios.

Palavras-chave: Direito Autoral; Gestão de Direitos; Estratégia; Mercado da Música; Músico Independente.

JEL: M10; 034.

ABSTRACT

Copyright management is an essential element of the musician business model in the digital market, enlarged by the events prohibition due to COVID-19 restraining measures. This article focuses on identifying copyright management practices suitable to the independent musician needs through a bibliographic and documentary research, with qualitative approach and exploratory objectives. A visited literature gap was found, considering copyright rarely is studied with a business approach, as done in this paper. The results point to several contractual possibilities of rights assignment in which the musician must consider concomitantly their financial goals and public expansion, according to the strategy that best suits their business model.

Keywords: Copyright. Rights Management. Strategy. Music Market. Independent Musician.

R: 22/39/22 **A:** 17/08/23 **P:** 30/04/24

¹ E-mail: luizhenriquep.silveira@gmail.com

² E-mail: rejanestr@gmail.com

1. Introdução

O músico independente é aquele que realiza a autogestão de sua carreira, que controla os aspectos criativos e não criativos de seu negócio, insubordinado a vontades de gravadoras e empresários, utilizando-se de seus próprios conhecimentos e habilidades, do cooperativismo com outros músicos independentes e demais agentes do mercado, e do auxílio do público que o acompanha. Para o exercício de sua atividade, mantém o controle do trabalho artístico e administrativo, dos quais constam o estudo da música, composição, identidade sonora e visual, gravação, marketing, gestão de pessoas, finanças, contratos etc.

A gestão do direito autoral é uma das atividades-chave para o músico independente. Como produto artístico imaterial, a música tem seu valor econômico e seus negócios garantidos e regulados pelas normas de direito autoral. É por meio dos negócios em direito autoral que a música circula por toda a cadeia produtiva que conecta o artista ao público.

Com as novas tecnologias de informação e comunicação, especialmente a internet e a digitalização, o músico independente se tornou capaz de realizar sozinho as atividades de criação, produção, distribuição e divulgação, conquistando espaço em todas as atividades produtivas da música – antes dominadas por grandes empresas em razão de custos e logística. Os demais agentes de mercado também adaptaram seus modelos de negócios ao mercado digital. Novos entrantes surgiram, especialmente as empresas de informática e comunicação, principais responsáveis pelas novas formas de distribuição e divulgação musicais. Igualmente, o mercado audiovisual – tanto cinema como vídeos caseiros, televisão e jogos em vídeo – expandiu, aumentando a demanda por música em suas produções.

Com as novas possibilidades de uso da música, a gestão estratégica de direito autoral, cuja função principal era evitar que terceiros utilizassem as obras sem autorização, tornou-se um ativo do músico e de diversas empresas³. Como atividade empresarial, a gestão do direito autoral é baseada no modelo de negócios do músico, que terá os objetivos equilibrados entre o aumento do público e a total remuneração pelo uso de sua composição. As negociações e restrições de direito autoral sobre a obra devem seguir essas diretrizes⁴.

O estudo do direito autoral, em geral, é feito sobre aspectos de validade, vigência e eficácia das normas e das instituições. Na academia e na política, a atenção tende a residir na adequação do direito autoral com a sociedade informacional, principalmente sob o ponto de vista do acesso às obras. É pequena a literatura direcionada aos negócios, estratégias e práticas de gestão de direito autoral. Diante disso, o objetivo desta pesquisa é identificar práticas de gestão de direito autoral compatíveis com as necessidades dos músicos independentes.

Em razão dessa perspectiva, apresenta-se um estudo interdisciplinar voltado aos aspectos administrativos sobre um ativo intangível de uma classe profissional específica. O método utilizado é dedutivo, de abordagem qualitativa e objetivo metodológico exploratório. As técnicas de pesquisa são bibliográfica e documental, com material coletado nas bases de trabalhos científicos, como *Scopus*, *Web of Science*, *SciELO* e Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento

³ CHALHUB, Daniel; CID, Rodrigo; CAMPOS, Pedro. **Propriedade intelectual na indústria criativa**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2019.

⁴ A crescente importância na gestão de direito autoral na música é perceptível nas recentes compras, em valores que ultrapassam as dezenas de milhares de dólares, de catálogos completos de artistas renomados como Bob Dylan, Neil Young, Fleetwood Mac, Shakira, Red Hot Chili Peppers e outros, por empresas criadas especificamente para isso, como a Hipgnosis, e empresas que já tinham a função de administrar os direitos dos músicos, as editoras, cf. SOLER, Alessandro. A grande aposta. **Revista UBC**. Rio de Janeiro, n. 48, p. 24-31, maio, 2021. Disponível em: https://issuu.com/ubc-uniaobrasileiradecompositores/docs/revista_abc_48. Acesso em: 20 maio 2021.

de Pessoal de Nível Superior (Capes), bem como em informativos de empresas e associações que compõem o mercado da música e a imprensa especializada.

O artigo é dividido em seis partes além desta introdução. Na seção a seguir descrevem-se os procedimentos metodológicos para a revisão sistemática. Na seção 3 apresentam-se as características atuais do músico independente. A seção 4 descreve os aspectos jurídicos do direito autoral e a forma geral que é utilizado no mercado da música. A seção 5 discute as práticas de gestão de direito autoral, verificando as possibilidades e resultados conforme as possíveis estratégias adotadas pelo músico independente. Após, seguem as considerações finais e as referências.

2. Procedimentos Metodológicos

A pesquisa nas bases de dados *Scopus*, *Web of Science* e *Scielo* foi efetuada em 12 de janeiro de 2020 com os seguintes termos de busca e caracteres booleanos e de truncamento: em língua portuguesa, “direito* autora*”; “músic* independente*”; “direito* autora*” AND “músic* independente*”; gestão AND “direito* autora*” AND “músic* independente*”; e em língua inglesa, *copyright**; “*independent music**”; *copyright** AND “*independent music**”; e *management* AND *copyright** AND “*independent music**”. Os sistemas de busca foram configurados para selecionar artigos que contivessem esses termos nos títulos, resumos e palavras-chave e tivessem sido publicados no período de 2015 a 2019. Com essa estratégia de busca, foram encontrados 2.082 documentos.

No Catálogo de Teses e Dissertações da Capes a busca ocorreu em 19 de janeiro de 2020 e os termos utilizados foram: em língua portuguesa, “direito autoral”, “músico independente”, “música independente”, independente e gestão; e em língua inglesa, “*copyright*”, “*independent music*”, “*independent musician*”, “*independent*” e “*management*”. A partir das combinações desses termos, 390 documentos retornaram.

Os artigos foram compilados na aplicação Mendeley e as teses e dissertações listadas no programa Pages. Eliminadas as duplicidades, resultaram 1.720 artigos, 184 dissertações e 75 teses.

Para selecionar estudos que efetivamente contribuísem com esta pesquisa, foram estabelecidos três filtros: leitura dos títulos, resumos e palavras-chave, leitura da introdução e das considerações finais e leitura integral dos documentos, com o fim de levantar estudos que apresentem características da categoria de músico independente e seu local no atual mercado da música e práticas de gestão de direitos autorais que possam ser usadas por músicos independentes. Com isso, as buscas resultaram nos 13 estudos que compõem o portfólio bibliográfico apresentado no Quadro 1, dos quais oito são artigos publicados em periódicos internacionais, quatro são dissertações de mestrado e um é uma tese de doutorado.

Quadro 1 - Portfólio bibliográfico

BAZEN, Stephen; BOUVARD, Laurence; ZIMMERMANN, Jean-Benoît. Musicians and the Creative Commons: a survey of artists on Jamendo. **Information Economics and Policy**, [S. l.], v. 32, p. 65-76, set., 2015.

CERQUEIRA, Amanda Patrycia Coutinho de. **Paradoxos da atividade artística na narrativa de músicos denominados independentes**. 2017. 233 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

CHOI, Hwanho; BURNES, Bernard. How consumers contribute to the development and continuity of a cultural market. **Consumption Markets & Culture**, [S. l.], v. 19, n. 6, p. 576-596, 2016.

FARIAS, Tássio Ricelly Pinto de. **Andread Jó e a nova produção independente em Fortaleza/CE**: reflexões sobre a música em tempos de reprodutibilidade técnica, ciberespaço e negócios eletrônicos. 2015. 155 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais e Humanas) - Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Mossoró, 2015.

HRACS, Brian J. Cultural intermediaries in the digital age: the case of independent musicians and managers in Toronto. **Regional Studies**, [S. l.], v. 49, n. 3, p. 461-475, 2015.

KJUS, Yngvar. The use of copyright in digital times: a study of how artists exercise their rights in Norway. **Popular Music and Society**, 2019.

MITCHELL, David M.; SCOTT, C. Patrick; BROWN, Keneth H. Did the RIAA's prosecution of music piracy impact music sales?. **Atlantic Economic Journal**, [S. l.], v. 46, n. 1, p. 59-71, mar., 2018.

NICKELL, Chris. Promises and pitfalls: the two-faced nature of streaming and social media platforms for Beirut-based independent musicians. **Popular Communication**, [S. l.], v. 18, n. 1, p. 48-64, 2020.

PEREIRA, Francisco Machado. **“Não tenha medo, largue o emprego”**: uma análise de construção de carreira na música independente através do estudo de caso da banda Dingo Bells. 2017. 142 f. Dissertação (Mestrado em Indústria Criativa) - FEEVALE, Novo Hamburgo, 2017.

SANTIAGO, Felipe Inácio. **Entre acordes e sonoridades**: formas de atuação na música independente de Natal/RN. 2016. 208 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

SCHUSTER, Mike; MITCHELL, David; BROWN, Kenneth. Sampling increases music sales: an empirical copyright study. **American Business Law Journal**, [S. l.], v. 56, n. 1, p.177-229, fev.-abr., 2019.

SILVEIRA FILHO, Claudionor Gomes da. **Interdependências da música independente**: um estudo sobre a formação do Coletivo Popfuzz e seu papel nos circuitos de eventos musicais em Maceió/AL. 2016. 154 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Instituto de Ciências Sociais, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2016.

ZHANG, Laurina. Intellectual property strategy and the long tail: evidence from the recorded music industry. **Management Science**, Catonsville [Maryland, EUA], v. 64, n. 1, p. 24-42, jan., 2018.

Fonte: elaboração própria (2021).

A partir desses documentos foi possível identificar as características do músico independente como agente do mercado da música na atualidade, bem como algumas práticas de direito autoral que podem lhe ser favoráveis no mercado digital. Complementarmente, foram utilizadas legislações e julgados que pudessem contribuir para o desenvolvimento do assunto; materiais informativos e jornalísticos, respectivamente, de empresas e associações que compõem o mercado da música e imprensa especializada.

3. Músico Independente

São a abordagem e os objetivos definidos pelo observador que delimitam a caracterização do que é ser músico independente. A maior parte dos estudos costuma considerar independentes quaisquer artistas e gravadoras não vinculados às *major labels*^{5,6}. As grandes gravadoras nacionais,

⁵ Hoje, as *majors* são três conglomerados empresariais multinacionais, Universal Music Group, Sony Music Entertainment e Warner Music Group, que detêm a maior fatia do mercado fonográfico, acumulando aproximadamente 70% do faturamento global, cf. MULLIGAN, Mark. 2018 global label market share: stream engine. **Mídia**. 2019. Disponível em: <https://www.midiaresearch.com/blog/2018-global-label-market-share-stream-engine>. Acesso em: 31 jul. 2020.

⁶ MARCHI, Leonardo de. Discutindo o papel da produção independente brasileira no mercado fonográfico em rede. In: HERSCHMANN, Micael (Org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical**: novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 145-163; ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DA MÚSICA INDEPENDENTE (ABMI). **Análise de mercado da música independente no Brasil**: relatório 2019/2020. São Paulo: ABMI, 2020. Disponível em:

em razão de sua estrutura, modelo de negócios e fatia de mercado, também podem não ser consideradas independentes, por ocupar uma função de *major labels* locais⁷.

Em relação à abordagem, as pesquisas sobre músicos independentes podem focar em questões sociais⁸, econômicas⁹, semióticas¹⁰, entre outras. Cada perspectiva apresenta um recorte específico sobre as características do músico independente, causando variação sobre seu conceito.

Igualmente, o tempo pode determinar níveis de independência diversos em razão das possibilidades trazidas pela tecnologia na criação, produção, distribuição e estética da música. Assim, o que era considerado independente nos anos 70 pode não ser hoje ou, reciprocamente, o que hoje é tratado como independente pode não se enquadrar no que seria independente à época¹¹. Com efeito, embora a maior parte das publicações relacionem a independência com a ausência de vínculo com as *majors*, há décadas o mercado vem se horizontalizando e tornando cada vez mais complexa a análise do que é ser independente¹².

Atualmente, a característica mais marcante do músico independente é a autogestão, em que, inserido em uma indústria criativa, acumula o comando dos aspectos artísticos e administrativos de sua carreira¹³. Enquanto conceito fluído, pode-se relacionar a independência musical com o controle de critérios estéticos, gerenciais e financeiros¹⁴. Sob determinada ótica, o artista que trabalha com gêneros musicais considerados *mainstream* – por exemplo, sertanejo no Brasil – não será considerado independente, ainda que seu estilo seja próprio, individualizado e menos voltado à comercialização¹⁵. Não obstante, a diferença entre *indie* e *mainstream* no quesito estético tem se

http://www.ubc.org.br/anexos/publicacoes/arquivos_noticias/relatorio%20abmi%202020.pdf. Acesso em: 28 jan. 2021.

⁷ RUIZ, Téo. **A autoprodução musical:** ou navegando e carregando a banda nas costas com uns gigabytes a mais. São Paulo: Iluminuras, 2015; CHOI, Hwanho; BURNES, Bernard. How consumers contribute to the development and continuity of a cultural market. **Consumption Markets & Culture**, [S. l.], v. 19, n. 6, p. 576-596, 2016.

⁸ HESMONDHALGH, David. **Independent record companies and democratisation in the popular music industry.** 1996. 298 f. Tese (Doctor of Philosophy) - Department of Media and Communications, Goldsmiths College, University of London, Londres, 1996; FARIAS, Tássio R. P. de. **Andread Jó e a nova produção independente em Fortaleza/CE:** reflexões sobre a música em tempos de reprodutibilidade técnica, ciberespaço e negócios eletrônicos. 2015. 155 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais e Humanas) - Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Mossoró, 2015; CERQUEIRA, Amanda P. C. de. **Paradoxos da atividade artística na narrativa de músicos denominados independentes.** 2017. 233 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

⁹ NAKANO, Davi. A produção independente e a desverticalização da cadeia produtiva da música. **Gest. Prod.**, São Carlos, v. 17, n. 3, p. 627-638, 2010; PEREIRA, Francisco M. **“Não tenha medo, largue o emprego”:** uma análise de construção de carreira na música independente através do estudo de caso da banda Dingo Bells. 2017. 142 f. Dissertação (Mestrado em Indústria Criativa) - FEEVALE, Novo Hamburgo, 2017.

¹⁰ BATISTA, Rafael F. da S. **Luz, câmera, som:** uma análise da produção de vídeos musicais na música independente de São Luís - MA entre 2012 e 2018. 2019. 192 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2019; GARLAND, Shannon. Trocando ideias musicais: a sociabilidade da circulação na música carioca independente nos anos 1990. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 73, p. 47-63, ago. 2019.

¹¹ MARCHI, Leonardo de. **A nova produção independente:** indústria fonográfica brasileira e novas tecnologias da informação e comunicação. 2006. 151 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

¹² DIAS, Marcia T. **Os donos da voz:** indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2008; HESMONDHALGH, op. cit.; NAKANO, op. cit.

¹³ HAYNES, Jo; MARSHALL, Lee. Reluctant entrepreneurs: musicians and entrepreneurship in the ‘new’ music industry. **The British Journal of Sociology**, London, v. 69, n. 2, p. 429-482, jun. 2018; RUIZ, op. cit.; CERQUEIRA, op. cit.

¹⁴ PEREIRA, op. cit.

¹⁵ SANTIAGO, Felipe I. **Entre acordes e sonoridades:** formas de atuação na música independente de Natal/RN. 2016. 208 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016; CERQUEIRA, op. cit.

tornado cada vez mais sutil, diante da expansão da quantidade de artistas e gravadoras ocupando espaço no mercado e da qualidade técnica cada vez melhor da produção caseira¹⁶. Por certo, artistas de gêneros musicais comercialmente massificados em início de carreira trabalham em condições equivalentes às de outros gêneros. Ainda que cada estilo musical dialogue com seu público de forma específica, exigindo táticas distintas para crescimento do artista, de modo geral o músico será autônomo no início de sua carreira.

Quanto ao critério de gerência, verifica-se o controle organizacional como padrão para a definição de independente. O músico independente acumula diversas funções, tanto artísticas quanto técnicas. Muitas vezes, além dessas funções – insuficientes para o sustento pessoal ou familiar – é exercida outra profissão para manter o fluxo de receita e garantir o investimento na música¹⁷.

É o próprio artista quem define as formas de trabalho, contratos, publicidade, gravação e distribuição das músicas. Em bandas, as tarefas podem ser divididas com base nas habilidades individuais de cada membro. Se não realizadas pelos próprios artistas, essas atividades podem ser delegadas a profissionais e empresas que oferecem serviços personalizados aos músicos, que mantêm o controle sobre a tomada de decisão¹⁸. Essa gestão é auxiliada por outros músicos e agentes do circuito musical, seja em condições informais, de auxílio mútuo, seja com a formação de coletivos para escalada e expansão territorial das atividades¹⁹. O público também auxilia, com papel ativo no consumo, expandindo a base de fãs e colaborando com promoções e eventos²⁰.

Finalmente, a independência financeira se relaciona com os investimentos, próprios e de terceiros, públicos e privados. A independência se vê completa quando o artista fatura sua renda somente com seu trabalho e vai se tornando dependente de terceiros conforme os investimentos externos ocorrem, seja por auxílio de amigos e familiares, por investimento de gravadoras pequenas ou grandes e fomento público por meio de editais²¹. A dependência financeira pode levar à dependência gerencial e estética, uma vez que a dívida causada por adiantamentos pode resultar na assinatura de contratos que façam o artista abrir mão do domínio artístico sobre sua imagem e obra.

Músico independente é, então, o indivíduo ou a empresa, seja compositor, intérprete, arranjadora, produtor ou gravadora, que exerce atividade musical profissional mantendo controle estético, gerencial e financeiro de seu trabalho. A independência de cada uma dessas características pode se modificar conforme o controle que o músico exerça ou deixe de exercer, e pode variar conforme o desenvolvimento da carreira.

4. Direito Autoral na Música

Direito autoral é o ramo do direito privado que regula as relações jurídicas entre criador intelectual e sua obra estética, bem como seus efeitos perante terceiros. É a espécie de direito

¹⁶ SILVEIRA FILHO, Claudionor Gomes da. **Interdependências da música independente**: um estudo sobre a formação do Coletivo Popfuzz e seu papel nos circuitos de eventos musicais em Maceió/AL. 2016. 154 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Instituto de Ciências Sociais, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2016; CHOI; BURNES, op. cit.

¹⁷ CERQUEIRA, op. cit.

¹⁸ HRACS, Brian J. Cultural intermediaries in the digital age: the case of independent musicians and managers in Toronto. **Regional Studies**, v. 49, n. 3, p. 461-475, 2015; MARCHI, 2006, op. cit.

¹⁹ KJUS, Yngvar. The use of copyright in digital times: a study of how artists exercise their rights in Norway. **Popular Music and Society**, [S. l.], 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/03007766.2019.1698206>. Acesso em: 1 abr. 2020; SANTIAGO, op. cit.; SILVEIRA FILHO, op. cit.

²⁰ CHOI; BURNES, op. cit.

²¹ HRACS, op. cit.; CERQUEIRA, op. cit.; PEREIRA, op. cit.

intelectual que garante direitos exclusivos ao autor de usar, fruir e dispor de suas obras literárias, artísticas e científicas originais, impedindo que terceiros as utilizem sem sua autorização. Por garantir valor e *status* de propriedade imaterial ao produto de diversas indústrias criativas, das quais a indústria da música faz parte, torna-se um dos fundamentos legais da economia criativa.

Duas justificativas garantem a criação e a existência do direito autoral. A primeira, naturalista, reconhece o direito aos frutos do trabalho do autor em razão de seu esforço intelectual, bem como porque a criação é uma extensão de sua personalidade. A outra, utilitarista, vê no direito exclusivo uma forma de fomentar o trabalho intelectual do autor e garantir o desenvolvimento social e cultural²².

Essas justificativas são relacionadas e imbricadas na norma, reconhecendo-se direitos de duas naturezas na relação autor-obra: os direitos morais, de cunho pessoal, vinculados aos direitos da personalidade em razão da ligação espiritual, indissociável, entre criador e criação; e os direitos patrimoniais, referentes à possibilidade de exploração econômica do trabalho intelectual²³.

No Brasil, divide-se o direito autoral em duas espécies²⁴: o direito de autor, garantido ao criador especificamente (compositor, arranjador, poeta, artista plástico, fotógrafo, arquiteto), e os direitos conexos, vinculados a atividades ligadas à obra. São atividades que dão vida à obra ou são essenciais para sua circulação. Referem-se às atividades que geram uma criação imaterial, passível de proteção por direitos de exclusividade. Destarte, são três os direitos conexos: de artistas intérpretes e executantes, de produtores fonográficos e de radiodifusão.

É a diferença entre obra e fonograma que determina os principais titulares originários²⁵ de direitos sobre a música. A obra se refere à composição, à combinação de sons e letra. Por ser uma criação estética, incide o direito de autor, e os titulares originários são os compositores, letristas, arranjadores e versionistas²⁶. Já o fonograma, a música gravada em um suporte tangível ou intangível, refere-se à gravação da obra em áudio, em que são garantidos os direitos conexos aos artistas intérpretes e executantes (ou acompanhantes) que realizaram a gravação, e à produtora fonográfica, quem, por lei, teve a iniciativa e responsabilidade econômica sobre a gravação²⁷. Com isso, uma música gravada é protegida tanto por direitos de autor quanto por direitos conexos, na forma da Figura 1.

²² PESSERL, Alexandre R. **O direito de acesso aos dados sobre obras musicais e fonogramas: blockchain, distribuição direta e domínio público no ambiente digital**. 2020. 285 f. Tese (Doutorado em Direito) - Programa de Pós-Graduação em Direito, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020; CHALHUB; CID; CAMPOS, op. cit.

²³ BITTAR, Carlos A. **Direito de autor**. Rio de Janeiro: Forense, 2013; COSTA NETTO, José C. **Direito autoral no Brasil**. São Paulo: Saraiva, 2019.

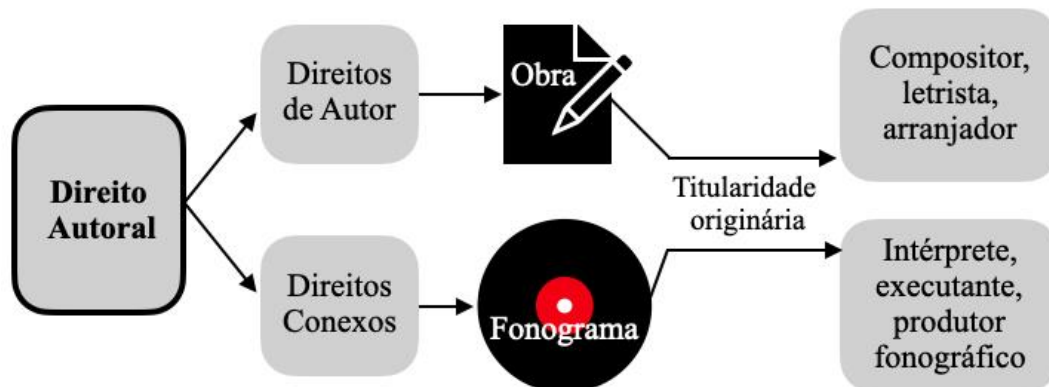
²⁴ “Art. 1º Esta Lei regula os direitos autorais, entendendo-se sob essa denominação os direitos de autor e os que lhes são conexos.”, cf. BRASIL. **Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, [2020]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm. Acesso em: 30 ago. 2020.

²⁵ Titulares originários são aqueles que detêm os direitos autorais a partir de sua origem. Como os direitos patrimoniais são passíveis de transferência, também existem os titulares derivados, que adquirem os direitos dos titulares originais, por contrato ou por sucessão.

²⁶ COSTA NETTO, op. cit.

²⁷ BRASIL. **Lei 9.610 de 19 de fevereiro de 1998...**

Figura 1 - Direito autoral da obra e do fonograma e titulares originários



Fonte: elaboração própria (2021).

São os negócios sobre direitos patrimoniais que permitem a circulação das obras e fonogramas no mercado. Esses direitos se relacionam com as diversas modalidades possíveis de uso da obra. As três grandes modalidades de direitos autorais são a reprodução, a transformação e a representação ou execução pública. Em cada uma dessas existem conjuntos ou variações de usos possíveis.

Na música, a reprodução corresponde à venda de música escrita e gravada. Uma composição é gravada, copiada e distribuída, seja em disco, em formato digital pela internet ou em um livro de partitura. A gravação, a reprodução e a distribuição são, cada uma delas, outras modalidades de uso de uma obra, necessárias para a venda de música gravada.

A transformação pode acontecer de duas formas: uma tradução em sentido amplo, que pode se dar como uma tradução em sentido estrito, isso é, a tradução de uma obra de um idioma para outro; arranjo, que é a tradução de uma expressão musical em outra, por exemplo, de instrumental acústico para eletrônico; e adaptação, que acontece de um tipo de arte a outro, cujo exemplo mais comum são filmes baseados em livros²⁸. A outra forma de transformação é a inclusão, que pode ser a inclusão de sons ou letra para formar uma música nova; ou a sincronização, que acontece com a inclusão de uma música em uma obra audiovisual, como um filme ou um vídeo publicitário.

A execução pública se refere à apresentação da música para o público ou em um ambiente considerado público. Pode ser direta, referindo-se a apresentações pessoais, em que artistas e intérpretes apresentam a obra diretamente ao público, ao vivo; ou indireta, por qualquer meio tecnológico possível, dentre eles rádio, televisão, cabo, internet etc.²⁹

Existem dois sistemas básicos em que ocorrem os negócios em direito autoral: o sistema contratual, cujas condições de uso e remuneração são definidas entre as partes; e o sistema institucional ou de gestão coletiva, em que instituições que representam grupos de titulares de direitos autorizam os usos, arrecadam os valores devidos e distribuem a remuneração aos respectivos titulares³⁰. A maioria dos usos costumam ser negociados no sistema contratual, enquanto o sistema institucional trata principalmente da execução pública.

²⁸ COSTA NETTO, op. cit.

²⁹ COSTA NETTO, op. cit.

³⁰ BITTAR, op. cit.

As relações que ocorrem por meio do sistema contratual podem ser reguladas por diversos tipos de contrato, como os contratos de trabalho, de prestação de serviços, de obra sob encomenda, de cessão, de edição, de produção audiovisual, entre vários outros. Independente do tipo de contrato firmado entre as partes e as diversas obrigações que se possam ajustar, são dois os negócios jurídicos base em direito autoral: a cessão e a licença³¹, que poderão constar como cláusula em todos os contratos mencionados.

A cessão é a transferência do direito, definitiva, em que o cedente dispõe do domínio sobre os direitos da obra, que passa a integrar o patrimônio do cessionário, funcionando como uma compra e venda. Dessa forma, os direitos são transferidos do titular originário (compositor, intérprete etc.) para o titular derivado, que pode ser qualquer pessoa, física ou jurídica. A licença, por sua vez, corresponde à autorização temporária do uso da obra, sem que o direito deixe de integrar o patrimônio do licenciante, similar a uma locação³².

Em situações em que o músico prioriza a comunicação, o compartilhamento e a possibilidade de uso de sua música para criação de novas obras, é possível publicá-las por meio de licenças públicas. Por meio destas, o titular mantém os direitos para si e permite que qualquer pessoa use a obra de forma pré-estabelecida pelo titular no momento da publicação. A obra é publicada com “alguns direitos reservados”, como alternativa ao modelo rígido e burocrático do direito autoral tradicional, em que se garantem “todos os direitos reservados”³³.

O principal sistema de licenças públicas, hoje, é o *Creative Commons*. É uma plataforma *online* gratuita em que o titular preenche um questionário sobre suas intenções acerca de adaptações e uso comercial da obra. A depender das escolhas, poderá variar entre a licença mais aberta, que permite que terceiros distribuam, remixem, adaptem e criem a partir da obra, até mesmo para fins comerciais, desde que atribuído crédito; até a mais restritiva, que só permite que outros acessem e compartilhem a obra, também garantido o crédito da autoria³⁴.

Como a música é usada principalmente em sua forma gravada (obra e fonograma), tanto os titulares de direitos de autor quanto os titulares dos direitos conexos devem autorizar o uso por meio dos respectivos contratos. Os negócios podem se referir a todas as modalidades de uso existentes ou a apenas uma, o que deve ser expresso no contrato³⁵.

As editoras musicais são empresas que administram os direitos dos compositores. Por meio do contrato de edição, a editora deve ativamente explorar a obra, buscando as diversas formas de comunicá-la ao público, especialmente negociando com artistas, gravadoras, produtoras de obras

³¹ Apesar de a Lei 9.610/98 não especificar a diferença entre cessão e licença em seu texto, a literatura tende a adaptar a forma que estes conceitos são usados no campo da propriedade industrial ao direito autoral. Assim, interpreta-se a cessão como transferência de titularidade e a licença ou concessão como autorização de uso. Não obstante, existem diversos contratos de cessão em que são definidas simples autorizações de uso. Nos casos em que houver dúvida, a interpretação deverá ser restritiva, de modo a identificar as intenções do cedente e as práticas do mercado, limitando-se o acordo à finalidade do contrato, cf. MANSO, Eduardo V. **Contratos de direito autoral**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1989; BARBOSA, Denis B. **Contratos em propriedade intelectual**. UFRJ, 2012. Disponível em: https://www.dbba.com.br/wp-content/uploads/contratos_pi.pdf. Acesso em: 23 out. 2019; QUEIROZ, Daniel C. **Relação entre compositores e editoras musicais: instituições, contratos, cooperação e conflito**. 2013. 115 f. Dissertação (Mestrado em Inovação, Propriedade Intelectual e Desenvolvimento) - Instituto de Economia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

³² MANSO, op. cit.

³³ LESSIG, Lawrence. **Free culture: the nature and future of creativity**. New York: Penguin Books, 2004; BAZEN, Stephen; BOUVARD, Laurence; ZIMMERMANN, Jean-Benoît. Musicians and the Creative Commons: a survey of artists on Jamendo. **Information Economics and Policy**, v. 32, p. 65-76, set., 2015.

³⁴ SOBRE as licenças. **Creative Commons**, [20--]. Disponível em: https://creativecommons.org/licenses/?lang=pt_BR. Acesso em: 21 jul. 2020; CHALHUB; CID; CAMPOS, op. cit.

³⁵ BRASIL. **Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998...**

audiovisuais e agências de publicidade. Em contrapartida, o compositor cede ou licencia a obra para a editora³⁶, que recebe um percentual dos usos da obra.

Já as gravadoras são as entidades responsáveis pelo fonograma. São elas que devem liberar os direitos sobre as obras perante editoras e compositores, contratar estúdios, produtores musicais, músicos executantes e negociar a distribuição e o uso do fonograma em outras mídias. Por serem os intermediários naturais entre os usuários da música e os artistas, costumam receber a remuneração completa e repassar os *royalties* aos demais titulares dos direitos. Há situações em que também são responsáveis pela administração dos direitos dos artistas.

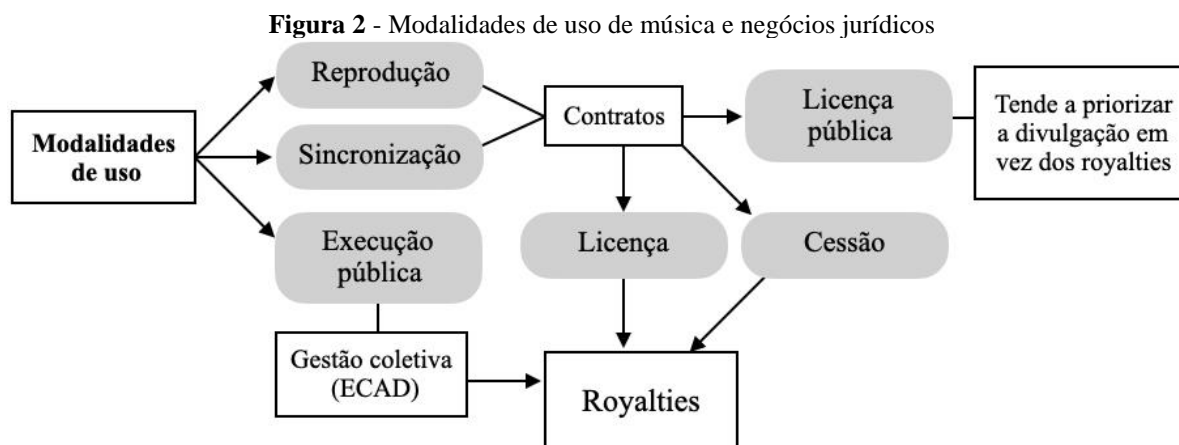
O sistema institucional se ocupa da execução pública. Em razão da dificuldade de se permitir o uso da música por rádios, lojas, bares, restaurantes e casas de *show* em todo o território, criou-se o sistema de licenças cobertor (*blanket licences*), remuneratório, em que o usuário apresenta a lista de obras utilizadas para uma instituição única que cobra um valor tabelado e repassa toda a arrecadação aos titulares dos direitos.

No Brasil, o Escritório Central de Arrecadação (ECAD) é a instituição responsável pela gestão coletiva. É composto por associações que representam diversas categorias de músicos, a quem repassam os *royalties* recebidos pelo ECAD. Ao músico cabe se filiar a uma dessas associações e cadastrar corretamente suas músicas, para que seja identificada a execução pública com a respectiva obra e fonograma e, conseqüentemente, realize-se o pagamento.

Nas execuções públicas diretas, em que a obra é interpretada por artistas diretamente ao público, não há uso de fonograma. Assim, não há remuneração por direitos conexos, repassando-se todo o valor aos titulares de direitos de autor. Pelas execuções públicas indiretas, em que o fonograma é tocado para o público, pagam-se direitos de autor aos compositores, letristas, arranjadores etc., e direitos conexos aos intérpretes, aos músicos executantes e às produtoras fonográficas.

Com isso, na prática, existem três fontes de receita com base em direitos autorais, referentes às modalidades de uso da música: os direitos fonomecânicos, advindos da reprodução (venda de letras, partituras e discos); a sincronização, seja em obras audiovisuais artísticas ou publicitárias; e a execução pública, como expostas na Figura 2.

³⁶ Embora a edição seja o principal serviço prestado pelas editoras, também podem haver outros, como a simples administração dos direitos, com a redação dos contratos e arrecadação da remuneração, de um compositor que se sinta confortável em negociar pessoalmente com artistas e gravadoras. Igualmente, as formas de remuneração das editoras variam, desde a remuneração porcentual pelo uso da música até a cessão da obra. Cada editora possui modelo de negócio próprio, e cada compositor, ao contratá-la, deve-se atentar a isso.



Fonte: elaboração própria (2021).

A partir da consolidação da internet como principal meio de comunicação e entretenimento, a distribuição da música vem se transformando. A facilidade de copiar música no ambiente digital levou ao compartilhamento não autorizado por toda a década de 2000, o que acarretou na necessidade de reestruturação do mercado. Essa reestruturação se baseia no *streaming* – forma *online* e instantânea de comunicação de conteúdo ao público em fluxo contínuo – como principal meio de distribuição. A comunicação pode se dar de forma interativa (*on-demand*), em que o ouvinte escolhe as músicas que deseja ouvir; ou não interativo, em que a programação é pré-definida pelo provedor, de forma similar aos programas de rádio³⁷.

A vantagem dessa tecnologia, para o mercado, é a não criação de cópias integrais dos arquivos nos aparelhos dos consumidores, evitando a reprodução não autorizada. Além disso, o preço consideravelmente baixo e amplo catálogo tornam a pirataria mais difícil do que o acesso por *streaming*, que pode ser pago ou gratuito, este geralmente acompanhado de publicidade. Em razão da nova tecnologia, novos entrantes surgiram no mercado, especialmente as plataformas de *streaming*, ou provedoras de serviços digitais (*digital service providers* – DSP), e as agregadoras, intermediárias entre os titulares de direitos e as DSP.

Por ser um modelo de distribuição recente, ainda em fase de testes, embora já tenha apresentado bons resultados³⁸, o direito autoral não acompanhou a tecnologia, não definindo novos conceitos que efetivamente se adequem aos novos formatos. Cada país tem utilizado instrumentos legais que melhor se amoldem à sua legislação³⁹. No Brasil, o *streaming* não se apresenta como uma

³⁷ ANGST, Flávia H.; BOFF, Saete O. A tutela dos direitos autorais nas plataformas de streaming. In: CONGRESSO DE DIREITO DE AUTOR E INTERESSE PÚBLICO, 13, 2019, Curitiba. **Anais...** Curitiba: GEDAI-UFPR, 2019, p. 187-199.

³⁸ Desde 2015 o faturamento global da indústria fonográfica voltou a crescer, levantado pelo *streaming*, que em 2019 gerou 11,4 bilhões de dólares americanos, 2 bilhões a mais do que todas as outras fontes de receita da indústria somadas, cf. INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY (IFPI). **Global music report: the industry in 2019**. 2020. Disponível em: https://www.ifpi.org/wp-content/uploads/2020/07/Global_Music_Report-the_Industry_in_2019-en.pdf. Acesso em: 10 out. 2020. **Global music report: the industry in 2019**. 2020. Disponível em: https://www.ifpi.org/wp-content/uploads/2020/07/Global_Music_Report-the_Industry_in_2019-en.pdf. Acesso em: 10 out. 2020.

³⁹ Não existe consenso sobre qual modalidade de uso de direitos se adequa ao *streaming*, especialmente *on-demand*. Por se tratar de acesso do usuário ao banco de dados da DSP, tratar-se-ia de distribuição – de forma similar a um consumidor que tem acesso a um álbum colocado à venda por uma loja de discos. Mesmo com esse entendimento há dúvidas sobre a reprodução, já que não é criada efetivamente mais do que um cópia do fonograma, uma vez que o fluxo contínuo dos dados não mantém o arquivo integral nos aparelhos dos consumidores. Contudo, há países que consideram se tratar de transmissão, o que significa alinhar o *streaming* à execução pública. A incerteza conceitual da legislação brasileira levou o Superior Tribunal de Justiça a determinar o *streaming* como execução pública e, portanto,

modalidade específica de uso das obras e fonogramas, remunerando os titulares tanto pelos direitos fonomecânicos quanto pela execução pública. Assim, quando a música é tocada, os titulares recebem tanto pela DSP, via agregadora ou diretamente pela gravadora, quanto pelo ECAD.

A gestão do direito autoral deve acompanhar a estratégia do titular dos direitos. Por meio do direito autoral, o músico independente pode ter uma renda extra, ter uma renda principal ou mesmo dispor dessa fonte de receita para tentar alcançar um maior nível de sucesso.

5. Práticas de Gestão de Direito Autoral

Apesar de sua natureza jurídica própria de direito de exclusivo⁴⁰, para que possa haver sua exploração econômica, os direitos autorais são equiparados à propriedade⁴¹ e, como tal, podem ser usados, fruídos e dispostos pelo titular⁴². É dizer, cabe ao titular dos direitos de autor e/ou conexos usar a obra exclusivamente, autorizar que terceiros a utilizem – mediante remuneração ou não – ou mesmo transferir a titularidade, abrindo mão desse patrimônio – igualmente, mediante remuneração ou não.

A partir da estratégia desenhada para sua carreira, deverá o músico titular de direitos optar por algumas dessas prerrogativas. Para definição de estratégia e planejamento, o músico deve considerar seu espaço no mercado e qual atividade desempenha na cadeia produtiva; gênero musical, experiência e fama, suas e das outras partes envolvidas; seus objetivos e medidas de sucesso como artista e como empreendedor; e as próprias características da obra ou gravação objeto de negociação.

A estratégia de gestão dos direitos autorais será baseada no equilíbrio entre divulgação para aumento do público e remuneração pelo seu trabalho. Juntos dos cachês dos *shows*, da venda de produtos e da publicidade de marcas, os direitos autorais são uma das principais receitas dos músicos. Quanto maior for o faturamento pelas outras fontes de receita, menor será a dependência da receita de direitos autorais, o que resulta na possibilidade de negociá-los com objetivos para além da renda, buscando conquistar maior público. Contudo, a manutenção de um faturamento constante gerado por direitos autorais se mostrou crucial em situações em que *shows* ao vivo são impossibilitados de serem realizados, como por exemplo em razão das restrições instauradas para a contenção da COVID-19.

Cada tipo de músico – compositor, intérprete, banda, músico acompanhante, produtor musical, editora, gravadora – tem seus próprios interesses, muitas vezes conflitantes. Como hoje é

passível de cobrança pelo ECAD, cf. BRASIL. Superior Tribunal de Justiça (Segunda Seção). **Recurso Especial 1559264/RJ**: REsp 0174958-45.2009.8.19.0001. Recurso Especial. Direito Autoral. Internet. Disponibilização de obras musicais. Tecnologia streaming. Simulcasting e webcasting. Execução pública. Configuração. Cobrança de direitos autorais. ECAD. Possibilidade. Simulcasting. Meio autônomo de utilização de obras intelectuais. Cobrança de direitos autorais. Novo fato gerador. Tabela de preços. Fixação pelo ECAD. Validade. Recorrente: Escritório Central de Arrecadação – ECAD. Recorrido: Oi Móvel S.A. Incorporador do TNL PCS S/A. Relator: Min. Ricardo Villas Bôas Cueva. 15 fev. 2017. Disponível em: https://processo.stj.jus.br/processo/revista/documento/mediado/?componente=ATC&sequencial=61376463&num_registro=201302654647&data=20170215&tipo=5&formato=PDF. Acesso em: 21 jan. 2021; PESSERL, op. cit.

⁴⁰ BARBOSA, Denis B. **Uma introdução à propriedade intelectual**. Rio de Janeiro, Lumen Juris: 2003; ASCENSÃO, José de O. **Direito de autor sem autor e sem obra**. **Boletim da Faculdade de Direito**: Separata de estudos em homenagem ao Professor Doutor António Castanheira Neves, v. 2. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2008.

⁴¹ “Art. 3º. Os direitos autorais reputam-se, para os efeitos legais, bens móveis”, cf. BRASIL. **Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998...**

⁴² “Art. 28. Cabe ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica”, cf. BRASIL. **Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998...**

possível exercer todas as atividades musicais sozinho, cabe ao músico independente decidir pela autogestão, ou contratar parceiros que realizem parte das atividades. Em relação ao direito autoral, a vantagem da autoprodução é a concentração dos *royalties* para uma só pessoa. Por outro lado, o acúmulo de atividades e trabalho – em boa parte trabalho especializado – pode ser um entrave para o crescimento da carreira do músico. Em geral, no começo o músico não terá outra opção senão negociar ele mesmo suas músicas, para então poder delegar ou ser contratado. Em todo caso, conhecer as formas de negociação e os direitos envolvidos é fundamental para a tomada de decisões em qualquer etapa da carreira.

5.1. Composição e Predefinições de Titularidade

A música pode ser escrita por apenas uma pessoa ou por mais de uma. É crescente o número de autores nas músicas mais tocadas, compostas por equipes inteiras de compositores, contratados diretamente pelas gravadoras e editoras ou convidados para participar de *song camps*, eventos em que se realiza criação colaborativa⁴³. A possibilidade de gravação digital, inclusive, permite a criação de uma única música por diversas pessoas em locais diferentes, de forma síncrona ou não.

Durante a criação deve-se definir antecipadamente a repartição dos direitos dos diversos compositores, o que costuma ocorrer proporcionalmente à contribuição de cada um, em documento assinado por todos⁴⁴. Bandas, duplas e equipes de compositores que trabalham em conjunto, muitas vezes, têm a repartição pré-definida, atribuindo autoria a todos os membros mesmo quando não há participação de algum deles⁴⁵. A pré-definição é uma boa forma de evitar conflitos e estimular a coletividade, uma vez que é impossível prever qual música escrita pela equipe terá maior sucesso no mercado.

O uso de *samples*⁴⁶ implica em uma junção de composições e, por isso, geralmente o criador da obra *sampleada* é considerado coautor da obra nova. Ao usar qualquer trecho de outra obra, deve haver a liberação desta por meio de contrato, com a definição da remuneração aos titulares dos direitos da obra originária. Se for utilizado trecho de fonograma, também é necessária a autorização dos titulares dos direitos conexos.

⁴³ SAVAGE, Mark. How many people does it take to write a song? **BBC News**, 16 may 2017. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-39934986>. Acesso em: 18 maio 2021.

⁴⁴ ACORDO de divisão de direitos autorais para colaboradores. **CDBABY**. c2019. Disponível em: <https://pt.cdbaby.com/campaigns/request-publishing-split-for-songwriters-guide.aspx>. Acesso em: 21 nov. 2020.

⁴⁵ BEHR, Adam. Two of us: inside John Lennon's incredible songwriting partnership with Paul McCartney. **The Conversation**. 9 oct. 2020, Arts + Culture. Disponível em: <https://theconversation.com/two-of-us-inside-john-lennons-incredible-songwriting-partnership-with-paul-mccartney-147857>. Acesso em: 24 maio 2021.

⁴⁶ *Sampling* é a utilização de *samples* (trechos) de letras ou sons gravados e, eventualmente modificados, que podem ser originais (como barulho de chuva ou do tráfego de uma avenida movimentada) ou mesmo de outras obras, como filmes e músicas. A prática do *sampling* ganhou notoriedade com o *hip hop* nas décadas de 1970 e 1980, quando era usado livremente, sem autorização dos titulares das obras originais, até que decisões judiciais começaram a considerar esse uso uma violação de direitos, independente da natureza, quantidade ou qualquer outra característica do trecho original e da música derivada, cf. SCHUSTER, Mike; MITCHELL, David; BROWN, Kenneth. Sampling increases music sales: an empirical copyright study. **American Business Law Journal**, v. 56, n. 1, p.177-229, fev.-abr., 2019.. É uma prática comum na composição, especialmente em estilos com bases eletrônicas como funk, pop e hip hop ainda hoje. As músicas publicadas por gravadoras e artistas maiores, capazes de custear o trabalho de uma equipe de profissionais, têm a devida liberação das obras com os diversos titulares de direitos dos *samples* usados. Já os artistas menores costumam não ter condições, seja para pagar os profissionais e, às vezes, até mesmo o licenciamento, produzindo toda a sonoridade por sua conta, ou escondendo os trechos não autorizados na mixagem, cf. REEVES, Mosi. Sample snitching: how online fan chatter can create legal trouble for rap producers. **Pitchfork**. 21 jan. 2021. Disponível em: <https://pitchfork.com/features/article/sample-snitching-how-online-fan-chatter-can-create-legal-trouble-for-rap-producers/>. Acesso em: 10 maio 2021.

Embora ilícita e não recomendada, a prática de utilizar *sampling* sem autorização é comum, seja por uma questão cultural – porque o uso de outra música é considerada uma homenagem; ou porque a pessoa que faz o *sample* acredita que o trecho é pequeno ou foi modificado o suficiente a ponto de não ser percebido pelos titulares da obra *sampleada*; ou por falta de condições financeiras, pois o custo de transação da liberação é alto, envolvendo pagamento de profissionais e dos direitos cobrados pelos titulares. Nesses casos, é preferível não utilizar o fonograma, recriando a obra com sonoridade similar, para evitar conflitos com os titulares dos direitos conexos. Não só é diminuído o risco de processo pela violação como, também, reduz-se o custo, porque afasta a necessidade de liberação do fonograma, sobrando apenas a obra (e os direitos de autor).

Do ponto de vista dos titulares dos direitos sobre a música original, pode ser vantajoso estimular o *sampling* de sua obra. Não só existe a remuneração pela liberação, mas o uso da música faz ressurgir sua demanda e apresenta efeito positivo sobre suas vendas. Em razão disso – e da concorrência advinda do enorme e crescente catálogo de música disponível para ser *sampleada* –, adotar uma estratégia ativa para a música ser utilizada como *sample* pode garantir retorno significativo, especialmente se o trecho usado tiver letras da música original, se o trecho usado for grande ou repetido por bastante tempo na música derivada, se a música for antiga e se os estilos musicais forem diferentes^{47,48}. Além disso, considerando que ao autor do trecho será atribuída coautoria da obra *sampleada*, a representação desta pode gerar *royalties* por execução pública, o que deve ser definido no contrato de liberação.

Uma prática comum no mercado é a exigência de atribuição de autoria pelo intérprete que não contribuiu, ou somente auxiliou, na composição da música, buscando repartir o valor dos direitos de autor. De forma similar, o *buy-out* é a exigência das produtoras de obras audiovisuais em comprar todos os direitos dos compositores das trilhas sonoras para que a música seja tocada nos filmes e programas de televisão⁴⁹. Embora a função declarada das normas sobre direito de autor seja justamente proteger o autor desse tipo de imposição do mercado, com frequência, o artista (tanto compositor quanto intérprete) não tem outra opção senão consentir com a exigência do contratante. Em razão disso, devem-se considerar tanto os retornos dessa repartição – econômico e de divulgação – quanto as alternativas possíveis em caso de intransigência e de a contratação com esses termos não mostrar vantagem alguma.

5.2 Negociações e *Royalties*

As negociações entre compositor e intérpretes, ou entre ambos e editoras, gravadoras e produtoras de obras audiovisuais, têm como primeiro objetivo colocar a música para circular. Na prática, o titular dos direitos cede ou licencia os direitos sobre a música para que seja reproduzida e executada, gerando receita. A reprodução garante os *royalties* fonomecânicos, enquanto as execuções públicas – diretas e indiretas – geram remuneração recolhida e repassada pelo ECAD.

O pagamento pelo uso das obras acontece de duas maneiras principais. Em casos de cessão, pela sua semelhança com a compra e venda e porque o cessionário assumirá todo o risco do

⁴⁷ A convergência de estilos é também vista em uma estratégia crescente de lançamento de música: a parceria. É uma tendência cada vez maior o lançamento de músicas de artistas cruzando gêneros: sertanejo com funk, brega com mpb, hip hop e rock. Nesses casos, o que se procura, para além do desenvolvimento artístico, é apresentar os artistas a públicos diferentes, cf. MATOS, Luciano. Feats: tendência que veio para ficar. **União Brasileira de Compositores** (UBC). Salvador, 1 fev. 2021. Disponível em: <http://www.ubc.org.br/Publicacoes/Noticias/17382>. Acesso em: 24 maio 2021.

⁴⁸ SCHUSTER; MITCHELL; BROWN, op. cit.

⁴⁹ FALSA atribuição de autoria deixa de ser tabu no mundo da música. **União Brasileira de Compositores** (UBC). Rio de Janeiro, 01 abr. 2021. Disponível em: <http://www.ubc.org.br/Publicacoes/Noticias/17822>. Acesso em: 24 maio 2021.

investimento naquela obra, é comum o pagamento ocorrer de forma comutativa, também chamado de forfetário ou *lump sum*, em que a remuneração pela titularidade da obra é prévia à sua exploração, em um valor fixo e definitivo. Nessa forma, estima-se o valor econômico da obra no momento da elaboração do contrato, por meio de diversos métodos possíveis, porém sem saber o valor exato do resultado da exploração econômica. Independente do sucesso ou fracasso, a relação entre cedente e cessionário se extingue com a transferência dos direitos patrimoniais e o respectivo pagamento, passando o cessionário a ser o titular derivado dos direitos⁵⁰.

Em conjunto com o *lump sum* ou de forma isolada, a outra configuração de pagamento de *royalties* é baseada em um percentual do resultado da exploração da obra, isso é, posterior à elaboração do contrato e à utilização. Dessa maneira, o titular dos direitos recebe uma porcentagem da venda de cada unidade da obra, ou da quantidade de execuções públicas, ou da bilheteria das representações.

Os valores sobre os direitos fonomecânicos são, usualmente, proporcionais à quantidade de discos gravados ou à venda unitária. Cada disco vendido e cada *play* nas DSP ensejam pagamento aos titulares de direitos. A gravadora ou a agregadora recebe o valor da venda e distribui para os demais titulares, retendo sua parte. Os músicos acompanhantes não costumam receber os direitos mecânicos com a venda, uma vez que são contratados por hora de estúdio e, com isso, cedem os direitos de reprodução à gravadora contratante.

Os direitos de sincronização funcionam de forma similar, com eventual montante forfetário referente à liberação e percentual sobre a venda de cópias da produção. A música pode ser usada como tema de abertura, tema de encerramento, tema da própria obra ou de personagem; fundo instrumental ou com voz; ou mesmo ser apresentada pelo próprio artista em vídeo; pode ser tocada uma ou mais vezes, e, somadas todas as vezes que aparecer, terá um tempo de execução global. Tudo isso é usado como critério para atribuição do valor que será pago pelo uso da obra e relacionado em um documento chamado *cue-sheet* ou ficha-técnica. Os valores podem ser negociados com base no orçamento disponível para a obra audiovisual, expectativa de retorno, formatos de distribuição, valoração da música e dos artistas, bem como tabelas disponibilizadas por associações representativas. Além dos valores de liberação e de reprodução, também são devidos *royalties* de execução pública quando a obra audiovisual é exibida em cinemas, na televisão etc.⁵¹.

Os direitos de execução pública, por sua vez, são arrecadados pelo ECAD e distribuídos – por intermédio das associações que o compõem – para cada um dos titulares, que poderão ou não ser representados por editoras e gravadoras. O ECAD mapeia a execução da música no território nacional por dois métodos: direto, em que o usuário (a pessoa que se beneficia com a execução da música para o público) comunica a lista de obras executadas de acordo com frequência e tempo de duração das execuções; e indireto ou por amostragem, em que são captadas amostras estatísticas de execução pública musical em situações em que o usuário não informou ou foi impossível informar quais foram as obras executadas, por meio de fiscais e aplicações tecnológicas que gravam, identificam e apuram as músicas comunicadas e arbitram essas execuções nas demais situações em que não houve catalogação. Os dois métodos de arrecadação ocorrem em diversas modalidades de uso, denominadas rubricas, separadas por critérios de região geográfica, tamanho dos *shows*,

⁵⁰ PONTES, Hildebrando. **Os contratos de cessão de direitos autorais e as licenças virtuais creative commons**. Belo Horizonte: Del Rey, 2009; MANSO, op. cit.

⁵¹ PAGAMENTOS. **Associação Brasileira de Música e Artes (ABRAMUS)**. [S. I.], c2020. Disponível em: <https://www.abramus.org.br/musica/pagamentos/>. Acesso em: 14 mar. 2021; CUE-SHEET: como preencher. **União Brasileira de Compositores (UBC)**. São Paulo, 15 jan. 2018. Disponível em: <http://www.ubc.org.br/publicacoes/noticias/8982>. Acesso em: 15 mar. 2021.

quantidades de palco e atrações, *cue-sheets* das obras audiovisuais, se a música faz parte do evento ou se é apenas ambiental, bem como eventos específicos, como carnaval e festa junina⁵².

Tanto a obra musical quanto o fonograma devem ser cadastrados nas associações pelos titulares de direitos para que o ECAD identifique a música utilizada e seus titulares de direitos. Existem dois cadastros internacionais padronizados pela Organização Internacional de Normalização (ISO): o *International Standard Musical Work Code* (ISWC) e o *International Standard Recording Code* (ISRC), em que são inseridos dados sobre a música e os titulares dos direitos: compositores, editoras, produtor fonográfico, intérpretes, arranjadores e músicos acompanhantes, além da divisão definida entre eles para remuneração. Esses códigos funcionam como o número de identidade, respectivamente, da obra e do fonograma, e são essenciais para a correta identificação e pagamento dos *royalties* aos titulares de direito. A obrigação de preenchimento do ISWC recai ao compositor e sua eventual editora, enquanto a pessoa legitimada a preencher o ISRC é o produtor fonográfico. O preenchimento de dados errados ou mesmo por pessoas que não são autorizadas pode levar à invalidação do cadastro e ao não pagamento dos *royalties* devidos⁵³.

Os contratos com editoras e gravadoras, a despeito de qual tipo de contrato seja, têm cláusulas de cessão ou licença sobre as músicas negociadas. O músico deve se atentar não apenas ao nome dado pelo contrato ao negócio jurídico, mas especialmente aos termos utilizados para descrever o que será feito com a música – se é uma transferência de propriedade ou se é uma autorização de uso – e como será a remuneração. Outra forma de pagamento comumente usada por editoras e gravadoras são os adiantamentos, valores altos disponibilizados para facilitar o processo de composição e gravação, ou pagos como prêmio em contrato de cessão de obras futuras. O adiantamento é, posteriormente, descontado dos *royalties* do músico até sua quitação, com atualização dos valores e capitalização considerável em favor da empresa durante a vigência do contrato⁵⁴.

O sucesso da música é imprevisível: pode não fazer qualquer sucesso, pode ser um *hit* de temporada ou pode se tornar uma música tocada por gerações em diversas ocasiões (rádio, festas de casamento e formatura, audiovisual etc.). A estratégia mais segura, do ponto de vista do músico, é a de licenciar os direitos baseados em percentuais variáveis em razão do resultado financeiro da própria música. Os direitos ficam mantidos em seu patrimônio, ainda que tenha que dividir os *royalties* com os outros diversos *stakeholders*. A cessão, por sua vez, pode compensar em razão dos ganhos imediatos, especialmente se a música não tiver um provável sucesso duradouro, o que indicaria que a disposição desses direitos não seriam um prejuízo no longo prazo.

Já em relação ao adiantamento, se o contrato for de licença, os direitos são mantidos no patrimônio do músico, que voltará a receber os *royalties* quando o débito for extinto. Se forem de cessão de obra futura, além do débito ocorre a transferência dos direitos sobre estas obras. Enquanto não resolvido o contrato, o músico fica impedido de contratar com outras editoras/gravadoras, trocando o débito por outros serviços e, ainda assim, sem receber os *royalties* sobre a música. Percebe-se o adiantamento, muitas vezes, como uma armadilha contábil para exploração dos músicos que o aceitam⁵⁵. Destarte, se necessário, o músico deve negociar

⁵² ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO (ECAD). **Regulamento de distribuição**. [S. I.], 2019. Disponível em: https://www3.ecad.org.br/eu-faco-musica/Documents/regulamento_de_distribuicao.pdf. Acesso em: 15 mar. 2021.

⁵³ ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO (ECAD). **Comunicado ISRC**. [S. I., 2021]. Disponível em: <https://www3.ecad.org.br/em-pauta/Documents/Comunicado%20ISRC%20.pdf>. Acesso em: 30 maio 2021.

⁵⁴ QUEIROZ, op. cit.

⁵⁵ QUEIROZ, op. cit.

detalhadamente todas as condições de pagamento do adiantamento e aceitar o menor valor possível.

No momento da distribuição, o titular pode inserir na obra menção de reserva, DRM, *fingerprints* e marcas d'água. A menção de reserva, indicação na obra de quem é o titular dos direitos, seja em obras distribuídas nos meios físico ou digital, não só demonstra que a obra é protegida por direito autoral como sinaliza quem deverá ser contatado caso alguém tenha interesse em usar a música.

Já as DRM e demais tecnologias costumam ser vistas de forma negativa pelo consumidor, que tem a experiência de uso abalada, seja pela necessidade de uso *online* da obra, ou por não conseguir utilizar a obra à sua maneira; além do inevitável aumento do preço de acesso à música, uma vez que o custo será revertido ao consumidor. Ademais, a ausência de uso de DRM favorece o compartilhamento e, conseqüentemente, o aumento de vendas de música, especialmente se for de nicho^{56,57}.

Em casos de violação dos direitos que aconteçam em relações consideradas *business-to-consumer*, deve-se atentar para a real necessidade de judicializar o caso e evitar processar os próprios fãs. Isso porque acionar o público individualizado não tem efeito na diminuição da pirataria, mas pode resultar em baixa nas vendas da música, funcionando como publicidade negativa⁵⁸.

As principais práticas de gestão de direito autoral identificadas neste estudo, separadas de acordo com os objetivos de aumento do público ou de remuneração estão sistematizadas no Quadro 2.

Quadro 2 - Principais práticas de gestão de direito autoral

Práticas voltadas ao aumento do público	Práticas voltadas à remuneração
<ul style="list-style-type: none">- Parcerias nas composições e execuções.- Usar trechos de outras músicas e, se for o caso, regravar uma versão própria para evitar a licença dos direitos conexos.- Promover o <i>sampling</i> de suas músicas.- Facilitar o acesso do consumidor à sua música por meio de DSP gratuitas ou <i>freemium</i>.- Buscar a sincronização em diversas mídias.- Evitar o uso de DRM.- Não judicializar o consumidor.	<ul style="list-style-type: none">- Evitar a parceria e a conseqüente divisão dos <i>royalties</i>.- Não negociar obras e fonogramas por meio de cessão e atentar-se para os valores dos adiantamentos.- Não aceitar o uso da música com contrapartidas que não sejam a remuneração ou que tenham o valor econômico claramente especificado.- Cobrar por qualquer acesso do consumidor à música, buscando protegê-la por DRM.- Acompanhar a gestão coletiva perante as associações e o ECAD.

Fonte: elaboração própria (2021).

Importante notar que as possibilidades não estão limitadas a essa lista, e que em muitas situações é possível seguir duas ou mais táticas que pareçam contraditórias em um primeiro momento, mas que se adequam à estratégia do modelo de negócios do músico independente.

⁵⁶ As plataformas de *streaming* utilizam DRM, porém, em razão de seus modelos de negócios e da própria tecnologia, as DRM não afetam a experiência do usuário como ocorre com o *download*, especialmente pela possibilidade de compartilhamento do *link* de reprodução das músicas, funcionando tanto como reprodutor de música quanto rede social.

⁵⁷ ZHANG, Laurina. Intellectual property strategy and the long tail: evidence from the recorded music industry. *Management Science*, Catonsville, Maryland, USA, v. 64, n. 1, p. 24-42, jan., 2018.

⁵⁸ MITCHELL, David M.; SCOTT, C. Patrick; BROWN, Keneth H. Did the RIAA's prosecution of music piracy impact music sales?. *Atlantic Economic Journal*, v. 46, n. 1, p. 59-71, mar., 2018.

6. Considerações Finais

No contexto em que o músico independente deve realizar a gestão completa de sua carreira, o direito autoral é uma das principais ferramentas. Diante disso, buscou-se identificar práticas de gestão de direito autoral compatíveis com as necessidades dos músicos independentes, por meio de pesquisa bibliográfica e documental, efetuada a partir de trabalhos acadêmicos e materiais informativos e jornalísticos de organizações inseridas no mercado da música.

Para alcançar o objetivo, descreveram-se as principais características do que é ser músico independente na atualidade, o que se relaciona com o controle estético, gerencial e financeiro de sua carreira. Por meio da autogestão, o músico independente acumula as atividades artísticas e empresariais, dentre elas a gestão do direito autoral. A partir da gestão de direito autoral, o músico pode adotar estratégias voltadas ao maior compartilhamento da sua música, buscando expandir o público; ou, ao contrário, manter um controle maior sobre sua obra, exigindo autorizações e remuneração sobre qualquer tipo de uso.

A primeira opção que se apresenta para o músico independente é o trabalho sozinho, que garante a integralidade dos *royalties* sobre o uso da música para si; ou em parceria, em que apesar da divisão dos *royalties*, o trabalho também é compartilhado e a chance de exposição da obra aumenta. A colaboração pode se dar em sistema de parceria, por exemplo, dois compositores ou uma banda, ou mesmo artista e produtor musical; de contratação, em que o músico mantém o controle gerencial e artístico das atividades; ou ser contratado por uma empresa grande – *major* ou não – que, por possuir o capital, detém o controle sobre a produção, diminuindo a liberdade do músico.

Além da escolha sobre quais são os parceiros, a forma de colaboração também é importante. Pode se dar com a parceria na composição ou na interpretação/gravação da música, em que se dividem os direitos de autor e conexos. Nessa situação, pode haver, inclusive, a indicação de autoria mesmo que a pessoa não tenha contribuído, o que diminui a quantidade de *royalties* efetivamente devidos, porém, pode garantir o aumento de público atingido pela música e maior probabilidade de receita de outras fontes – como *shows* e *merchandising*.

A liberação da música envolve contratos ou cláusulas de cessão e licença de direito autoral, em que, nos primeiros, há a transferência do direito do titular originário para o titular derivado; e, nos segundos, a autorização de uso da música do licenciante para o licenciado. Esses negócios podem se referir a todas as modalidades de uso possíveis da música ou apenas a uma ou algumas delas, podendo ser interessante manter, ao menos, se possível, os direitos de execução pública sob sua titularidade.

Embora a licença sobre o mínimo possível de modalidades de uso – por exemplo, apenas a reprodução – seja o padrão ideal, há situações diversas em que a estratégia do músico ou a vantagem negocial da outra parte determinará acordos diversos. Assim, o titular do direito deve avaliar se prefere manter a música para si, buscando oportunidades futuras, ou aceitar uma situação de menor remuneração com maiores chances de crescimento no mercado.

Não se defende, com isso, a exploração do músico, especialmente o independente. O que se quer dizer é que podem existir possibilidades de ganho na cessão de direitos, no *buy-out*, ao facilitar a liberação para *sampling*, ao utilizar licenças públicas e outras situações em que se abre mão da proteção restrita dos direitos, o que deve ser avaliado caso a caso pelo músico, conforme sua estratégia de carreira. De outro turno, situações que parecem benéficas como adiantamentos

oriundos de editoras e gravadoras podem se tornar entraves e dívidas que o músico não consegue se desfazer, o que igualmente demanda atenção no momento da negociação.

Por fim, verificou-se que limitar ou atrapalhar a experiência do consumidor pode ter efeitos negativos sobre a venda e, portanto, prejuízo pelo excesso de proteção do direito autoral. Tanto ferramentas digitais (especialmente as DRM) de proteção do arquivo de música quanto a litigância individualizada, direcionada aos fãs, podem resultar em diminuição das vendas, que podem ser ligados à diminuição do compartilhamento – mesmo que ilegal – da música entre o público. Buscar formas alternativas de comunicar sua obra a esse público pode ser viável ao titular de direitos que se sentir prejudicado por esse compartilhamento.

Este trabalho contribuiu para uma nova abordagem dos estudos jurídicos sobre direito autoral no Brasil, que, em geral, focam em situações relacionadas à contemporaneidade da norma com a sociedade informacional. Nesse contexto, uma limitação do estudo se refere às fontes de pesquisa bibliográfica. As práticas de gestão de direito autoral que se pretendeu identificar, quando utilizadas no mercado, costumam se manter conhecidas somente entre as partes, de forma que os arranjos e os resultados não são expostos a terceiros, como outros artistas ou pesquisadores. Em razão disso, futuros estudos de campo poderão confirmar e expandir os resultados aqui apresentados.

7. Referências

ACORDO de divisão de direitos autorais para colaboradores. **CDBABY**. c2019. Disponível em: <https://pt.cdbaby.com/campaigns/request-publishing-split-for-songwriters-guide.aspx>. Acesso em: 21 nov. 2020.

ANGST, Flávia H.; BOFF, Salete O. A tutela dos direitos autorais nas plataformas de streaming. *In: CONGRESSO DE DIREITO DE AUTOR E INTERESSE PÚBLICO*, 13, 2019, Curitiba. **Anais...** Curitiba: GEDAI-UFPR, 2019, p. 187-199.

ASCENSÃO, José de O. Direito de autor sem autor e sem obra. **Boletim da Faculdade de Direito**: Separata de estudos em homenagem ao Professor Doutor António Castanheira Neves, v. 2. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2008.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DA MÚSICA INDEPENDENTE (ABMI). **Análise de mercado da música independente no Brasil**: relatório 2019/2020. São Paulo: ABMI, 2020. Disponível em: http://www.ubc.org.br/anexos/publicacoes/arquivos_noticias/relatorio%20abmi%202020.pdf. Acesso em: 28 jan. 2021.

BARBOSA, Denis B. **Uma introdução à propriedade intelectual**. Rio de Janeiro, Lumen Juris: 2003.

BARBOSA, Denis B. **Contratos em propriedade intelectual**. UFRJ, 2012. Disponível em: https://www.dbba.com.br/wp-content/uploads/contratos_pi.pdf. Acesso em: 23 out. 2019.

BATISTA, Rafael F. da S. **Luz, câmera, som**: uma análise da produção de vídeos musicais na música independente de São Luís - MA entre 2012 e 2018. 2019. 192 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2019.

- BAZEN, Stephen; BOUVARD, Laurence; ZIMMERMANN, Jean-Benoît. Musicians and the Creative Commons: a survey of artists on Jamendo. **Information Economics and Policy**, v. 32, p. 65-76, set., 2015.
- BEHR, Adam. Two of us: inside John Lennon's incredible songwriting partnership with Paul McCartney. **The Conversation**. 9 oct. 2020, Arts + Culture. Disponível em: <https://theconversation.com/two-of-us-inside-john-lennons-incredible-songwriting-partnership-with-paul-mccartney-147857>. Acesso em: 24 maio 2021.
- BITTAR, Carlos A. **Direito de autor**. Rio de Janeiro: Forense, 2013.
- BRASIL. **Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, [2020]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm. Acesso em: 30 ago. 2020.
- BRASIL. Superior Tribunal de Justiça (Segunda Seção). **Recurso Especial 1559264/RJ**: REsp 0174958-45.2009.8.19.0001. Recurso Especial. Direito Autoral. Internet. Disponibilização de obras musicais. Tecnologia streaming. Simulcasting e webcasting. Execução pública. Configuração. Cobrança de direitos autorais. ECAD. Possibilidade. Simulcasting. Meio autônomo de utilização de obras intelectuais. Cobrança de direitos autorais. Novo fato gerador. Tabela de preços. Fixação pelo ECAD. Validade. Recorrente: Escritório Central de Arrecadação – ECAD. Recorrido: Oi Móvel S.A. Incorporador do TNL PCS S/A. Relator: Min. Ricardo Villas Bôas Cueva. 15 fev. 2017. Disponível em: https://processo.stj.jus.br/processo/revista/documento/mediado/?componente=ATC&sequencial=61376463&num_registro=201302654647&data=20170215&tipo=5&formato=PDF. Acesso em: 21 jan. 2021.
- CERQUEIRA, Amanda P. C. de. **Paradoxos da atividade artística na narrativa de músicos denominados independentes**. 2017. 233 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.
- CHALHUB, Daniel; CID, Rodrigo; CAMPOS, Pedro. **Propriedade intelectual na indústria criativa**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2019.
- CHOI, Hwanho; BURNES, Bernard. How consumers contribute to the development and continuity of a cultural market. **Consumption Markets & Culture**, [S. l.], v. 19, n. 6, p. 576-596, 2016.
- COSTA NETTO, José C. **Direito autoral no Brasil**. São Paulo: Saraiva, 2019.
- CUE-SHEET: como preencher. **União Brasileira de Compositores (UBC)**. São Paulo, 15 jan. 2018. Disponível em: <http://www.ubc.org.br/publicacoes/noticias/8982>. Acesso em: 15 mar. 2021.
- DIAS, Marcia T. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO (ECAD). **Regulamento de distribuição**. [S. l.], 2019. Disponível em: https://www3.ecad.org.br/eu-faco-musica/Documents/regulamento_de_distribuicao.pdf. Acesso em: 15 mar. 2021.

ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO (ECAD). **Comunicado ISRC**. [S. I., 2021]. Disponível em: <https://www3.ecad.org.br/em-pauta/Documents/Comunicado%20ISRC%20.pdf>. Acesso em: 30 maio 2021.

FALSA atribuição de autoria deixa de ser tabu no mundo da música. **União Brasileira de Compositores (UBC)**. Rio de Janeiro, 01 abr. 2021. Disponível em: <http://www.ubc.org.br/Publicacoes/Noticias/17822>. Acesso em: 24 maio 2021.

FARIAS, Tássio R. P. de. **Andread Jó e a nova produção independente em Fortaleza/CE: reflexões sobre a música em tempos de reprodutibilidade técnica, ciberespaço e negócios eletrônicos**. 2015. 155 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais e Humanas) - Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Mossoró, 2015.

GARLAND, Shannon. Trocando ideias musicais: a sociabilidade da circulação na música carioca independente nos anos 1990. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 73, p. 47-63, ago. 2019.

HAYNES, Jo; MARSHALL, Lee. Reluctant entrepreneurs: musicians and entrepreneurship in the 'new' music industry. **The British Journal of Sociology**, London, v. 69, n. 2, p. 429-482, jun. 2018.

HESMONDHALGH, David. **Independent record companies and democratisation in the popular music industry**. 1996. 298 f. Tese (Doctor of Philosophy) - Department of Media and Communications, Goldsmiths College, University of London, Londres, 1996.

HRACS, Brian J. Cultural intermediaries in the digital age: the case of independent musicians and managers in Toronto. **Regional Studies**, v. 49, n. 3, p. 461-475, 2015.

INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY (IFPI). **Global music report: the industry in 2019**. 2020. Disponível em: https://www.ifpi.org/wp-content/uploads/2020/07/Global_Music_Report-the_Industry_in_2019-en.pdf. Acesso em: 10 out. 2020.

KJUS, Yngvar. The use of copyright in digital times: a study of how artists exercise their rights in Norway. **Popular Music and Society**, [S. I.], 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/03007766.2019.1698206>. Acesso em: 1 abr. 2020.

LESSIG, Lawrence. **Free culture: the nature and future of creativity**. New York: Penguin Books, 2004.

MANSO, Eduardo V. **Contratos de direito autoral**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1989.

MARCHI, Leonardo de. **A nova produção independente: indústria fonográfica brasileira e novas tecnologias da informação e comunicação**. 2006. 151 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

MARCHI, Leonardo de. Discutindo o papel da produção independente brasileira no mercado fonográfico em rede. *In*: HERSCHMANN, Micael (Org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 145-163.

- MATOS, Luciano. Feats: tendência que veio para ficar. **União Brasileira de Compositores (UBC)**. Salvador, 1 fev. 2021. Disponível em: <http://www.ubc.org.br/Publicacoes/Noticias/17382>. Acesso em: 24 maio 2021.
- MITCHELL, David M.; SCOTT, C. Patrick; BROWN, Keneth H. Did the RIAA's prosecution of music piracy impact music sales?. **Atlantic Economic Journal**, v. 46, n. 1, p. 59-71, mar., 2018.
- MULLIGAN, Mark. 2018 global label market share: stream engine. **Mídia**. 2019. Disponível em: <https://www.midiaresearch.com/blog/2018-global-label-market-share-stream-engine>. Acesso em: 31 jul. 2020.
- NAKANO, Davi. A produção independente e a desverticalização da cadeia produtiva da música. **Gest. Prod.**, São Carlos, v. 17, n. 3, p. 627-638, 2010.
- PAGAMENTOS. **Associação Brasileira de Música e Artes (ABRAMUS)**. [S. I.], c2020. Disponível em: <https://www.abramus.org.br/musica/pagamentos/>. Acesso em: 14 mar. 2021.
- PEREIRA, Francisco M. **“Não tenha medo, largue o emprego”**: uma análise de construção de carreira na música independente através do estudo de caso da banda Dingo Bells. 2017. 142 f. Dissertação (Mestrado em Indústria Criativa) - FEEVALE, Novo Hamburgo, 2017.
- PESSERL, Alexandre R. **O direito de acesso aos dados sobre obras musicais e fonogramas**: blockchain, distribuição direta e domínio público no ambiente digital. 2020. 285 f. Tese (Doutorado em Direito) - Programa de Pós-Graduação em Direito, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020.
- PONTES, Hildebrando. **Os contratos de cessão de direitos autorais e as licenças virtuais creative commons**. Belo Horizonte: Del Rey, 2009.
- QUEIROZ, Daniel C. **Relação entre compositores e editoras musicais**: instituições, contratos, cooperação e conflito. 2013. 115 f. Dissertação (Mestrado em Inovação, Propriedade Intelectual e Desenvolvimento) - Instituto de Economia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- REEVES, Mosi. Sample snitching: how online fan chatter can create legal trouble for rap producers. **Pitchfork**. 21 jan. 2021. Disponível em: <https://pitchfork.com/features/article/sample-snitching-how-online-fan-chatter-can-create-legal-trouble-for-rap-producers/>. Acesso em: 10 maio 2021.
- RUIZ, Téo. **A autoprodução musical**: ou navegando e carregando a banda nas costas com uns gigabytes a mais. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- SANTIAGO, Felipe I. **Entre acordes e sonoridades**: formas de atuação na música independente de Natal/RN. 2016. 208 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.
- SAVAGE, Mark. How many people does it take to write a song? **BBC News**, 16 may 2017. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-39934986>. Acesso em: 18 maio 2021.

SCHUSTER, Mike; MITCHELL, David; BROWN, Kenneth. Sampling increases music sales: an empirical copyright study. **American Business Law Journal**, v. 56, n. 1, p.177-229, fev.-abr., 2019.

SILVEIRA FILHO, Claudionor Gomes da. **Interdependências da música independente**: um estudo sobre a formação do Coletivo Popfuzz e seu papel nos circuitos de eventos musicais em Maceió/AL. 2016. 154 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Instituto de Ciências Sociais, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2016.

SOBRE as licenças. **Creative Commons**, [20--]. Disponível em: https://creativecommons.org/licenses/?lang=pt_BR. Acesso em: 21 jul. 2020.

SOLER, Alessandro. A grande aposta. **Revista UBC**. Rio de Janeiro, n. 48, p. 24-31, maio, 2021. Disponível em: https://issuu.com/ubc-uniaobrasileiradecompositores/docs/revista_abc_48. Acesso em: 20 maio 2021.

ZHANG, Laurina. Intellectual property strategy and the long tail: evidence from the recorded music industry. **Management Science**, Catonsville, Maryland, USA, v. 64, n. 1, p. 24-42, jan., 2018.