

## **“Nós Não Vamos Pagá Nada”: os problemas na arrecadação e distribuição dos direitos autorais de música no Brasil**

*“Nós Não Vamos Pagá Nada”:  
the problems within the music copyright collection and distribution in Brazil*

Roberto Bedin COUTINHO<sup>1</sup>  
Francisco Machado PEREIRA<sup>2</sup>  
Daniel SILVA<sup>3</sup>  
Cristiano Max Pereira PINHEIRO<sup>4</sup>

### **Resumo**

Este artigo visa traçar um panorama do processo de arrecadação dos direitos autorais de música no Brasil. Busca-se mapear a cadeia de arrecadação desde a origem no ECAD até a chegada ao artista. A pesquisa tem início em uma série de entrevistas qualitativas, com roteiro semiestruturado, com profissionais da indústria musical. O estudo do processo de registro, arrecadação e distribuição dos direitos autorais utiliza documentos disponibilizados pelo ECAD e associações vinculadas. O debate no âmbito jurídico se baseia em Gueiros (1999). Para o aprofundamento da questão norteadora, utiliza-se autores como Mello (2013), Paiva (2013) e Queiroz (2007). Os resultados demonstram que o sistema é complexo, fundamentado em uma evolução histórica problemática, dando margem a questões de natureza diversa que dificultam o processo e prejudicam sua eficiência. Apesar disso, a arrecadação dos direitos autorais é benéfica aos autores, que, mesmo com um sistema ineficiente, podem monetizar sua obra.

**Palavras-chave:** Direitos Autorais. Música. ECAD.

---

<sup>1</sup> Graduando em Engenharia Elétrica (Unisinos). Bolsista do Programa de Aperfeiçoamento Científico Feevale no Projeto de Pesquisa "Processo de Consolidação da Indústria Criativa no RS". E-mail: robertocoutinho@gmail.com

<sup>2</sup> Graduando em Jornalismo (Unisinos). Bolsista do Programa de Aperfeiçoamento Científico Feevale no Projeto de Pesquisa "Processo de Consolidação da Indústria Criativa no RS". E-mail: chicomachadopereira@gmail.com

<sup>3</sup> Graduando em Arquitetura (Unisinos). Bolsista do Programa de Aperfeiçoamento Científico Feevale no Projeto de Pesquisa "Processo de Consolidação da Indústria Criativa no RS". E-mail: daniarqui@ibest.com.br

<sup>4</sup> Doutor em Comunicação Social (PUCRS). Coordenador dos Cursos de Jornalismo, Relações Públicas e Publicidade e Propaganda e Professor do Mestrado em Indústria Criativa (Universidade Feevale); e-mail: maxrs@feevale.br.

## Abstract

This paper aims to provide an overview of the Music Copyright collection and distribution system in Brazil. This work seeks to identify and map the relation chain from the beginning, with the Central Office of Collecting and Distribution (ECAD in Portuguese), until it reaches the artist. The research data starts with structured interviews with players in the music industry. The process is analyzed based on documents available by ECAD and associations. The law concerns are discussed based on Gueiros (1999). In order to go deeply into the main question, a series of authors was used, as Mello (2013), Paiva (2013) and Queiroz (2007). At the end of this work, the results demonstrate the complexity of the historically problematic system, which leads to a range of various questions, making the process more difficult and affecting its efficiency. Despite this, the copyright collection system is still good for the authors, who, even with this inefficiency, can monetise their musical works.

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

## Introdução

A Indústria Criativa<sup>5</sup> tem seu valor calcado nas ideias. Para proteger o criador e garantir remuneração pelo seu trabalho intelectual, foi criada uma legislação específica de proteção de Propriedade Intelectual. Esta sempre foi uma área muito polêmica e discutida no Direito, com debates que tem crescido cada vez mais, devido à constante evolução tecnológica e produção intelectual. Além disso, soma-se a rápida evolução tecnológica vista nas últimas décadas, sem mencionar o acesso cada vez mais facilitado por todos os setores da sociedade ao consumo dos produtos advindos da criatividade.

Seguindo este caminho, a Indústria Criativa da Música tem experimentado uma constante mudança de paradigmas. Isso exige um debate recorrente no que tange os Direitos Autorais na Música. Diversas questões estão em aberto, criando zonas de tensão entre os diferentes agentes do mercado. Desde o início do século XX, existem iniciativas que visam resolver estas questões, trabalhando para que hajam melhores condições de trabalho aos profissionais da música e maior fluidez e dinâmica nas relações entre os diversos atores do processo, tais como músicos, compositores, gravadoras, editoras<sup>6</sup> e usuários de música. O estabelecimento de associações de

---

<sup>5</sup>Um modelo de indústria com a economia baseada em recursos intangíveis, cujas principais matérias-primas são as ideias (DEHEINZELIN, 2011).

<sup>6</sup>Empresas responsáveis por empreender e divulgar a obra musical (QUEIROZ, 2007).

arrecadação de direitos autorais - por parte dos compositores - e a criação de uma legislação especializada - de iniciativa governamental -, acompanhada por entidades de controle e gestão, são algumas delas. Porém, diversas distorções permeiam o processo histórico, refletindo nos problemas vistos hoje em dia. Nesse contexto, o estudo tem a finalidade de analisar o processo de arrecadação e distribuição dos direitos autorais no Brasil; o trabalho, portanto, busca apresentar o *modus operandi* do sistema, caracterizando os agentes envolvidos e suas funções.

Embasado na bibliografia produzida por Gueiros (1999), Mello (2013) e Paiva (2013), além de dados fornecidos pelas organizações responsáveis, como ECAD<sup>7</sup> e as associações de arrecadação, procura-se levantar os principais fatores que ocasionam problemas no processo. Como complemento, uma série de entrevistas com agentes do mercado musical, tais como músicos, produtores musicais e representantes de associações trouxeram diversos pontos de vista, apresentando conflitos e consensos em torno do assunto abordado.

O debate de opiniões trouxe à luz alguns problemas que podem ocorrer no processo de registro, arrecadação e distribuição dos direitos autorais musicais no Brasil. Estes problemas acarretam em disputas entre os diferentes agentes do mercado e tornam o sistema de proteção aos direitos dos titulares das obras musicais ineficiente.

Este artigo é parte da produção setorial de Música da Pesquisa "O Processo de Consolidação da Indústria Criativa no Rio Grande do Sul" que pertence ao Grupo de Indústrias Criativas da Universidade Feevale, ligado ao Mestrado em Indústrias Criativas da Instituição. As discussões, coletas e análises são realizadas no Laboratório da Criatividade do Mestrado.

## **1 Histórico dos direitos autorais no Brasil**

Diversos problemas que permeiam os direitos autorais no Brasil tem origens históricas. Portanto, é importante iniciar com uma breve revisão a fim de compreender as questões que serão discutidas mais adiante.

A defesa dos direitos autorais no Brasil iniciou em 1917, com a criação da SBAT - Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Além de defender autores de artes

---

<sup>7</sup> Escritório Central de Arrecadação e Distribuição.

dramáticas, a entidade também englobava os compositores musicais. As diferenças entre estas duas áreas provocaram a saída dos músicos da sociedade, que depois se reuniram para criar a ABCA - Associação Brasileira de Compositores e Autores -, logo renomeada UBC - União Brasileira de Compositores. Novas divergências internas causaram outras divisões e originaram uma série de associações concorrentes. Em função da falta de legislação a respeito do tema no Brasil, a atuação destas associações mostrou-se desorganizada, o que, de muitas formas, acabou prejudicando a arrecadação dos direitos autorais (GUEIROS, 1999).

Após vários anos de polêmicas e desentendimentos entre as associações, o governo resolveu regulamentar oficialmente o setor, criando a Lei Federal de Direitos Autorais no Brasil, a Lei nº 5.988/73 (GUEIROS, 1999). Foram, então, criados o ECAD - Escritório Central de Arrecadação e Distribuição e o CNDA - Conselho Nacional do Direitos Autorais. As diversas associações se tornaram, então, "associações titulares", tendo como objetivos representar os titulares de direitos autorais e controlar o ECAD. O CNDA era o órgão de fiscalização, consulta e assistência, que fixava normas relativas a preços, sistemas de cobranças e distribuição de direitos autorais, ao qual o ECAD ficava submetido (MELLO, 2013).

O CNDA foi extinto em 1990. Este ato foi fortemente criticado por juristas e especialistas do mercado musical, pois deixou o ECAD atuar livremente, criando regras e valores ao seu livre arbítrio (MELLO, 2013).

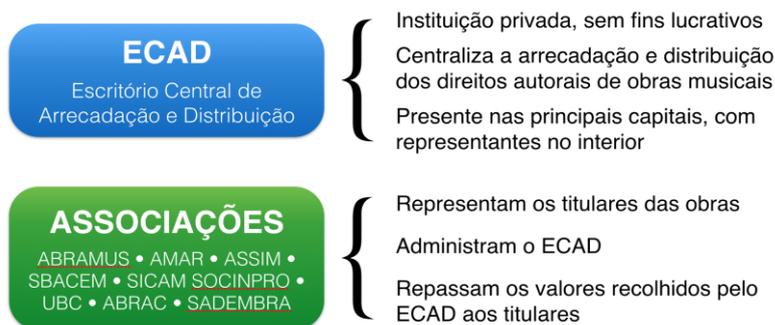
No final da década de 90, realizou-se uma atualização da legislação, através da Lei 9.610/98, também conhecida como LDA - Lei dos Direitos Autorais (GUEIROS, 1999), que abrange várias áreas da Indústria Criativa. Entre as modificações no setor da música, Mello (2013) destaca a definição de autor como estritamente pessoa física e a ampliação do tempo de proteção das obras para 70 anos a partir da morte do último autor. Cabe salientar que não foi criada uma entidade para suprir a extinção do CDNA, deixando as atividades do ECAD e associações sem nenhum tipo de fiscalização governamental.

## 2 A arrecadação e distribuição de direitos autorais no Brasil

### 2.1 As instituições

O sistema que controla os direitos autorais musicais no Brasil, denominado "gestão coletiva", é composto pelo ECAD e nove associações (Abramus, Amar, Assim, Sbacem, Sicam, Socinpro, UBC, Abrac e Sadembra). O ECAD é uma instituição privada, sem fins lucrativos, instituída pela lei 5.988/73 e mantida pela Lei Federal 9.610/98 e 12.853/13. Seu principal objetivo é centralizar a arrecadação e distribuição dos direitos autorais de execução pública musical. Ele é administrado pelas associações que representam os titulares de obras musicais (compositores, intérpretes, músicos, editores nacionais e estrangeiros e produtores fonográficos) filiados a elas. O órgão sedia-se na cidade do Rio de Janeiro e tem 34 unidades arrecadoras próprias localizadas nas principais capitais e regiões do Brasil, além de outras 76 agências credenciadas que atuam, especialmente, no interior do país (ECAD, 2015a). A Figura 1 apresenta um comparativo entre o ECAD e as Associações:

**Figura 1:** Comparativo de papéis entre ECAD e Associações



Fonte: os autores.

As associações são responsáveis por fixar preços e regras de cobrança e de distribuição dos valores arrecadados. São, também, responsáveis por todas as informações cadastrais pertinentes aos seus titulares filiados, às suas obras musicais e aos seus fonogramas. Estas informações são enviadas ao ECAD a fim de alimentar seu

banco de dados, possibilitando a identificação correta, tanto dos titulares como de suas criações (ECAD, 2015a).

## 2.2 A arrecadação

A verificação das execuções públicas e a arrecadação dos valores referentes é responsabilidade do ECAD. Ele calcula os valores que devem ser pagos pelos usuários de música de acordo com os critérios do Regulamento de Arrecadação<sup>8</sup>. Estes valores são cobrados de quem utiliza música publicamente, definidos como "usuários de música".

Existem dois diferentes modelos de arrecadação, conforme o Quadro 1:

**Quadro 1** - Comparativo entre os modelos de arrecadação

Direto	<ul style="list-style-type: none"><li>➤ Distribuição feita apenas para músicas executadas no evento</li><li>➤ A lista é fornecida pelo promotor ou responsável</li><li>➤ O ECAD pode utilizar a gravação do evento como referência</li></ul>
Indireto	<ul style="list-style-type: none"><li>➤ Utiliza amostragem estatística, através de execuções representativas de todas as músicas executadas no período</li><li>➤ Se baseia nas planilhas enviadas pelas emissoras de rádio e TV aberta</li><li>➤ Pode utilizar gravações da programação feitas diretamente pelo ECAD</li></ul>

Fonte: os autores.

## 2.3 A Distribuição

O repasse dos *royalties*<sup>9</sup> de direitos autorais e cadastro dos fonogramas fica sob responsabilidade das associações. Do valor bruto arrecadado pelo ECAD com as execuções, 15,61% fica com o próprio e 6,89% com as associações, para cobrir despesas operacionais das instituições. Os 77,5% restantes são repassados aos titulares das obras (ECAD, 2015c). O valor que chega aos titulares é dividido, conforme a Figura 2:

<sup>8</sup>Documento que esclarece os princípios e normas aplicáveis à arrecadação por execução pública dos direitos autorais e conexos (ECAD, 2015b).

<sup>9</sup>Direitos percentuais variáveis, devidos a autores, artistas e intérpretes, pela utilização comercial de suas obras e/ou interpretações (GUEIROS, 1999).

**Figura 2** - Distribuição de valores para os autores.



Fonte: Elaborado pelos autores, com base em UBC (2015).

Cabe aqui explicar rapidamente a diferença entre Direito de Autor e Direito Conexos. O primeiro diz respeito aos direitos reservados aos autores da obra propriamente ditos. Estes direitos são divididos através de contratos firmados entre os compositores, os versionistas (autores de versões de obras já compostas) e os editores (responsáveis por representar os autores, zelando pelo uso da obra e pelo recolhimento dos *royalties*). Já o Direito Conexos relaciona-se às interpretações ou execuções artísticas. Basicamente, esta área protege o fonograma<sup>10</sup>, incluindo seus agentes diretos, como intérpretes, produtores fonográficos e músicos acompanhantes, cada qual com sua parcela fixa sobre os direitos. Assim, os  $\frac{2}{3}$  do total pertencem ao(s) autor(es) da obra, ou seja, o Direito de Autor, enquanto o  $\frac{1}{3}$  restante fica com os detentores dos Direitos Conexos (UBC, 2015).

### 3 Metodologia

Entre maio e junho de 2015, foram feitas entrevistas em profundidade com agentes da indústria da música, seguindo um roteiro pré-definido, que procurou abordar diferentes aspectos da Indústria Criativa da Música. Estas conversas seguiram um roteiro semiestruturado, conforme o modelo proposto por Prodanov e Freitas (2013). Os entrevistados que trouxeram questões pertinentes aos direitos autorais foram os seguintes:

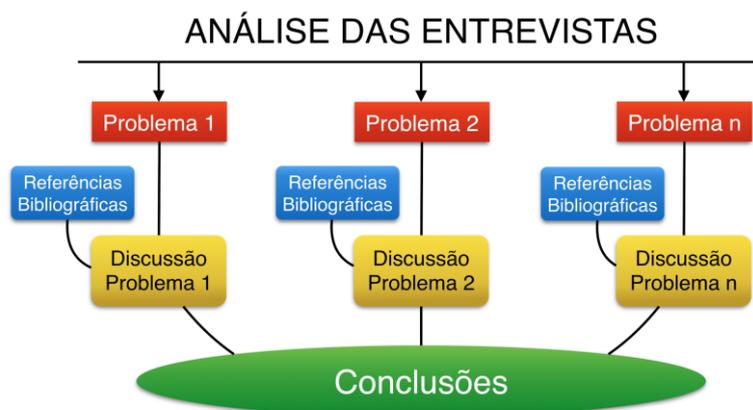
<sup>10</sup>Materialização de uma obra musical em meio físico, através da interpretação desta (UBC, 2015).

- **Vinicius Brito:** jornalista, editor-chefe na RBS/TV e compositor de sambas-enredo;
- **Renato Osório:** músico e professor, integrante da Hibria, banda de heavy metal com carreira internacional de quase 20 anos;
- **Caetano Biachi:** músico independente e coordenador da Abramus/RS;
- **Cesar Funck:** músico, DJ, produtor musical e professor da AIMEC<sup>11</sup> Porto Alegre/RS.

Contrariedades no sistema de arrecadação e distribuição foram levantadas pelos entrevistados, entre eles a falta de controle sobre o processo, falhas no sistema de arrecadação e desinformação dos usuários e titulares de direitos autorais.

Com base nas questões expostas, realizou-se uma análise descritiva a fim de melhor compreender o processo e suas falhas. Dessa forma, efetivou-se uma busca e seleção de estudos que, além de trazer a compreensão do processo como um todo, suportasse ou fizesse um contraponto aos problemas apresentados pelos entrevistados, gerando discussões que resultaram nas conclusões finais (GIL, 2002). A Figura 3 apresenta este processo:

**Figura 3** - Processo de análise das entrevistas e discussão dos problemas.



Fonte: os autores.

<sup>11</sup> Academia Internacional de Música Eletrônica. Disponível em: <<http://www.aimec.com.br/>>. Acesso em: 16 jul. 2015.

## 4 Análise dos Dados Coletados

A análise utilizou como referência o sistema de arrecadação de direitos autorais, entrevistas com agentes da indústria criativa musical no Rio Grande do Sul e uma pesquisa bibliográfica especializada. Com base nisso, foi possível identificar uma série de problemas, possivelmente ocasionados pela falta de controle do Estado, por um sistema arrecadatário falho e pela desinformação dos músicos e consumidores de música. Estas três questões serão discutidas a seguir.

### 4.1 Falta de controle do Estado

#### 4.1.1 Ingerência no Sistema ECAD/Associações

Em sua entrevista, Biachi (2015) levanta algumas questões relativas à rotina das associações e como elas interagem entre si. Segundo ele:

Dentro do mercado de associações existe uma concorrência. As relações entre as associações não são boas. Isso é uma grande pena e uma grande perda para o próprio artista. Como existe a concorrência entre associações, existe a captação de clientes. Existe um processo de adiantamento de créditos, onde a associação dá créditos antecipados e depois faz a arrecadação. Isso se torna uma compra e venda de titulares. E as associações grandes se beneficiam muito com isso.

Conforme analisado anteriormente, esta cultura existe desde a criação das associações de defesa dos direitos autorais no Brasil, no início do século XX. A criação do ECAD e do CDNA visavam acabar com práticas de concorrência e melhorar as relações entre as associações. Pelo que se constata, esse problema, além de não ser eliminado, foi agravado com a extinção da CDNA. Isto permitiu ao ECAD atuar sem fiscalização externa, gerando procedimentos pouco transparentes e facilidade para as grandes gravadoras ou grupos de mídia intervirem no sistema (MELLO, 2013).

A falta de um órgão governamental de controle faz com que o sistema brasileiro se apresente como uma exceção à regra, se comparado com a maioria dos modelos

existentes no mundo. Isto faz com que os titulares não experimentem os benefícios sociais e culturais dos seus pares em outros países (SANTIAGO, 2013). Além disso, as normativas e portarias criadas por este órgão poderiam contribuir no avanço da legislação dos direitos autorais no Brasil (GUEIROS, 1999).

#### 4.1.2 Brechas para contratos desvantajosos aos Músicos

Existem basicamente três tipos de contrato entre autores e editoras: cessão, edição e obra futura ou encomenda (MELLO, 2013). O Quadro 2 apresenta um resumo do que tratam os contratos, bem como possíveis problemas encontrados nos mesmos:

**Quadro 2 - Resumo dos tipos de contratos**

<b>Contrato</b>	<b>Parte do Autor</b>	<b>Parte da Editora</b>	<b>Possíveis Problemas</b>
Cessão	Cede direitos patrimoniais de autoria à editora, mediante remuneração pela exploração da obra; Vigência máxima de 5 anos.	Tem o direito e o dever de divulgar o repertório do autor, repassando parte dos lucros.	A editora se torna detentora de grande parte, ou mesmo da totalidade, dos direitos, prejudicando o recebimento dos <i>royalties</i> pelo autor.
Edição	Oferece sua obra para exploração comercial por parte da editora.	Gerencia o uso da obra em produção de fonogramas, uso em produções audiovisuais e demais execuções.	As editoras podem não explorar comercialmente determinada obra, impedindo também que o autor o faça. O autor pode perder autonomia sobre o uso da sua própria obra e ficar à mercê da editora.
Encomenda	Cede direitos patrimoniais de obras futuras à editora, mediante adiantamentos de valores por parte da editora; Vigência máxima de 5 anos.	Tem o direito de cobrar a composição de obras do autor para produção de fonogramas ou veiculação em produções audiovisuais.	Os adiantamentos se transformam em "faixas", descontadas com a composição de novos trabalhos. Os valores dessas faixas são corrigidos anualmente, deixando o autor sempre em débito. Ao terminar o prazo do contrato, um novo é celebrado com valores atualizados, fazendo com que o autor sempre esteja em dívida ignorando a vigência máxima de 5 anos.

Fonte: Elaborado pelos autores, com base em Gueiros (1999) e Queiroz(2007).

Estes contratos podem deixar os artistas com suas obras presas nas editoras, conforme a demanda do mercado ou as estratégias mercadológicas das companhias. Além disso, empresas que não existem mais, podem continuar obtendo lucros sobre a execução dos fonogramas ou, então, mantê-los retidos, sem possibilidade de resgate pelos autores (BIACHI, 2015).

Gueiros (1999) aponta que uma das principais causas para os problemas nos contratos é a precariedade da assessoria jurídica no país nesta área. Queiroz (2007) complementa destacando que as editoras tem poder econômico e influência, podendo ser amparada por uma estrutura jurídica muito melhor que os músicos.

## 4.2 Sistema de arrecadação falho

Dentre as diversas falhas no sistema, boa parte das questões são pertinentes ao processo de arrecadação. Dessa forma, foram identificados quatro pontos de tensão, apresentados a seguir:

### 4.2.1 Pouca infraestrutura nas instituições

O ECAD tem uma tarefa complexa e uma infraestrutura deficiente para cumprir sua demandade arrecadação. O vasto território brasileiro, a pequena mão-de-obra envolvida e os equipamentos sucateados são grandes responsáveis pelas falhas no processo. Soma-se a isso, ainda, a falta de informação por parte dos usuários sobre o recolhimento dos direitos autorais (GUEIROS, 1999).

O ECAD conta com 918 empregados, trabalhando em 34 unidades arrecadoras espalhadas nas principais capitais e regiões do país, além de sua sede no Rio de Janeiro. No interior, existem ainda 76 agências credenciadas para fazer este recolhimento (ECAD, 2015d). Essa estrutura deve tomar conta do uso de 5,4 milhões de obras musicais e 3,7 milhão de fonogramas registrados em seus bancos de dados, que são utilizados por mais de 500 mil usuários cadastrados (ECAD, 2015a). Apresentados estes números, entende-se que é uma tarefa impossível de ser feita satisfatoriamente com os recursos disponíveis.

Há, também, uma dependência à proatividade de quem executa publicamente as músicas. O usuário fica responsável por entregar a lista de músicas executadas, referência do rateio nos valores arrecadados entre os titulares (FUNCK, 2015; BRITO, 2015). Por fim, Osório (2015) ressalta que "eles (ECAD) não recolhem (*royalties*) de todos eventos. Recolhem de eventos grandes porque tem obrigação."

#### 4.2.2 *Distorções nos modelos de arrecadação*

Outra questão relevante na arrecadação são os modelos utilizados para se fazer as cobranças. Conforme explicado anteriormente, existem duas formas de fazer de arrecadação: direta e indireta.

No levantamento direto, o responsável repassa a lista de músicas executadas no evento e os valores arrecadados vão diretamente para os titulares. Conforme Funck (2015) comenta, ele, enquanto DJ, é responsável por identificar a lista de músicas que irá tocar no evento. Esta lista pode, portanto, ser feita de acordo com a vontade e interesse do usuário, sem verificação da sua veracidade por parte do ECAD.

Na modalidade indireta, são utilizadas, basicamente, as listas providas pelos veículos de comunicação, como TV aberta e por assinatura e rádios comerciais, além de escutas em aparelhos controlados pelo próprio ECAD (ECAD, 2015b). Este método, herdado da lei antiga de 1973, se baseia em um modelo antigo de amostragem das execuções em um universo muito reduzido, frente à sua totalidade. A amostragem se utiliza de pouco mais de 200 mil execuções em um universo de 13 milhões, o que corresponde a 1,5% do total executado (GUEIROS, 1999). Considerando que a grande parcela dos artistas que tocam nesses veículos de comunicação estão no *mainstream*, os demais autores, que tem suas obras sendo executadas em outros meios, não estão representados nesta amostra.

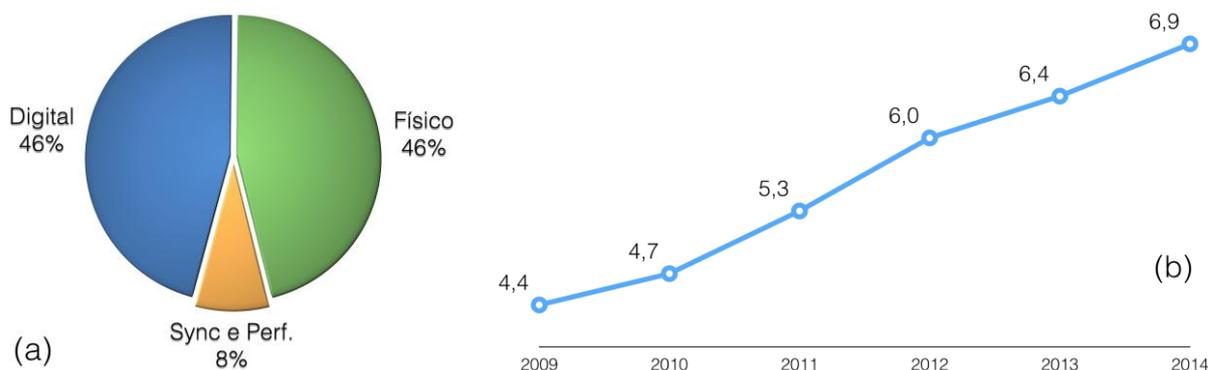
Além desse fator, outras práticas acabam acentuando esta distorção, como o "jabá" (MENDONÇA, 2011) ou o formato de veiculação na TV. Conforme levanta Brito (2015), enquanto a maioria dos artistas – mesmo os mais populares – conseguem veicular alguns poucos minutos na TV aberta, participando de programas, outros ficam muito mais tempo tocando. Como exemplos, podem ser citados o samba-enredo, que

toca por cerca de uma hora ininterrupta, as músicas nas novelas, que são executadas diariamente e as vinhetas de programas que podem ser tocar todos os dias.

### 4.2.3 Arrecadação praticamente nula na internet

Segundo dados do IFPE (2015), a venda de músicas pela internet está em constante ascensão e igualou a receita das vendas físicas em 2014, conforme visto na Figura 4. A assinatura de serviços pagos de *streaming*<sup>12</sup> cresceu 39% entre 2013 e 2014. A entrada de novas empresas na concorrência tende a alavancar ainda mais essa modalidade de consumo de música, projetando uma grande migração dos ouvintes de rádios abertas e canais em TV a cabo para este serviço. O mesmo fenômeno acontece no *streaming* de vídeo, conseqüentemente, das músicas em obras audiovisuais.

**Figura 4 - Faturamento global da indústria da música.**



a) Faturamento global da indústria da música em 2014 (meios físico, digital, sincronismo em audiovisual e performance ao vivo); b) faturamento global da indústria da música no período 2009-2014 (em bilhões de dólares).

Fonte: IFPI, 2015

A tendência é, portanto, que a execução de músicas comece a se concentrar cada vez mais na internet, diminuindo o impacto do "modelo analógico" de rádio e da TV aberta ou por assinatura. Conforme ressalta Nakano:

A distribuição pela internet ainda não conseguiu firmar processos de apropriação da renda efetivos e aceitos por todos os envolvidos, seja

<sup>12</sup> Método de reprodução de mídia pela internet, na qual o usuário utiliza o serviço sem baixar o conteúdo para seu disco rígido. Nesta modalidade, pode ser ou não cobrada uma mensalidade pelo acesso ao serviço.

porque simplesmente o consumidor encontra alternativas de acesso gratuito à música (legal ou ilegal) e não efetua qualquer pagamento ou porque, entre os modelos de distribuição desenvolvidos atualmente, em alguns, há dificuldades de estabelecer o mecanismo de apropriação, como, por exemplo, na venda de assinaturas para download ou streaming (2010, p. 636).

A LDA, mesmo com a revisão na Lei 9.610/98, não suporta mecanismos de cobrança relacionados aos modelos existentes na web. Ao contrário, ainda criminaliza qualquer forma de compartilhamento pelos usuários. Devido a esses entraves, a legislação brasileira foi considerada a quarta pior do mundo, de acordo com um estudo feito pelo IP Watchlist<sup>13</sup> (PAIVA, 2013). Este atraso legal faz com que existam longas disputas jurídicas entre o ECAD e empresas da internet como Google, gerando uma arrecadação de direitos de execução praticamente nula na web (BIACHI, 2015).

#### *4.2.4 Inadimplência dos usuários*

Alguns pontos de vista defendem que a música não seja um produto rentável, mas, sim, uma riqueza cultural. Desta forma, pagar por algo a que se deveria ter acesso gratuito e irrestrito se torna algo inconcebível (BIACHI, 2015). Mesmo quando a música é considerada um produto de mercado com valor agregado, esse fator é desconsiderado pelos usuários, que pagam constrangidos ou sonégam os valores de execução (GUEIROS, 1999). Conforme Osório (2015) lembra, existem usuários que muitas vezes não tem condições de pagar, como produtores de pequenas festas ou proprietários de estabelecimentos comerciais com baixo faturamento. Porém, há, também, grandes devedores, tais como redes de TV aberta e até mesmo prefeituras, que muitas vezes não recolhem os direitos autorais relativos às festas da cidade (BRITO, 2015). Os primeiros não pagam porque não tem condições financeiras ou acham injustos os valores cobrados; os últimos tem um grande aparato jurídico, que consegue protelar processos e adiar os pagamentos.

---

<sup>13</sup> Relatório anual publicado pelo website [a2knetwork.org](http://a2knetwork.org), destacando os países que supostamente não oferecem forte proteção aos direitos autorais registrados nos EUA. Disponível em: <<http://a2knetwork.org/watchlist>>. Acesso em: 18 jul. 2015.

## 4.3 Desinformação dos músicos e usuários da música

Biachi (2015) defende que a "demonização" dos direitos autorais é fruto da ignorância das pessoas envolvidas no assunto, que muitas vezes discutem a questão sem propriedade ou conhecimento de causa. Esta é uma visão recorrente na bibliografia, que pode ser explicada pela complexidade do sistema, conforme estudado anteriormente neste artigo.

Além disso, a legislação tem diversos pontos obscuros ou desatualizados, deixando os titulares de direitos autorais vulneráveis (MELLO, 2013). Há um déficit de profissionais do direito que tenham real conhecimento do assunto. Assim, muitos contratos são feitos de forma verbal ou com um embasamento jurídico fraco, não dando garantias aos autores e artistas, que geralmente são o elo mais fraco da corrente. Do lado da arrecadação, os usuários, ao não compreender como o processo funciona, ignoram a cobrança ou protestam contra ela (GUEIROS, 1999).

Por fim, o desconhecimento acaba gerando perdas diretas dos valores de arrecadação, mas também indiretas, onde os agentes do mercado acabam não explorando novos modelos de negócio por não saberem lidar com o sistema (MENDONÇA, 2011).

### **Considerações finais**

Este estudo teve como objetivo principal realizar uma análise do processo de arrecadação e distribuição de direitos autorais musicais no Brasil. Além disso, com base nas demandas levantadas por entrevistas com agentes do mercado, buscou-se fazer um levantamento de alguns dos principais problemas relatados e suas possíveis causas.

As questões dizem respeito ao processo como um todo, com destaque à falta de controle sobre o funcionamento dos órgãos responsáveis, tornando sua atuação complexa e pouco transparente. Isto causa prejuízos para os artistas, que tem seus direitos desprotegidos, ficando a mercê de contratos injustos e da ingerência dos órgãos de repasse dos *royalties*. O sistema de arrecadação merece destaque, já que muitas distorções ocorrem neste ponto da cadeia. A pouca infraestrutura do ECAD não permite

uma cobertura completa para protestar os valores dos direitos autorais. As distorções criadas nos modelos de arrecadação tornam as divisões injustas para alguns autores, que não tem acesso aos principais meios de execução musical. A legislação desatualizada não permite a cobrança de direitos de reprodução pela internet. Isto, somado à inadimplência, causa prejuízo financeiro aos beneficiários dos direitos. Por fim, a desinformação por parte destes usuários e titulares atrapalha a melhoria do processo.

Entende-se que o estudo atingiu seu objetivo principal, fazendo uma análise preliminar dos problemas levantados pelos entrevistados e buscando suas possíveis causas e/ou consequências. Admite-se, entretanto, que estas questões devem ser expandidas e estudadas com maior profundidade, acrescentando assim, conhecimento ao estudo da Música, esta importante área da Indústria Criativa. No entanto, corroborase que os dados levantados neste trabalho podem acrescentar à discussão, trazendo benefícios ao mercado musical, seus agentes e processos relacionados.

## Referências

BIACHI, Caetano. Entrevista concedida em 03 de junho de 2015, durante reunião do 1º Encontro de Agentes Criativos da Indústria Fonográfica, ocorrida na Universidade Feevale, Novo Hamburgo, RS.

BRITO, Vinicius. Entrevista concedida em 01 de junho de 2015 para o Núcleo de Pesquisa em Música do Grupo de Indústrias Criativas da Universidade Feevale, gravada nos estúdios da RBS/TV, Porto Alegre, RS.

DEHEINZELIN, Lala. Economia Criativa e métodos para dar uma mão ao futuro. **Redige**, v. 2, n. 2, 2011, p. 344. Disponível em: <<http://goo.gl/uWQ9Et>>. Acesso em: 01 jul. 2015.

ECAD. **O ECAD**. Disponível em: <<http://goo.gl/0fZ7UZ>>. Acesso em: 15 jun. 2015a.

\_\_\_\_\_. **Como é feita a arrecadação**. Disponível em: <<http://goo.gl/jJeq3c>>. Acesso em: 15 jun. 2015b.

\_\_\_\_\_. **Como é feita a distribuição**. Disponível em: <<http://goo.gl/zvGRHr>>. Acesso em: 15 jun. 2015c.

\_\_\_\_\_. **Balanco patrimonial e social 2014**. Disponível em: <<http://goo.gl/K13kdk>>. Acesso em: 15 jun. 2015d.

FUNCK, Cesar. Entrevista concedida em 25 de maio de 2015 para o Núcleo de Pesquisa em Música do Grupo de Indústrias Criativas da Universidade Feevale, gravada no estúdio do entrevistado, Novo Hamburgo, RS.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GUEIROS Junior, Nehemias. **O direito autoral no show business**: tudo o que você precisa saber. Rio de Janeiro: Gryphus, 1999.

IFPI. **IFPI digital music report 2015**. Disponível em: <<http://goo.gl/7Oxu3c>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

MELLO, Patricia Maria Costa de. **Os Conflitos de Interesses no Direito Autoral**: Uma análise sob a perspectiva política, jurídica e sociológica da construção legislativa da Lei 9.610/98 e seus reflexos na atualidade. 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/3vOAzU>>. Acesso em: 01 jun. 2015.

MENDONÇA, Leandro. **Reforma da Lei do Direito Autoral**. 2011. Disponível em: <<http://goo.gl/FJqp83>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

NAKANO, Davi. A produção independente e a desverticalização da cadeia produtiva da música. **Gestão & Produção**, São Carlos, v. 17, n. 3, 2010, p. 627-638.

OSÓRIO, Renato. Entrevista concedida em 01 de junho de 2015 para o Núcleo de Pesquisa em Música do Grupo de Indústrias Criativas da Universidade Feevale, gravada no estúdio do entrevistado, Porto Alegre, RS.

PAIVA, José Eduardo Ribeiro de. **Direito autoral, MP3 e a nova indústria da música no Brasil**. 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/UGZ9Md>>. Acesso em: 01 jun. 2015.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico**: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. 2. ed. Novo Hamburgo, RS: Feevale, 2013.

QUEIROZ, Daniel Pessoa Campelo. **O compositor e a editora musical**. Desequilíbrios que permeiam essa relação. 2007. Disponível em: <<http://goo.gl/LuqmKm>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

SANTIAGO, Vanisa. **A gestão coletiva no Brasil**. 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/qv3QdV>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

UBC. **Guia do associado**. Disponível em: <<http://goo.gl/GfvbXM>>. Acesso em: 15 jun. 2015.