



PROFNIT
Programa de Pós-Graduação em Propriedade Intelectual e
Transferência de Tecnologia para Inovação
Ponto Focal IFRS



GUSTAVO SCHEFFEL ADORNES

**A ASSINATURA ENTRE A INTRODUÇÃO E A CODA:
DIREITO AUTORAL E SUAS PROTEÇÕES NO MERCADO FONOGRAFICO**

Porto Alegre
2025

GUSTAVO SCHEFFEL ADORNES

**A ASSINATURA ENTRE A INTRODUÇÃO E A CODA:
DIREITO AUTORAL E SUAS PROTEÇÕES NO MERCADO FONOGRÁFICO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Programa de Pós-Graduação em Propriedade Intelectual e Transferência de Tecnologia para a Inovação – PROFNIT - Ponto Focal do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Mariana de Freitas Dewes

Coorientadora: Profa. Dra. Marcia Cristiane Vaclavik

Porto Alegre
2025

GUSTAVO SCHEFFEL ADORNES

**A ASSINATURA ENTRE A INTRODUÇÃO E A CODA:
DIREITO AUTORAL E SUAS PROTEÇÕES NO MERCADO FONOGRAFICO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre Programa de Pós-Graduação em Propriedade Intelectual e Transferência de Tecnologia para a Inovação – PROFNIT - Ponto Focal do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul.

BANCA EXAMINADORA:

Profª. Dra. Mariana de Freitas Dewes
Orientadora / Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre
(UFCSPA)

Profª. Dra. Liz Beatriz Sass
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof. Dr. Claudio Vinicius Silva Farias
Instituto Federal do Rio Grande do Sul (IFRS)

Porto Alegre
2025

A241a Adornes, Gustavo Scheffel

A assinatura entre a introdução e a coda: direito autoral e suas proteções no mercado fonográfico. / Gustavo Scheffel Adornes – Porto Alegre, 2025.

194 f. : il., color.

Orientadora: Dra. Mariana de Freitas Dewes

Coorientadora: Dr. Marcia Cristiane Vaclavik

Dissertação (mestrado) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul Campus Porto Alegre, Mestrado Profissional em Propriedade Intelectual e Transferência de Tecnologia, Porto Alegre, 2025.

1. Propriedade intelectual. 2. Mercado fonográfico. 3. Economia criativa. 4. Direitos autorais. I. Dewes, Mariana de Freitas. II. Vaclavik, Marcia Cristiane. III. Título.

CDU: 347.77

AGRADECIMENTOS

Em um trabalho como esse, por mais que o resultado alcançado seja fruto do empenho do pesquisador, ele só pode ser desenvolvido com a contribuição de diferentes pessoas. Neste sentido, destaco abaixo todas e todos que, de alguma forma, contribuíram para o alcance do que aqui é apresentado.

Com isso, jamais teria havido contato com a temática foco deste trabalho se, naquele maio de 2023, a banda Desperto do Silêncio não tivesse lançado o *Extended Play* (EP) “Esquema / Sistema”. Logo, agradeço aos meus atuais e antigos colegas de banda pela contribuição na realização do sonho de fazer música autoral e pela coragem de acreditarmos em nosso som. Muito obrigado, Paulo Pereira, Matheus Souza, Rodrigo Stivanin, Natan Zucatti, Carlos Neto (Pirata), Jailson Dias (Véio) e Michel Rosa.

Também é importante reconhecer que o estudo que aqui é apresentado, o qual foi desenvolvido por diversas fases e etapas, só foi possível com as contribuições e com o apoio de minha orientadora e coorientadora. Portanto, agradeço a Prof. Dra. Mariana de Freitas Dewes e a Prof. Dra. Marcia Cristiane Vaclavik. Suas colocações foram precisas para a melhor execução deste trabalho e, especialmente, a paciência de vocês comigo foi crucial em momentos em que ela foi precisa. Aproveito também para deixar o meu muito obrigado a Mariana Dewes pelo seu apoio na elaboração da marca do *videocast* e da cartilha aqui elaborados.

Gostaria de agradecer também às duas organizações demandantes deste estudo, o RS Criativo e o Instituto Estadual de Música (IEM). Sem a sua confiança no trabalho, apoio na concepção das etapas da pesquisa e suporte na elaboração dos produtos tecnológicos, os resultados alcançados não seriam possíveis. Neste sentido, deixo um agradecimento especial a Yuri Santos, João Chagas e Samuel (Dj Muka), parceiros na gravação, edição e disponibilização dos episódios do *videocast* “Vamos Falar de Direitos Autorais com o Mercado Fonográfico?”.

Deixo a minha gratidão a todos que participaram do grupo focal e da oficina executadas ao longo deste trabalho. As suas considerações e engajamento foram essenciais para um melhor entendimento do cenário e direcionamento das ações.

Por fim, não posso deixar de agradecer à minha companheira de vida, Kesley Mendonça, pelo apoio e paciência nos momentos mais necessários ao longo dessa jornada.

ADORNES, Gustavo Scheffel. **A assinatura entre a introdução e a coda: direito autoral e suas proteções no mercado fonográfico**. 2025. (Mestrado em Propriedade Intelectual e Transferência de Tecnologia para Inovação). Instituto Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2025.

RESUMO

No Brasil, a economia criativa apresenta prosperidade e significância em nível nacional. Em meio aos segmentos que compõem este setor, está o mercado fonográfico, o qual, apesar de se destacar como representativo e promissor, caracteriza-se pela incidência de baixa profissionalização. Este cenário decorre, entre outros fatores, dos impactos tecnológicos em sua cadeia, evidenciando a necessidade de que sejam incorporadas competências empreendedoras nos profissionais relacionados. Neste contexto, é pertinente que haja um conhecimento apurado sobre os direitos autorais e suas proteções, dados os riscos e oportunidades que se apresentam e são ligados a este assunto. Assim, este estudo teve como objetivo conscientizar os empreendedores do mercado fonográfico sobre a temática dos direitos autorais e suas proteções, com a abordagem e linguagem adequadas a este público e procedendo com a devida ligação com os processos produtivos da cadeia musical. Dessa forma, para fins de relacionar as práticas do segmento com a temática foco deste trabalho, foram mapeados os processos existentes na cadeia musical, da pré-produção à arrecadação e distribuição de direitos autorais. Esta entrega deu condições para que também se elaborasse um mapa de atores ligados ao mercado fonográfico e, logo, aos direitos de autor e conexos. Ambos os materiais vieram a ser validados através da realização de um grupo focal com a participação de empreendedores do mercado fonográfico, ocasião que também permitiu a ampliação da percepção acerca do cenário vivido neste segmento. Posteriormente, avançou-se à análise das proteções ligadas aos direitos autorais, a qual foi realizada, assim como nas entregas anteriores, por meio de pesquisas bibliográficas e documentais. Ainda para fins de coletar dados sobre os perfis dos empreendedores do mercado fonográfico, no decorrer da programação do 2º Fórum Estadual da Música, promovido pelo Instituto Estadual de Música do Rio Grande do Sul (IEM), desempenhou-se a oficina “Vamos Falar de Direitos Autorais com o Mercado Fonográfico?”. Com base no *framework* POEMS, essa ação visou a busca por um entendimento mais apurado sobre o perfil de empreendedores do mercado fonográfico, o qual possibilitou o levantamento de premissas a serem atendidas na elaboração de dois produtos tecnológicos. Desta forma, desenvolveu-se um material didático e um *videocast* sobre o tema dos Direitos Autorais e suas proteções, os quais abordam o assunto de forma correlacionada aos processos da cadeia musical, apresentando, além do conteúdo técnico, casos práticos e interação com profissionais ligados ao segmento. Assim, considerando que a temática dos Direitos Autorais e suas proteções não é de conhecimento comum, espera-se que estes produtos tecnológicos sejam de grande valia para o mercado fonográfico, impulsionando o seu desenvolvimento.

Palavras-Chave: mercado fonográfico; direitos autorais; economia criativa.

ADORNES, Gustavo Scheffel. **The signature between the introduction and the coda: copyright and its protections in the phonographic industry.** 2025. (Mestrado em Propriedade Intelectual e Transferência de Tecnologia para Inovação). Instituto Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2025.

ABSTRACT

In Brazil, the creative economy presents prosperity and significance at the national level. Among the segments that make up this sector is the music industry, which, despite standing out as representative and promising, is characterized by a low level of professionalization. This scenario arises, among other factors, from the technological impacts on its chain, highlighting the need for entrepreneurial skills to be incorporated into related professionals. In this context, it is pertinent to have a thorough knowledge of copyright and its protections, given the risks and opportunities that arise and are linked to this subject. Thus, this study aimed to raise awareness among music industry entrepreneurs about the issue of copyright and its protections, with an approach and language suitable for this audience and proceeding with the proper connection to the productive processes of the music chain. To this end, in order to relate the segment's practices to the theme of this work, the existing processes in the music chain were mapped, from pre-production to the collection and distribution of copyright. This delivery provided conditions for the elaboration of a map of actors linked to the music industry and, therefore, to copyright and related rights. Both materials were validated through a focus group with the participation of music industry entrepreneurs, an occasion that also allowed for an expansion of the perception about the scenario experienced in this segment. Subsequently, we moved on to the analysis of protections related to copyright, which was carried out, as in previous deliveries, through bibliographic and documentary research. Still, in order to collect data on the profiles of music industry entrepreneurs, during the programming of the 2nd State Music Forum, promoted by the Rio Grande do Sul State Music Institute (IEM), the workshop "Let's Talk About Copyright with the Music Industry?" was held. Based on the POEMS framework, this action aimed to seek a more accurate understanding of the profile of music industry entrepreneurs, which enabled the identification of premises to be met in the development of two technological products. Thus, a didactic material and a videocast were developed on the topic of Copyright and its protections, which approach the subject in a correlated way to the processes of the music chain, presenting, in addition to technical content, practical cases and interaction with professionals linked to the segment. Therefore, considering that the theme of Copyright and its protections is not common knowledge, it is expected that these technological products will be of great value to the music industry, driving its development.

Keywords: Phonographic Industry; Copyright; Creative Economy.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Modelo de Indústrias Criativas, com ênfase nas artes performáticas	30
Figura 2 - Modelo Sistêmico de Criatividade	34
Figura 3 - Cadeia de Valor no Mercado Fonográfico antes da digitalização	39
Figura 4 - Cadeia de Valor no Mercado Fonográfico pós-digitalização	40
Figura 5 - Estruturação para condução da pesquisa-ação	45
Figura 6 - Modelo de Mapa de Atores	50
Figura 7 - Material de divulgação da “Oficina A Assinatura entre a Introdução e a Coda: vamos falar de Direitos Autorais com o Mercado Fonográfico?” no 2º Fórum Estadual da Música	54
Figura 8 - Expressão do caráter evolucionário dos produtos tecnológicos	55
Figura 9 - Mapa de Atores do Mercado Fonográfico	59
Figura 10 - Pré-produção (partindo de uma ideia de letra)	62
Figura 11 - Pré-produção (partindo de uma ideia de arranjo musical)	64
Figura 12 - Pré-produção (concepção de Obras Musicais)	66
Figura 13 - Pré-produção (consulta prévia para viabilização de versão musical)	68
Figura 14 - Pré-produção (elaboração de ideia de versão)	69
Figura 15 - Pré-produção (concepção de versão para encaminhamento ao Autor Original)	69
Figura 16 - Pré-produção (aprovação de versão)	71
Figura 17 - Consulta para o uso de Sample	73
Figura 18 - Autorização para o uso de Sample	74
Figura 19 - Produção (preparação para as etapas técnicas)	76
Figura 20 - Produção (etapas técnicas - gravação)	78
Figura 21 - Produção (etapas técnicas - edição, mixagem e masterização)	80
Figura 22 - Pós-Produção	82
Figura 23 - Procedimento de Arrecadação de DA via Distribuição Direta	84
Figura 24 - Procedimento de Arrecadação de DA via Distribuição Indireta	84
Figura 25 - Distribuição de DA arrecadados	86
Figura 26 - Parte dos materiais elaborados pelos participantes da oficina, a	

partir do framework POEMS.....	88
Figura 27 - Capa de vídeo promocional divulgado no canal do YouTube do IEM	99

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Relação entre objetivos específicos, técnicas, fases da pesquisa-ação, ferramentas adotadas e resultados gerados no presente estudo	46
Quadro 2 - Perfis e justificativas dos participantes do Grupo Focal.....	51
Quadro 3 - Elementos do Framework POEMS	56
Quadro 4 - Resultados obtidos na oficina a partir do uso do framework POEMS	90
Quadro 5 - Relação de episódios do Videocast "Vamos Falar de Direitos Autorais com o Mercado Fonográfico?"	98

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

BN	Biblioteca Nacional
CCMQ	Casa de Cultura Mário Quintana
CEPI	Comissão Especial de Propriedade Intelectual
CNDA	Conselho Nacional de Direitos Autorais
DA	Direitos Autorais
DT	<i>Design Thinking</i>
EAN	<i>European Article Number</i>
ECAD	Escritório Central de Arrecadação e Distribuição
EP	<i>Extended Play</i>
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IEM	Instituto Estadual de Música
IFRS	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul
IFPI	<i>International Federation of the Phonographic Industry</i>
INPI	Instituto Brasileiro da Propriedade Industrial
ISRC	<i>International Standard Recording Code</i>
LDA	Lei dos Direitos Autorais 9.610/98
OAB	Ordem dos Advogados do Brasil
PROFNIT	Programa de Pós-Graduação em Propriedade Intelectual e Transferência de Tecnologia para a Inovação
SEDAC/RS	Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul
UBC	União Brasileira de Compositores
UDA	Unidade de Direito Autoral
UPC	<i>Universal Product Code</i>

SUMÁRIO

1	APRESENTAÇÃO.....	14
2	INTRODUÇÃO	15
3	JUSTIFICATIVA.....	18
3.1	LACUNA A SER PREENCHIDA PELO TCC	18
3.2	ADERÊNCIA AO PROFNIT	18
3.3	IMPACTO.....	19
3.4	APLICABILIDADE	20
3.5	INOVAÇÃO	20
3.6	COMPLEXIDADE.....	21
4	OBJETIVOS	22
5	REFERENCIAL TEÓRICO.....	23
5.1	DIREITOS AUTORAIS E A MÚSICA.....	23
5.1.1	Histórico dos DA no Brasil	26
5.1.2	Sistema Brasileiro de Gestão Coletiva.....	27
5.2	EMPREENDEDORISMO E O MERCADO FONOGRÁFICO	29
5.3	FASES DA PRODUÇÃO NO MERCADO FONOGRÁFICO.....	33
5.3.1	Pré-Produção	33
5.3.2	Produção.....	36
5.3.3	Pós-Produção	38
5.3.4	Arrecadação e Distribuição dos DA	41
6	METODOLOGIA	44
6.1	FASE 1: PLANEJAMENTO DA PESQUISA-AÇÃO	47
6.2	FASE 2: COLETA DE DADOS	49
6.3	FASE 3: ANÁLISE DOS DADOS E PLANEJAMENTO DAS AÇÕES	52
6.4	FASE 4: IMPLEMENTAÇÃO DAS AÇÕES.....	53
6.5	FASE 5: AVALIAÇÃO DE RESULTADOS	57
7	RESULTADOS E DISCUSSÃO	59
7.1	MAPA DE ATORES DO MERCADO FONOGRÁFICO	59
7.2	FLUXOGRAMAS DOS PROCESSOS EXISTENTES ENTRE A PRÉ-PRODUÇÃO, PRODUÇÃO E PÓS-PRODUÇÃO MUSIAL E ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO DE DIREITOS AUTORAIS NO MERCADO FONOGRÁFICO	60
7.3	PERCEPÇÕES GERAIS COM A APLICAÇÃO DO GRUPO FOCAL	87
7.4	RESULTADOS OBTIDOS NA APLICAÇÃO DO <i>FRAMEWORK</i> POEMS.....	88
7.4.1	Perfil do público interessado nos produtos tecnológicos	92

7.4.2	Premissas a serem atendidas pelos produtos tecnológicos	94
7.5	CARTILHA “VAMOS FALAR DE DIREITOS AUTORAIS COM O MERCADO FONOGRAFICO?”	96
7.6	VIDEOCAST “VAMOS FALAR DE DIREITOS AUTORAIS COM O MERCADO FONOGRAFICO?”	97
8	IMPACTOS	100
9	ENTREGÁVEIS DE ACORDO COM OS PRODUTOS DO TCC	101
10	CONCLUSÃO	102
11	PERSPECTIVAS FUTURAS	105
	REFERÊNCIAS	107
	APÊNDICE A – Matriz FOFA (SWOT)	115
	APÊNDICE B – Modelo de Negócio CANVAS	116
	APÊNDICE C – Relatório de Busca de Anterioridades	117
	APÊNDICE D – Roteiro Semiestruturado para Aplicação do Grupo Focal	121
	APÊNDICE E – Proposta de Oficina compartilhada com o IEM para participação na programação do 2º Fórum Estadual da Música	125
	APÊNDICE F – Cartilha “Vamos falar de Direitos Autorais com o Mercado Fonográfico?”	129
	APÊNDICE G - Roteiro de episódios para o videocast “Vamos falar de Direitos Autorais com o Mercado Fonográfico?”	176

1 APRESENTAÇÃO

Na perspectiva do campo da música, com o passar dos anos, os avanços tecnológicos impactaram consideravelmente a maneira como se dá a sua produção e o seu posterior consumo. Dessa forma, a partir de um princípio onde fazia-se necessária a presença física para apreciação musical, passando pela popularização das edições gráficas de partituras e pela comercialização de diferentes mídias físicas, chegamos a uma era de amplo acesso por meio de plataformas de *streaming*. Neste cenário, em grande escala, o público consumidor tem ao seu alcance um gigantesco catálogo musical, de maneira bastante simples e acessível. Logo, para os profissionais do mercado fonográfico, os quais têm suas atividades ligadas à produção e posterior disponibilização de músicas ao público consumidor, evidencia-se um campo de oportunidades, visto a flexibilização dos processos ligados ao segmento. Entretanto, ainda que o contexto dê aos profissionais uma maior autonomia sobre as suas obras musicais e fonogramas, paralelamente, faz-se necessário um melhor entendimento acerca de atualizações que possibilitem acompanhar as tendências mercadológicas e estar a par de possíveis riscos envolvidos.

Atualmente, estima-se que, em média, centenas de milhares de músicas são lançadas por dia em todo o mundo, sendo este número um reflexo do contexto acima descrito. Dada a necessidade de se sobressair frente à concorrência, os profissionais do mercado fonográfico acabam por ter que transcender o foco para além do aprimoramento de seu desempenho nos processos de pré-produção e produção musical. Dessa forma, é pertinente que assumam uma postura empreendedora e, assim, estejam mais cientes e atuantes sobre as atividades relacionadas à pós-produção musical e à arrecadação e distribuição de Direitos Autorais.

Com isso, vivencia-se um contexto de desafios para esses empreendedores, onde, em especial, é preciso que haja uma maior sensibilização sobre a temática dos Direitos Autorais e proteções no campo musical. Porém, constata-se que os materiais existentes sobre esse assunto e destinados a este público não atendem as suas necessidades, visto que, ou abordam insuficientemente o assunto, ou não trazem uma linguagem convidativa. Desta forma, o presente trabalho aborda o tema de maneira direcionada, provocando a participação dos empreendedores do mercado fonográfico do Rio Grande do Sul.

2 INTRODUÇÃO

Apesar do conceito de economia criativa estar em evolução, pode-se compreendê-lo, de maneira geral, como um conjunto de atividades que se desenvolvem a partir da relação entre aspectos criativos, simbólicos e econômicos (Oliveira; Araujo; Silva, 2013). No Brasil, em meio às características que compõem este setor, observam-se diferentes oportunidades e desafios decorrentes de sua diversidade e marcas culturais, como a geração de riquezas, o impulso ao crescimento econômico e ao desenvolvimento (Dalla Costa; Souza-Santos, 2011; Tom Fleming Consultoria Criativa, 2018).

Dada a sua amplitude conceitual, uma série de agentes e segmentos podem ser associados à economia criativa, destacando-se, dentro do campo da cultura, as atividades relacionadas à produção musical (Ferreira et al., 2023). Desta forma, liga-se o mercado fonográfico à economia criativa, o qual, dados os avanços tecnológicos vivenciados nos últimos anos, passou por uma série de transformações, especialmente, quanto à redução de custos e ampliação de possibilidades de acesso à produção (Michel; Machado; Sátyro, 2019).

No que diz respeito, em especial, à Propriedade Intelectual, este cenário traz novos desafios. A Propriedade Intelectual é caracterizada por uma soma de direitos inerentes à atividade intelectual, seja por meio da indústria, ciência, literatura ou artes (Jungmann, 2010). Em sua aplicação prática, dada a amplitude de categorias e consequentes ramificações ligadas ao tema, pode-se entender que a indústria fonográfica se vale da maioria dos direitos relacionados à Propriedade Intelectual (Melo; Câmara; Oliveira, 2018).

De forma mais diretamente ligada ao mercado fonográfico, em meio aos tipos de Propriedade Intelectual, encontram-se os chamados Direitos Autorais (DA). No Brasil, este tema é regulamentado por meio da lei nº 9.610, de 1998, conhecida como Lei dos Direitos Autorais (LDA), que compreende os direitos de autor e os que lhe são conexos (Brasil, 1998). A LDA considera como direitos de autor aqueles que protegem elementos criativos de um produto ou serviço. Os direitos conexos, por sua vez, ligam-se a artistas intérpretes ou executantes, produtores fonográficos e às empresas de radiodifusão (INPI, 2013).

Assim, de forma geral, mesmo que a Propriedade Intelectual venha a caracterizar um importante ramo jurídico (Barbosa, 2014), a possibilidade de

exploração patrimonial das criações e consequente geração de vantagens financeiras se dá, principalmente, através dos DA (INPI, 2013). Porém, apesar de representar uma pauta ampla e importante no mercado fonográfico brasileiro, ainda há um significativo campo para exploração do tema dos DA, especialmente nas dimensões social e jurídica (Francisco; Valente, 2016).

A preocupação com a temática dos DA sempre esteve presente no mercado fonográfico, acentuando-se com o passar dos anos. Especialmente, a partir da década de 1990, a indústria fonográfica sofreu um impacto com o surgimento dos softwares *peer-to-peer* (P2P), os quais permitiram a popularização do acesso à música através do formato MP3, ocasionando consideráveis quedas no volume de vendas de mídias físicas (Paiva, 2011). Posteriormente, a chamada “revolução digital” trouxe mudanças em um ritmo exponencial, as quais, por meio de combinações de várias tecnologias e transformações de sistemas inteiros, impactaram em mercados e, conseqüentemente, nos modos de acesso, uso e comercialização da música (Ribeiro; Freitas; Neves, 2017).

Desta forma, por mais que o advento tecnológico possibilite o acesso do público geral a um grande acervo musical (Ribeiro; Freitas; Neves, 2017; Valente, 2016), alguns riscos potenciais envolvendo a questão dos DA vem a ser acentuados. Nesta lógica, o presente cenário pode potencializar a geração de novas obras, as quais podem incidir em violações dos DA. Nos últimos anos, a mídia apresentou alguns supostos casos relacionados, como, por exemplo, os possíveis plágios das cantoras Adele e Pablio Vittar nas canções “Million Years Ago” (Matos, 2021) e “Ama, Sofre, Chora” (Redação Estadão, 2023) e as interpolações musicais não autorizadas nas músicas “Coração Cachorro” (Ortega, 2021) e “Lovezinho” (Ortega, 2023). Paralelamente, os novos modelos promovidos pelas plataformas de *streaming* geram um cenário de difícil acompanhamento por parte do sistema de gestão coletiva, o qual é formado por entidades destinadas à cobrança e distribuição dos DA (Valente, 2016).

Entretanto, na perspectiva da produção musical, as tecnologias digitais disponíveis permitem ao artista o controle sobre todas as etapas que compõem o processo de gravação e distribuição musical (Paiva, 2011). Esta autonomia tem impacto nos papéis e atribuições dos profissionais da música perante o cenário em questão, fazendo com que venha a emergir o perfil do “músico empreendedor” (Côrtes et al., 2010). Assim, em virtude das presentes condições de trabalho, os músicos e

demais profissionais relacionados, por mais que não reconheçam e até venham a relutar, passam a atuar em atividades ligadas ao empreendedorismo (Haynes; Marshall, 2018). Estas mudanças apresentam um novo paradigma no mercado fonográfico, dado o reconhecimento da necessidade de aprimoramento de competências empreendedoras no campo da música (Toscher; Bjørnø, 2019).

Em meio a este cenário, os DA apresentam uma série de oportunidades aos profissionais do segmento. Neste sentido, além da segurança quanto à infrações de direitos, o conhecimento a respeito do tema traz alternativas de monetização a estes empreendedores. Desta forma, pode-se destacar a venda de ativos ligados à música e o licenciamento de seu uso, tendo como destinação, por exemplo, o audiovisual ou as redes sociais (Jungmann, 2010). Paralelamente, de 2023 para 2024, a arrecadação e a distribuição de valores oriundos da execução pública de obras musicais e fonogramas cresceram 12%, impactando, inclusive, em um aumento na liberação de créditos retidos mediante a identificação dos titulares de direito (ECAD, 2025).

Ainda assim, mesmo considerando as potenciais oportunidades, nota-se que existe uma falta de domínio dos empreendedores no mercado fonográfico brasileiro sobre os temas dos DA e suas proteções. Um fator que pode influenciar nesta possível realidade é a inexistência de materiais eficazes para a devida instrução temática a este público, seja pelo formato, pela abordagem ou pelo conteúdo insuficiente (vide Relatório de Busca de Anterioridades disponível no Apêndice C). Paralelamente, ao considerar trabalhos prévios na literatura, especialmente em âmbito nacional, encontram-se diferentes abordagens relacionadas. Ainda assim, pode-se considerar pouco explorada a temática dos DA no mercado fonográfico brasileiro.

Com isso, em meio ao cenário retratado, emerge a necessidade de que seja desenvolvido um material informativo que sirva de referência sobre o tema em questão. Desta forma, mediante o panorama apresentado, surge a seguinte questão de pesquisa: “Como promover o tema dos DA aos empreendedores da economia criativa, com ênfase no mercado fonográfico?”. A partir deste questionamento, este trabalho justifica-se, conforme aspectos discorridos abaixo.

3 JUSTIFICATIVA

3.1 LACUNA A SER PREENCHIDA PELO TCC

Primeiramente, é importante pontuar que, para fins e disseminação da temática dos DA, já há uma série de trabalhos desenvolvidos e amplamente divulgados, como, por exemplo, INPI (2013) e Pierozan e Bruch (2023). Entretanto, na confecção destes, foram adotados formatos que podem não ser aderentes ao perfil do público ao qual são destinados, devido ao aspecto mais acadêmico no qual foram desenhados.

Em paralelo, os trabalhos prévios, de maneira geral, quando relacionados à temática central deste projeto, focam-se na análise das relações dos atores dos ecossistemas da economia criativa em outros países (Alavi; Azmi, 2019; Ferreira et al., 2023; Gontijo, 2017; Maryani; Lambelanova, 2019; Michel; Machado; Sátyro, 2019; Rosyadi et al., 2020; Veselá; Klimová, 2014; Zhang, 2022), nas revisões sobre as características da economia criativa e seu desenvolvimento em diferentes localidades (Dalla Costa; Souza-Santos, 2011; González; Annayeskha, 2020; Towse, 2010) e/ou na especulação de cenários futuros (DeFillippi; Grabher; Jones, 2007; Oliveira; Guimarães; Koshiyama, 2019; Silva; Silva, 2018; Wachowicz; Silva, 2011). Desta maneira, há campo a ser explorado quanto a uma maior proximidade o mercado fonográfico, de maneira a não apenas analisar o panorama que estão inseridos, mas também compreender o profissionalismo do segmento sobre os DA e suas proteções. Assim, entende-se haver uma lacuna a ser preenchida em relação e propõe-se a buscar um avanço sobre o mapeamento de necessidades e expectativas quanto a este tema.

3.2 ADERÊNCIA AO PROFNIT

Sendo dividido entre direitos de autor e conexos (Brasil, 1998), o campo dos DA é compreendido na temática da Propriedade Intelectual (INPI, 2013). Desta maneira, o foco do presente projeto está devidamente aderente aos temas de estudo do PROFNIT, inclusive constando no conteúdo abordado na disciplina de “Conceitos e Aplicações de Propriedade Intelectual (PI)”.

Em paralelo, considera-se que as temáticas estudadas no PROFNIT visam a geração da inovação. Assim, dentro das perspectivas que o conceito apresenta, os

produtos tecnológicos gerados por meio deste estudo têm potencial para, futuramente, auxiliar os empreendedores do mercado fonográfico, engajando-os a inovar em suas atividades.

3.3 IMPACTO

A economia criativa é um setor pujante e significativo a nível nacional (Dalla Costa; Souza-Santos, 2011; Oliveira; Araujo; Silva, 2013; Tom Fleming Consultoria Criativa, 2018). Entretanto, no Brasil, ela é caracterizada por um subdesenvolvimento de competências gerenciais e empresariais, decorrentes de baixos níveis de registro formal e pouca capacidade de acesso a direitos e proteção das Propriedades Intelectuais (Tom Fleming Consultoria Criativa, 2018). Estas características também são significativamente marcantes no mercado fonográfico, onde, apesar da necessidade de aprimoramento do trabalho decorrente de mudanças na cadeia produtiva da música, os profissionais preocupam-se majoritariamente com o aperfeiçoamento da eficiência da prática musical em si (Côrtes et al., 2010; Haynes; Marshall, 2018).

Na perspectiva de um volume de recursos relacionados à temática desta pesquisa, no ano de 2024, o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) liberou um montante de mais de R\$ 185,8 milhões de créditos retidos (ECAD, 2025). Este valor se refere a repasses oriundos das execuções públicas de obras musiciais e fonogramas, onde não houve a identificação dos beneficiários deste direito (ECAD, 2022). Em casos como estes, os créditos ficam retidos até que os titulares venham a se identificar dentro do prazo previsto (Bastos, 2016) e, portanto, a disponibilização destes valores é uma oportunidade para os profissionais do mercado fonográfico. Porém, o acesso a estes direitos é diretamente atrelado ao conhecimento da temática dos DA e procedimentos decorrentes a serem realizados pelas partes interessadas.

Dado o foco deste estudo e considerando o recorte do estado do Rio Grande do Sul, cabe pontuar que não foram localizados dados que apontem especificamente a participação do mercado fonográfico sul-rio-grandense na economia local. Entretanto, no período de 2012 a 2020, a economia criativa correspondeu a 46,2% do PIB do estado (Painel de Dados do Observatório Itaú Cultural, 2023a). Logo, considera-se que há uma contribuição do segmento gaúcho da música neste número.

Assim, para auxiliar estes profissionais e, por consequência, uma parcela representativa do setor da economia criativa, o presente trabalho é de grande importância para estimular essas atividades e apoiar a profissionalização do mercado fonográfico, em geral.

3.4 APLICABILIDADE

Os produtos tecnológicos gerados através do presente estudo poderão servir de guias para os profissionais do mercado fonográfico, especialmente em relação aos procedimentos decorrentes dos seus respectivos lançamentos musicais. Neste sentido, espera-se que esta produção possa sanar dúvidas e gerar conhecimento prático na temática dos DA, contribuindo para o profissionalismo do mercado fonográfico, uma vez que a temática é amplamente aplicável ao segmento em questão.

3.5 INOVAÇÃO

É considerado que a produção proposta, bem como a pesquisa e os produtos tecnológicos dela derivados, possui médio teor inovativo. Esta análise se dá pelo fato de que, apesar de existirem empresas e profissionais especializados na matéria do presente estudo e, desta forma, prestando serviços nesta área, na literatura, não foram localizados trabalhos prévios que abordem o tema com o enfoque que aqui foi dado. Da mesma maneira, para justificar esta classificação, são considerados os procedimentos que serão adotados, os quais diferenciam o trabalho em questão pela busca por uma maior interatividade com o público relacionado. Assim, visa-se o desenvolvimento de soluções aderentes ao perfil foco deste estudo e, portanto, dentro dos formatos mais adequados possível.

A consideração sobre o teor inovativo galga-se no entendimento da inovação como a introdução de uma novidade, a qual resulta em novos produtos, serviços ou processos ou aprimoramentos destes (Brasil, 2004). Portanto, é esperado que os produtos tecnológicos desenvolvidos propiciem uma melhor compreensão sobre os direitos decorrentes de lançamentos musicais, auxiliando na posterior geração de inovações na economia criativa e, mais precisamente, no mercado fonográfico.

3.6 COMPLEXIDADE

Para esta produção, considera-se que houve um teor de média complexidade. Tal análise fundamenta-se no fato de, para confecção dos produtos tecnológicos aqui apresentados, envolveu-se diferentes atores do ecossistema do mercado fonográfico do Rio Grande do Sul, sobre os quais o autor do estudo em questão não possuía contato e nem poder de mobilização. Neste sentido, contou-se com o apoio das organizações demandantes deste trabalho (RS Criativo e Instituto Estadual da Música), as quais intermediaram as conexões e a estrutura necessárias para o desenvolvimento do estudo, com o devido engajamento e qualidade.

Além desta necessidade, a abordagem às próprias particularidades do tema dos Direitos Autorais em relação à PI é compreendida como justificativa à complexidade mencionada. Este aspecto fundamenta-se na amplitude do tema e diferentes áreas de conhecimento envolvidas.

4 OBJETIVOS

Dado o cenário relacionado à temática deste trabalho, este estudo tem como objetivo geral “conscientizar os empreendedores do mercado fonográfico sobre a temática dos direitos autorais e suas proteções, com a abordagem e linguagem adequadas a este público e procedendo com a devida ligação com os processos produtivos da cadeia musical”.

Dessa forma, para atingimento do objetivo geral traçado, estabeleceram-se os objetivos específicos abaixo descritos, os quais vieram a guiar as fases estipuladas para este trabalho:

- a) Mapear os processos existentes entre a Pré-produção, Produção, Pós-produção Musical e Arrecadação e Distribuição de DA no mercado fonográfico.
- b) Listar as formas de proteção relacionadas ao direito autoral no mercado fonográfico.
- c) Levantar premissas junto ao público alvo para compor os produtos tecnológicos.
- d) Elaborar material didático sobre a temática dos DA para a comunidade do mercado fonográfico.
- e) Realizar uma ação de capacitação sobre a temática do direito autoral para a comunidade de empreendedores do mercado fonográfico, integrantes do ecossistema da economia criativa do Rio Grande do Sul.

5 REFERENCIAL TEÓRICO

De maneira a possibilitar uma melhor compreensão a que o presente trabalho se refere, abaixo serão abordados os temas dos DA e a música e do empreendedorismo e o mercado fonográfico. Desta forma, quanto ao primeiro assunto, além de trazer elementos que compõem a LDA, bem como tratados relacionados, será discorrido sobre a gestão coletiva e suas particularidades no Brasil. Por sua vez, em relação ao segundo tema, além de apontar dados específicos do segmento na atualidade, serão trazidas informações técnicas que elucidam a produção musical.

5.1 DIREITOS AUTORAIS E A MÚSICA

Considerando que todo resultado do trabalho do intelecto humano está compreendido no conceito de Propriedade Intelectual, esta área do direito é percebida como fundamental para empresas e indivíduos explorarem comercialmente seus ativos relacionados (Jungmann, 2010). Neste sentido, conforme se avança quanto aos meios pelos quais se concede acesso às obras originárias da indústria criativa, é estimulada a discussão acerca da Propriedade Intelectual e suas proteções (Batista *et al.*, 2011).

Mais precisamente, a Propriedade Intelectual compreende dois distintos ramos: a propriedade industrial e os DA (Bastos, 2016; Duarte, 2021). Como foco de interesse mais voltado à atividade empresarial, no Brasil, a propriedade industrial é regulada pela lei nº 9.279, de 1996 (Jungmann, 2010). Esta legislação refere-se à concessão de patentes de invenção e modelo de utilidade, registro de desenho industrial ou de marca, além da repressão às falsas indicações geográficas e à concorrência desleal (Brasil, 1996; Bastos, 2016). Assim, o órgão do governo federal que tem a responsabilidade sobre os processos decorrentes e, conseqüentemente, concede as proteções relacionadas é o Instituto Nacional da Propriedade Industrial (INPI) (Jungmann, 2010).

Por sua vez, no Brasil, os DA são regulados pela lei nº 9.610, de 1998, e se referem à proteção de criações literárias, artísticas e científicas, designadas como “obras intelectuais” (INPI, 2013; Zimmermann; Busnello, 2018). Com isso, os DA se

referem ao ramo do Direito Privado que trata do direito de autor e dos direitos conexos, os quais advém da criação intelectual e abrangem aspectos das naturezas moral e patrimonial (Bastos, 2016; Wachowicz; Biancamano, 2014; Zimmermann; Busnello, 2018).

Logo, no que compete aos Direitos Morais, estes se referem à relação personalíssima do autor com a sua criação (Wachowicz; Biancamano, 2014). Desta forma, trata-se de uma defesa contra a utilização indevida de obras por terceiros, não sendo os direitos passíveis de alienação ou de renúncia, devendo ser respeitados sempre (Bastos, 2016). Em paralelo, os Direitos Patrimoniais, quando relacionados aos DA, pautam-se na utilização das obras sob o aspecto econômico (Wachowicz; Biancamano, 2014). Neste sentido, além da natureza, os Direitos Patrimoniais se diferem dos Direitos Morais por terem um prazo de duração limitado, bem como serem passíveis de transferência, alienação e renúncia (Bastos, 2016). Porém, ainda que o direito de exploração econômica de uma obra seja transferido, os Direitos Morais jamais serão, uma vez que a autoria sempre será reconhecida (INPI, 2013).

Mais precisamente, a duração do direito patrimonial é de 70 anos além do período de vida do autor, os quais são contados a partir de 1º de janeiro do ano após o seu falecimento. Por sua vez, em casos de obras em que há co-autoria, a contagem do prazo é considerada em relação à morte do último co-autor sobrevivente. Posteriormente, quando expirado o prazo de proteção dos direitos patrimoniais, ou em casos em que o autor falecido não deixou sucessores, a obra entra em domínio público e, logo, não há mais a necessidade de autorização prévia para a sua exploração (Brasil, 1998; Bastos, 2016).

É importante pontuar que, no Brasil, dados os tratados e convenções aos quais o país é signatário, a LDA determina que a proteção incide sobre a obra intelectual, independente de registro (Brasil, 1998; Filho, 2024). No entanto, em relação à música, mesmo que haja a proteção desde a sua concepção, o autor pode proceder com o depósito legal da sua criação na Biblioteca Nacional (BN), sendo essa medida importante para a preservação da memória fonográfica nacional (INPI, 2013). Paralelamente, o registro da obra musical também pode ter a função de comprovar a sua autoria (Bastos, 2016), gerando uma forma de evitar impactos relacionados. Neste sentido, destaca-se a possível ocorrência de plágio, o qual, apesar de não possuir uma definição precisa sob a perspectiva legal (Wachowicz; Biancamano, 2014), é

classificado como crime por violação autoral (INPI, 2013).

Precisamente, a lei prevê que, no que diz respeito aos DA, cabe aos seus titulares a responsabilidade por fazer com que sejam respeitados e cumpridos (INPI, 2013). Também é importante pontuar que, no que se refere aos direitos morais e patrimoniais, pessoas físicas podem deter ambos, enquanto, mediante concessão, pessoas jurídicas podem usufruir da exploração patrimonial (ECAD, 2022).

Sobre este ponto, atualmente, a legislação brasileira apresenta a existência da figura dos titulares derivados. Estes atores são caracterizados por não participar da criação das obras, mas que, através de contratos de licença e cessão, transações comerciais ou pela sucessão hereditária, usufruem de direitos patrimoniais sobre elas (Bastos, 2016). Em contraposição, apresentam-se os titulares originários, os quais se referem aos autores, intérpretes, executantes, produtores fonográficos e as empresas de radiodifusão (Brasil, 2013; Silva, 2018).

Dessa forma, é importante diferenciar o entendimento sobre titularidade e autoria. Assim, vale pontuar que, a critério legal, considera-se o autor como a pessoa física criadora de uma obra (Brasil, 1998). Portanto, no campo musical, visto a concepção e materialização das obras musicais, originalmente, o direito de autor recai sobre o compositor, o letrista, o arranjador, o adaptador e os editores (Bastos, 2016, ECAD, 2002; Zimmermann; Busnello, 2018).

Por sua vez, em relação aos direitos conexos, se aplicam a artistas intérpretes ou executantes, a produtores fonográficos e às empresas de radiodifusão (Brasil, 1998). Sobre estes atores, pode-se considerar que a interpretação, a execução, a produção ou a transmissão da música vem a gerar uma nova obra e, logo, a eles recai a função de auxiliar na produção da obra intelectual ou na sua divulgação (Bastos, 2016).

As classificações acima descritas são contempladas na Lei 12.853/2013, a qual foi elaborada, justamente, para encerrar a confusão existente entre autoria e titularidade sobre os DA (Bastos, 2016). Dado este ponto, é pertinente que seja avaliado o histórico da legislação do Brasil perante o tema aqui retratado, de maneira a compreender as nuances que compõem o cenário nacional. Logo, abaixo trata-se mais a respeito.

5.1.1 Histórico dos DA no Brasil

Sobre a história dos DA no mundo, é considerado que a invenção da prensa de tipos móveis, por Hans Gutenberg, fez com que privilégios e investimentos fossem direcionados aos impressores de livros, proporcionando-lhes um monopólio. Posteriormente, este cenário veio a ser quebrado na Inglaterra, em 1710, a partir do Estatuto da Rainha Ana, a qual é considerada a primeira lei de *copyright* que se tem registros. Porém, apenas a partir dos decretos revolucionários de 1791 e 1793, na França, foram reconhecidos os direitos patrimoniais aos autores (Zanini, 2014). Ainda assim, somente no século XIX, a jurisprudência francesa veio a construir os direitos morais ligados à pauta e, logo, passou-se a tutelá-los, não apenas os reconhecendo, mas também punindo legalmente as suas violações. O marco para esta nova fase dos DA foi a Convenção de Berna, em 1886, a qual, inclusive, impôs os países signatários o reconhecimento dos direitos de autor para obras estrangeiras (Duarte, 2023; Wachowicz; Biancamano, 2014).

Especificamente no Brasil, considera-se que o primeiro vestígio de proteção aos direitos de autor refere-se à Lei Imperial de 1827, a qual criou as primeiras faculdades de Direito no país e lhes deu um privilégio perante as suas produções (Cavalheiro, 2001; Filho, 2024). Mais adiante, o Código Criminal de 1830 imputa penas relacionadas à violação de autorias em impressões, gravações e litografias, ponto que veio a ser fortalecido no Código Criminal de 1890, ao serem abordados os crimes relacionados à violação dos direitos da propriedade literária e artística (Brasil, 1830; Brasil, 1890; Duarte, 2023). Posteriormente, a Constituição de 1891, influenciada pela Convenção de Berna, traz o direito exclusivo de reprodução aos autores de obras literárias e artísticas, concedendo a herdeiros o gozo do direito conforme tempo que for determinado em lei (Brasil, 1891; Filho, 2024).

Entretanto, em 1898, surge a chamada Lei Medeiros e Albuquerque, a qual é considerada a primeira lei brasileira sobre os DA e estabelece a base do direito nacional no âmbito da propriedade literária, científica e artística (Medeiros, 2019; Duarte, 2023). Posteriormente, o Código Civil de 1916 dispõe sobre os DA em seus artigos 649 e 673 (Filho, 2024), e, em 1920, é promulgado o decreto nº 13.990, onde o Brasil formaliza a sua aderência ao Tratado de Versalhes, o qual cita a Convenção de Berna em seu artigo 286 (Cavalheiro, 2001).

Posteriormente, com a evolução dos meios de comunicação e das tecnologias de reprodução de sons e imagens, os dispositivos sobre os DA acabaram por ficar obsoletos, fazendo com que o Brasil publicasse uma série de decretos e leis relacionadas. Com isso, em 1973, este ponto veio a ser consolidado em uma única matéria legal, através da Lei nº 5.988, considerada um marco regulatório abrangente e moderno para os DA no país (Medeiros, 2019; Filho, 2024).

Em 1975, por meio do Decreto nº 75.699, o Brasil veio a promulgar a Convenção de Berna para a proteção de obras literárias e artísticas, conforme a revisão de Paris, feita anteriormente em 1971 (Brasil, 1975; Filho, 2024). Já em 1988, a partir da nova Constituição Federal, nos artigos XVII e XVIII, conforme prazo determinado em lei, são tratados os temas dos direitos exclusivos do autor sobre suas obras, a sua transmissibilidade aos herdeiros. A Constituição também menciona o direito à participação individual em obras coletivas, a fiscalização sobre a utilização econômica, além do direito ao associativismo e os direitos conexos (Bastos, 2016).

Posteriormente, a partir do Projeto de Lei nº 5.430/1990, em 1998, a LDA foi editada no Brasil. Este instrumento legal, apesar de ser significativamente importante por abarcar as necessidades do padrão social da época, no aspecto jurídico, não é considerado inovador pois mantém a estrutura básica da Lei nº 5.988/1978 (Medeiros, 2019). Mais adiante, em janeiro de 2010, para fins de regular o depósito legal das obras musicais na BN, é aprovada a Lei nº 12.192/2010 (Brasil, 2010). Três anos depois, a LDA sobre alterações, revogações e acréscimos de dispositivos através da Lei nº 12.853/2013 (Brasil, 2013).

Sobre esta última adequação legal, cabe pontuar que, no artigo 97 da LDA, já se estabelecia a capacidade e liberdade de associação aos autores (Brasil, 1998; Bastos, 2016). Entretanto, a Lei nº 12.853/2013 veio a proporcionar uma regulação mais precisa dessas relações, inclusive trazendo a devida transparência na atuação do sistema brasileiro de gestão coletiva dos DA (Bastos, 2016; Silva, 2018).

Neste sentido, dada a sua importância ao mercado fonográfico brasileiro e, logo, a sua relação com o tema foco do presente trabalho, abaixo, discorre-se mais precisamente sobre este sistema.

5.1.2 Sistema Brasileiro de Gestão Coletiva

Na perspectiva musical, até a promulgação da Lei nº 5.988/1973, existiam uma série de associações que compunham o sistema brasileiro de gestão coletiva dos DA. Dada a fragmentação desse sistema e todas as dificuldades decorrentes, naquele momento histórico, a legislação buscou uma unificação, centralizando a arrecadação e distribuição dos valores de execução pública dos DA em um único escritório central. Isso fez com que as associações viessem a compor o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) (Bastos, 2016; Duarte, 2021).

Assim, o ECAD é uma sociedade civil, de natureza privada, sem finalidade econômica e fins lucrativos, tendo por função centralizar a arrecadação e distribuição dos DA, os quais incidem sobre a execução pública das obras musicais, lítero-musicais e dos fonogramas (Arenhart, 2014; Valente, 2016). Dessa forma, a atuação do escritório se dá em todo o território nacional e é ligada às associações que o compõe (Bastos, 2016), sendo entendido como foco da fiscalização do sistema as execuções em estabelecimentos e eventos de cunho comercial, em diferentes formas (transmissão e retransmissão, sendo ao vivo ou “execução mecânica”) (Valente; Francisco; Ignácio, 2016).

Paralelamente, o artigo 116 da Lei nº 5.988/1973 estipulou a criação do Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), determinando-lhe a responsabilidade de fiscalização da atuação do ECAD e das associações que o compunham (Brasil, 1973; Valente, 2016; Silva, 2018). Nesta lógica, no início de 1976, o CNDA entrou em funcionamento, vindo a exercer um importante papel no funcionamento da gestão coletiva, especialmente na questão da execução pública de obras musicais (Bastos, 2016).

Entretanto, em 1990, com a extinção do Ministério da Cultura e encaminhamento da pasta em caráter de Secretaria, o CNDA acabou por ser extinto (Arenhart, 2014). Em 1992, a partir da troca de governo na Presidência da República, o Ministério voltou a existir, porém, ainda que houvesse expectativas acerca de uma volta do funcionamento do CNDA, isso não ocorreu. Desta forma, diferentemente do restante do mundo, no Brasil, o ECAD passou a possuir um monopólio sobre o controle dos DA, o que, em 1998, veio a ser oficialmente instituído pela LDA (Bastos, 2016; Silva, 2018).

Neste sentido, a partir da ausência de um órgão central focado na supervisão das entidades de gestão coletiva dos DA, além do fato de o ECAD e as suas

associações terem o monopólio da questão, cria-se um cenário caracterizado pela falta de transparência e violações da livre concorrência (Arenhart, 2014). Paralelamente, perante as associações que compunham o sistema, um problema relacionado ao desequilíbrio de poder também se apresentava, uma vez que, na prática, os direitos e deveres diferenciavam-se na perspectiva decisória e, logo, a atuação do ECAD acabava por ser regida pelos interesses das organizações maiores (Valente; Francisco; Ignácio, 2016).

Para fins de ajustar e complementar a LDA e, dessa forma, resolver estes desalinhamentos no sistema brasileiro de gestão coletiva dos DA, em 2013, foi aprovada a Lei nº 12.853/2013. Neste novo instrumento legal, além de serem aprimoradas as classificações relacionadas à titularidade e autoria, colocou-se a transparência como um princípio a ser seguido pelo ECAD e pelas associações de gestão coletiva (Bastos, 2016). Posteriormente, o Decreto 8.469/2015 veio a regulamentar o funcionamento do ECAD e das associações a partir da lei de 2013, evitando a existência de distinções relativas a direitos e deveres entre as partes (Valente; Francisco; Ignácio, 2016).

Atualmente, o ECAD é administrado por sete diferentes associações de gestão coletiva, as quais visam representar diferentes atores do mercado fonográfico. São elas: Associação Brasileira de Música e Artes (Abramus), Associação de Músicos Arranjadores e Regentes (Amar), Associação de Intérpretes e Músicos (Assim), Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Músicas (Sbacem), Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais (Sicam), Sociedade Brasileira de Administração e Proteção dos Direitos Intelectuais (Socinpro) e União Brasileira de Compositores (UBC) (ECAD, [s.d.a]).

Assim, para fins de apresentar a atuação destas organizações a partir das especificidades do mercado fonográfico e a sua relação com a temática do empreendedorismo, abaixo será discorrido a respeito.

5.2 EMPREENDEDORISMO E O MERCADO FONOGRÁFICO

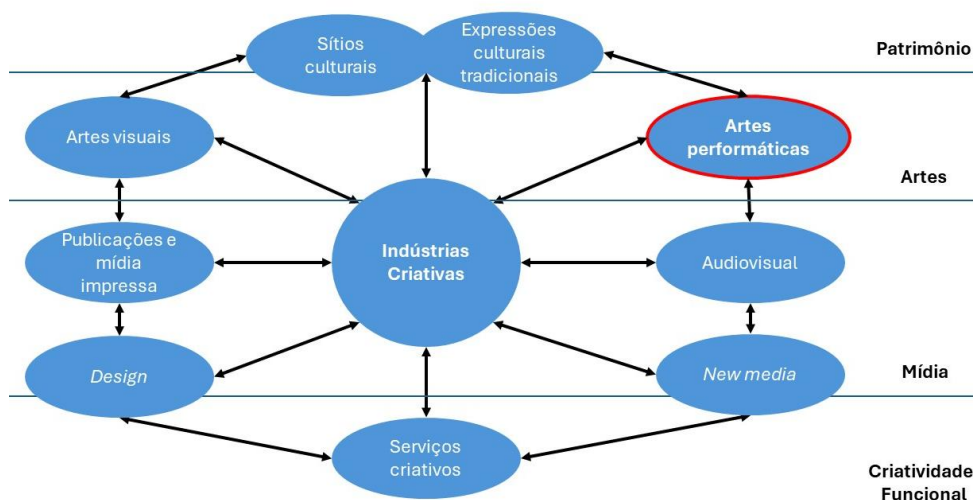
Em nível global, no início do século XXI, constatou-se o a ocorrência da chamada “revolução do conhecimento” que, por sua vez, provocou uma explosão criativa sem precedentes com impacto direto nas cadeias produtivas associadas

(Hanson, 2012). Este movimento evidenciou a chamada “Economia Criativa” (também conhecida como “Indústria Criativa” ou “Economia Laranja”), a qual abarca bens e/ou serviços oriundos da criatividade e do talento das pessoas, sendo uma considerável alternativa econômica pelo seu potencial de geração de empregos e crescimento do PIB (González; Annayeskha, 2020).

Neste sentido, ao avaliarmos os segmentos componentes da economia criativa sob a perspectiva brasileira, considerando o período entre os anos de 2012 e 2020, é possível entender que há um papel importante na atividade econômica e social do país, dada a participação média de cerca de 2,63% no PIB nacional (Painel de Dados do Observatório Itaú Cultural, 2023a). Porém, apesar do foco crescente da Economia Criativa no Brasil, o país não explora adequadamente os estímulos à capacidade dos produtores culturais, visto a ausência de foco no empreendedorismo criativo (Tom Fleming Consultoria Criativa, 2018).

Para fins de entender mais precisamente o tema, é importante avaliar quais os segmentos que estão compreendidos nele, sendo que, dessa forma, constrói-se a relação com o mercado fonográfico abordado no presente trabalho. Neste sentido, a literatura apresenta diferentes modelos para fins de caracterizar a Economia Criativa. Em uma convergência entre estes modelos, a música mostra-se presente como um componente dentro do grupo das artes, mais precisamente, no subgrupo das artes performáticas (Oliveira; Araujo; Silva, 2013). Esta relação é expressa na figura 1.

Figura 1 - Modelo de Indústrias Criativas, com ênfase nas artes performáticas



Fonte: adaptado pelo autor (2024), a partir de Oliveira, Araújo e Silva (2013).

Historicamente, o mercado fonográfico brasileiro se consolida a partir da década de 1970, com a instalação de grandes indústrias produtoras de discos no país. Porém, dada a censura política presente durante o período, este movimento acabou favorecendo as empresas multinacionais, sendo que, naquele momento, este era tido como um mercado em expansão (Lima, 2013). Com o passar dos anos, os adventos tecnológicos impactaram a forma com que se acessa e consome a música, considerando especialmente a ascensão do *streaming* (Paiva, 2011; Ribeiro; Freitas; Neves, 2018; Valente, 2016). Neste sentido, conforme dados de 2024, estas plataformas vieram a alcançar a 87,6% das receitas totais do mercado fonográfico brasileiro (Pro-Música Brasil, 2024).

Logo, ainda que o mercado tenha sofrido consideráveis impactos, dados do primeiro semestre de 2024 apontam que o mercado fonográfico brasileiro apresentou um crescimento de 21% no seu faturamento (UBC, 2024). Neste sentido, de acordo com a *International Federation of the Phonographic Industry* (IFPI), em seu ranking anual dos mercados fonográficos com maior faturamento no mundo, pôs o Brasil na 9ª posição. Da mesma maneira, o segmento apresenta crescimento na arrecadação de direitos conexos oriundos da execução pública, os quais aumentaram 14,9% em 2024, quando comparado com o ano anterior (Pro-Música Brasil, 2024).

Assim, mesmo que soe desafiador, o impacto da popularização das plataformas de *streaming* na música aponta um estímulo ao desenvolvimento de novos modelos de negócios, com possibilidades de haver maior acesso e, conseqüentemente, captação de receitas (Vieira; Milan, 2022). Em paralelo, as inovações tecnológicas proporcionam um fortalecimento da atuação de músicos independentes e de atores menores no mercado, visto o acesso a ferramentas que permitem uma maior gestão das próprias carreiras, além de controle sobre a gravação e a distribuição (Côrtes et al., 2010; Paiva, 2011).

Este cenário traz uma necessidade de que os profissionais do mercado fonográfico se apropriem de temas com os quais ainda não possuem familiaridade, uma vez que se ampliam as suas percepções para além da performance prática (Haynes; Marshall, 2018). Da mesma forma, o aumento da conectividade e, por consequência, da demanda por conteúdo de qualidade, faz com que o mercado de trabalho sofra mudanças, em grande parte, caracterizadas por maior flexibilidade, ainda que reflexo de possível informalidade e instabilidade (Vieira; Milan, 2022).

Entretanto, mesmo que o prognóstico do mercado fonográfico no Brasil possa ser interpretado de uma maneira positiva, ao analisarmos a sua relevância perante a Economia Criativa, em dados de 2020, é percebido que o setor corresponde a apenas 0,19% do seu PIB gerado nacionalmente (Painel de Dados Observatório Itaú Cultural, 2023b). Mas, ao se considerar a relação do público consumidor com a música em si, pode-se entender que há um propósito na sua produção. Sobre isso, em dados divulgados em 2023, a IFPI aponta que 83% do público brasileiro entende que a música é importante para a sua saúde mental, além de ajudar a lidar com o estresse. Neste sentido, a pesquisa mencionada também aponta que as pessoas participantes gastam, em média, 24,9 horas semanais ouvindo música (Pró-Música Brasil, 2023).

Entendida a expressividade do mercado fonográfico, busca-se aprofundar o estudo do tema a partir do relacionado panorama do Rio Grande do Sul, dados os objetivos específicos deste trabalho e o direcionamento do produto tecnológico a ser desenvolvido. Neste sentido, o cenário aponta para um alto índice de informalidade presente no mercado relacionado, além de dificuldades de monitoramento de dados em virtude da incorporação a outros segmentos, visto que a produção musical, eventualmente, se destina a outras finalidades como a publicitária, por exemplo. Porém, sob a perspectiva de postos de empregos, em 2019, o estado apresentava um cenário de mais de 24 mil pessoas com atividade ligada à cadeia produtiva da música. Este dado é obtido por meio do cruzamento do que é apontado pelo Portal do Empreendedor com o censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) (Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul, 2020).

Precisamente sobre as características da cadeia produtiva da música no Rio Grande do Sul, ainda que se usufrua de inovações, nota-se que, em certos gêneros musicais, há uma postura de resistência. Tal ponto destaca-se, especialmente, na música tradicionalista, a qual, sob o pretexto de que sejam conservadas as tradições, restringe estes movimentos inovadores, por meio de regulamentos, cultos e práticas (Curvello, 2022). Porém, a pandemia de Covid-19 fez com que, de maneira geral, o segmento da música no Rio Grande do Sul se articulasse para minimizar os impactos daquele momento histórico. Logo, em aderência a movimentos propícios do período mencionado, além da disponibilização dos fonogramas em plataformas de *streaming*, pode-se ver a realização de *lives* em redes sociais, apresentando um novo comportamento dos profissionais da cadeia da música gaúcha (Dewes; Silveira, 2020). Paralelamente, em novembro de 2019, visando debater a pauta e

consequentes condições econômicas presentes, foi criada pela Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul a “Comissão Especial sobre a situação da Cadeia Produtiva da Música e da Cultura Gaúcha” (Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul, 2020; Dewes; Silveira, 2020).

Neste sentido, cabe avaliar quais atores compõem a cadeia produtiva da música e, paralelamente, quais as relações que se desenvolvem neste segmento. Para tanto, considerando a literatura relacionada e de maneira geral, discorre-se abaixo sobre as fases relacionadas à produção dentro do mercado fonográfico, destacando suas relações com a matéria dos DA.

5.3 FASES DA PRODUÇÃO NO MERCADO FONOGRÁFICO

Apesar de haver uma dificuldade em relação a determinar um padrão de processo produtivo no mercado fonográfico (Macedo, 2006), dado o objetivo deste trabalho e o produto tecnológico a ser desenvolvido, é pertinente que busque-se avançar nesta construção. Para tanto, com base na literatura relacionada, discorreu-se sobre quais as fases existentes, como são executadas e de que forma ela se sucedem.

Com isso, definiram-se as quatro fases que serão detalhadas a seguir: Pré-produção, Produção, Pós-produção e Arrecadação e Distribuição dos DA.

5.3.1 Pré-Produção

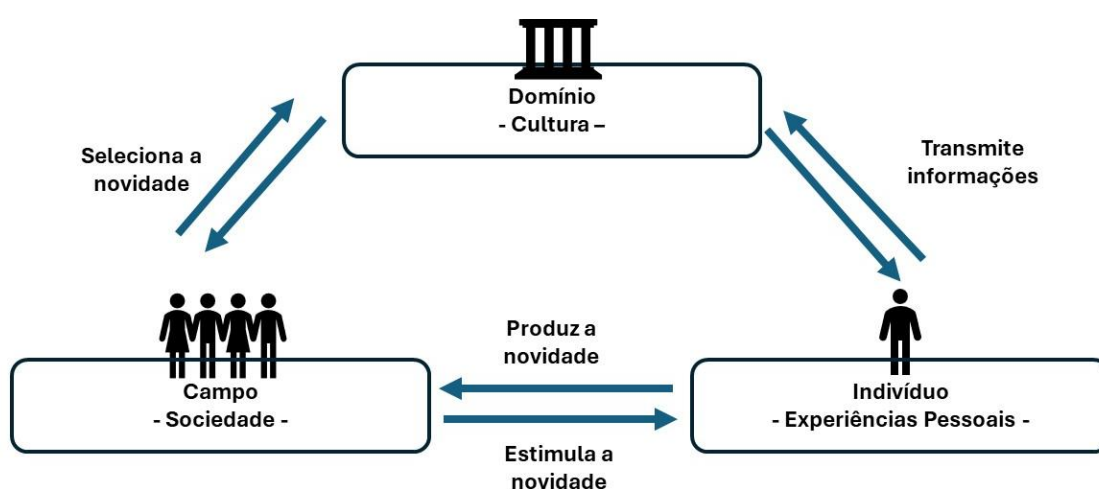
Em síntese, no que diz respeito ao produto fonográfico, a pré-produção compreende todos os processos prévios para a execução do projeto artístico (Macedo, 2006). Desta maneira, entende-se que a composição é o processo pelo qual toda e qualquer obra musical é gerada e, portanto, independentemente de complexidade, estilo ou contexto, trata-se de uma fase essencial para a concepção das músicas (França; Swanwick, 2002).

Dada a natureza da sua atividade, a composição refere-se a um processo de tomada de decisões, as quais perpassam por responsabilidades sociais e culturais que são estendidas em três áreas principais: ideologia, estética e pontualidade (Chaves, 2012). Assim, as decisões ideológicas se referem ao estabelecimento de um repertório, visando solidificar concepções do compositor, enquanto a estética é

relacionada à escolha de componentes sonoros e suas combinações. Por fim, as decisões pontuais são ligadas a pequenas escolhas feitas no decorrer da atividade criativa que, por sua vez, destacam as variáveis sonoras que confirmam a ideologia e a estética que o autor buscou enaltecer em sua obra (Chaves, 2012; Zanatta, 2015).

Assim, é compreendido que, no que diz respeito à música, a criação característica da composição vai além de uma improvisação sem recursos ou modelos (Madalozzo, 2015). Logo, considera-se que a criatividade parte de uma base e, portanto, é fruto de referências de diferentes áreas com as quais os autores têm contato, proporcionando insumos para um processo de transformação cultural. Sob essa lógica, forma-se o “Modelo Sistêmico de Criatividade”, onde a criação é resultado da interação entre o indivíduo (resultados das experiências pessoais), os domínios (oriundos da cultura) e os campos (caracterizados pela sociedade) (Csikszentmihalyi, 2014). Essa relação é demonstrada na figura 2 abaixo.

Figura 2 - Modelo Sistêmico de Criatividade



Fonte: traduzido e adaptado pelo autor (2024), a partir de Csikszentmihalyi (2014).

Considerando que a LDA aponta a figura do autor como quem cria uma obra, seja ela literária, artística ou científica (Brasil, 1998; Zimmermann; Busnello, 2018), no campo musical, essa posição recai sobre compositores, letristas, arranjadores e adaptadores (Bastos, 2016). Portanto, como previsto no Regulamento de Distribuição do ECAD, os “objetos de proteção” compreendem as obras musicais instrumentais e as chamadas lítero-musicais, quando há uma letra. Paralelamente, também estão contempladas as versões e o uso de *samples*, ou seja, obras musicais que, com a

autorização do autor original (Morimoto, 2021; Zimmermann; Busnello, 2018), são criadas a partir de obras originais (ECAD, 2022).

Assim, sobre a obra musical instrumental, compreende-se que, minimamente, se trate de uma composição corresponde aos elementos de ritmo/métrica, conteúdo de alturas, alinhamento vertical, afinação, timbres, durações, proporções temporais e forma (Zanatta, 2015). Neste sentido, em termos de estrutura, a concepção musical sofreu uma grande influência das mídias disponíveis em cada momento histórico. Dessa forma, a composição de músicas, com o passar dos anos, veio a se adequar às possibilidades apresentadas pelos formatos disponíveis ao público e, logo, a tecnologia não somente impactou em como a obra musical é concebida, mas também em sua estética e tempo de duração (Byrne, 2014).

Por sua vez, quanto às letras presentes nas obras lítero-musicais, há preocupações específicas que são consideradas ao serem compostas. Neste sentido, é escolhido o texto, considerando também a definição do arranjo e a métrica musical a partir do som das palavras para, por fim, adequar-se o canto e a interpretação conforme a mensagem que se deseja passar (Howard, 1991).

Porém, tanto as obras instrumentais quanto as obras lítero-musicais, com o passar dos anos, sofreram influência de tendências relacionadas a possibilidades técnicas apresentadas em meio à produção musical. Com isso, tendo início no final da década de 1970 e fortalecendo-se a partir de 1980, a produção musical passou a fazer uso da ressíntese de sons externos, por meio do uso de *samples* (Zimmermann; Busnello, 2018). Entretanto, com a identificação de perda de lucros pelo mercado fonográfico, decorrente do pagamento de DA para os titulares de direito sobre as obras originais, houve uma redução no uso de *samples* e, conseqüentemente, uma retomada ao antigo processo de composição (Byrne, 2014).

De qualquer forma, uma vez concluída a concepção da obra musical, avança-se para que esta seja registrada como fonograma. Para tanto, há a necessidade de que seja planejada a produção sequente. Assim, ainda como parte da pré-produção, considerando o prazo estimado, são tomadas decisões a respeito de em qual (ou quais) estúdio (s) onde serão realizados os procedimentos, quais profissionais que serão envolvidos, técnicas e tecnologias que poderão ser aplicadas na confecção do fonograma, além do orçamento e custos envolvidos (Macedo, 2006).

Com a definição destes pontos, parte-se à produção, conforme descrito a

seguir.

5.3.2 Produção

Um fonograma é classificado como a fixação de sons da execução ou interpretação musical, a qual não é incluída em uma obra audiovisual (Brasil, 1998; ECAD, 2022). Portanto, a confecção de um fonograma se dá a partir das chamadas “etapas técnicas da produção”, as quais compreendem a gravação, a edição, a mixagem e a masterização, respectivamente (Macedo, 2006).

Até o século XIX, a música só era acessada através de apresentações e, logo, o seu consumo tinha maior ligação com a execução do que com a apreciação. Porém, em 1878, para fins de que fosse possível proceder com a gravação de discursos, desenvolveu-se a primeira tecnologia de registro sonoro. Ainda que a qualidade dos materiais gravados na época não fosse reconhecida como boa, a partir deste advento tecnológico, foi possibilitada a geração do mercado fonográfico como conhecemos hoje (Byrne, 2014).

Ainda assim, até o meio do século XX, a gravação musical era focada apenas na captura de performances ao vivo (Horning, 2004; Rosa; Manzolli, 2019). Com o passar dos anos e o conseqüente avanço da tecnologia, evidenciou-se um aumento no nível de exigência perante a qualidade da execução musical e, paralelamente, novas técnicas começaram a ser implementadas na prática e registros dos fonogramas (Byrne, 2014). Desta maneira, a partir da década de 1960, com o advento de fitas magnéticas, instrumentos musicais eletrônicos e sofisticados métodos de gravação, times de produtores e músicos passaram a criar novas possibilidades sonoras (Horning, 2004; Rosa; Manzolli, 2019).

Desta forma, além de viabilizar a edição das gravações, a tecnologia trouxe a possibilidade de registrar novas execuções musicais ao mesmo tempo que é escutado um material previamente gerado, surgindo assim o *overdub* (Macedo, 2006). No princípio, esta técnica era aplicada através da adição de novos elementos a uma faixa pré-gravada, porém, com a limitação tecnológica de que, caso houvesse algum erro, o processo todo teria que ser reiniciado (Byrne, 2014).

Posteriormente, com o lançamento de gravadores multicanal, foi possibilitada uma maior flexibilidade na produção musical, uma vez que, através deste advento, as execuções de cada instrumento presente em uma música, de maneira geral,

passaram a ser gravadas individualmente (Macedo, 2006). Esta autonomia, em termos de registros musicais, veio a ser ampliada, primeiramente, com a popularização das fitas cassete, pois, por meio desta mídia, os aparelhos eletrônicos passaram a oferecer a possibilidade de gravação sonora. Em um segundo momento, a digitalização trouxe uma maior liberdade na concepção musical, visto que, de maneira prática, o público passou a ter maior facilidade para gravar, arquivar e processar suas músicas (Byrne, 2014).

Logo, na perspectiva musical, a gravação leva em consideração, além dos detalhes técnicos do registro em si, os conhecimentos a respeito do mercado e do público, os quais ficam sob responsabilidade do produtor musical. Cabe a ele a coordenação dos projetos relacionados, sendo que, por sua vez, a incumbência de traduzir em som as suas ideias é do técnico ou engenheiro de som. Entretanto, ainda que estes dois atores venham a representar responsabilidades distintas e complementares, em projetos menores, é comum que as funções sejam desempenhadas por uma mesma pessoa (Macedo, 2006).

Sobre os demais profissionais envolvidos com a gravação musical, cabe considerar que a LDA traz a distinção entre direitos de autor e direitos conexos (Brasil, 1998), sendo o segundo citado ligado ao registro em fonograma. Da perspectiva do direito moral e/ou patrimonial, a figura do titular conexo recai sobre intérpretes e músicos executantes, além dos produtores fonográficos (ECAD, 2022). Assim, quanto à interpretação, trata-se de uma execução que vai além de uma simples imitação de uma obra musical, afinal, quem assume a figura de intérprete promove algo de situacional e construtivo (Domingues, 2021).

Por sua vez, sobre o produtor fonográfico, recai a responsabilidade econômica sobre a primeira fixação do fonograma, podendo esse ator ser uma pessoa física ou jurídica (Brasil, 1998). Paralelamente, a responsabilidade quanto ao cadastro do fonograma junto à associação de direito coletivo também é do produtor fonográfico (UBC, 2019), de maneira que, posteriormente, está apta à distribuição de DA.

Uma vez concluída a gravação, avança-se à edição do material. Esta fase da produção consiste na seleção dos melhores trechos gravados, para que seja feita uma montagem para a versão final, podendo haver procedimentos técnicos focados na eliminação de ruídos e vazamentos, além de correções de ritmos fora do tempo (Macedo, 2006). Posteriormente, decisões e procedimentos são tomados para que se

atinja o conceito preestabelecido pela composição e produção do fonograma, a partir da manipulação de timbres, processamento da dinâmica e adição de efeitos, caso assim seja desejado. Esta fase chama-se mixagem e, como é de praxe, ocorre a partir de uma troca constante entre todos os envolvidos com a produção (Rosa; Manzolli, 2019).

Por fim, a conclusão da produção se dá por meio da finalização artística do trabalho realizado anteriormente, através da fase de masterização. Neste momento, adequa-se o resultado alcançado ao formato ao qual se almeja ser lançado posteriormente, ou seja, mídias físicas (CD, DVD, etc.) ou mídia digital. Vale considerar que, em se tratando do processo de fechamento, conforme ajustes necessários sejam identificados, é possível que sejam retomados trabalhos relativos às fases anteriores da produção (Macedo, 2006; Rosa; Manzolli, 2019).

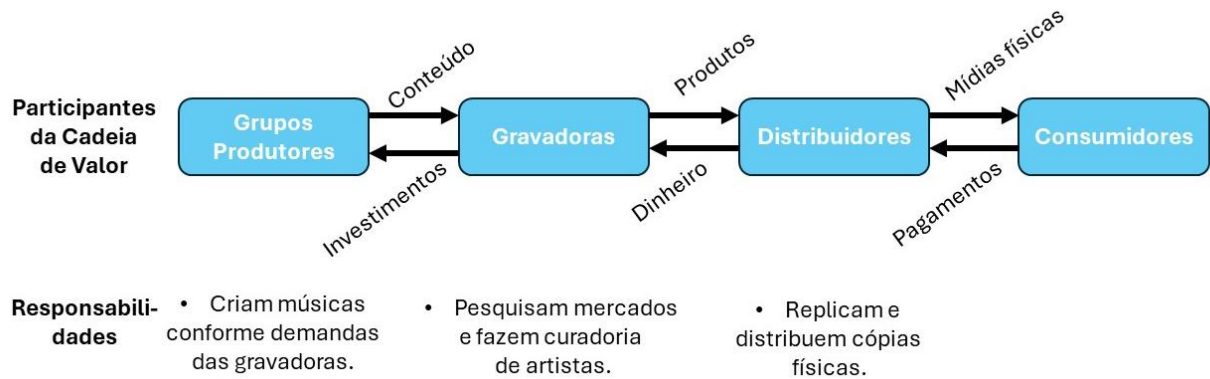
Uma vez concluída a produção e, desta maneira, tendo como resultado final o fonograma, procede-se com a sua disponibilização ao mercado consumidor. Dessa forma, considerando o cenário presente quanto ao mercado fonográfico, dá-se prosseguimento ao lançamento musical, por meio da pós-produção e seus atores envolvidos.

5.3.3 Pós-Produção

No atual cenário do mercado fonográfico mundial, os artistas não têm mais nas vendas de suas músicas uma fonte de receitas prioritária (Altynov, 2022). Nesse sentido, em 2015, os principais mercados globais de mídia sonora demonstraram uma reconfiguração, a qual foi marcada pela maior preferência dos consumidores pelo acesso perante a propriedade (Vicente; Kischinhevsky; Marchi, 2018).

Dessa forma, até o início da era da digitalização na música, em meados de 2010, a cadeia de valor deste meio seguia uma lógica onde as gravadoras centravam um poder desproporcional, visto o volume de recursos aplicados e o papel mercadológico. Neste arranjo, cabia aos distribuidores apenas a destinação e replicação das cópias físicas dos materiais musicais (Altynov, 2022). Esta relação pode ser melhor compreendida através da figura 3 abaixo.

Figura 3 - Cadeia de Valor no Mercado Fonográfico antes da digitalização



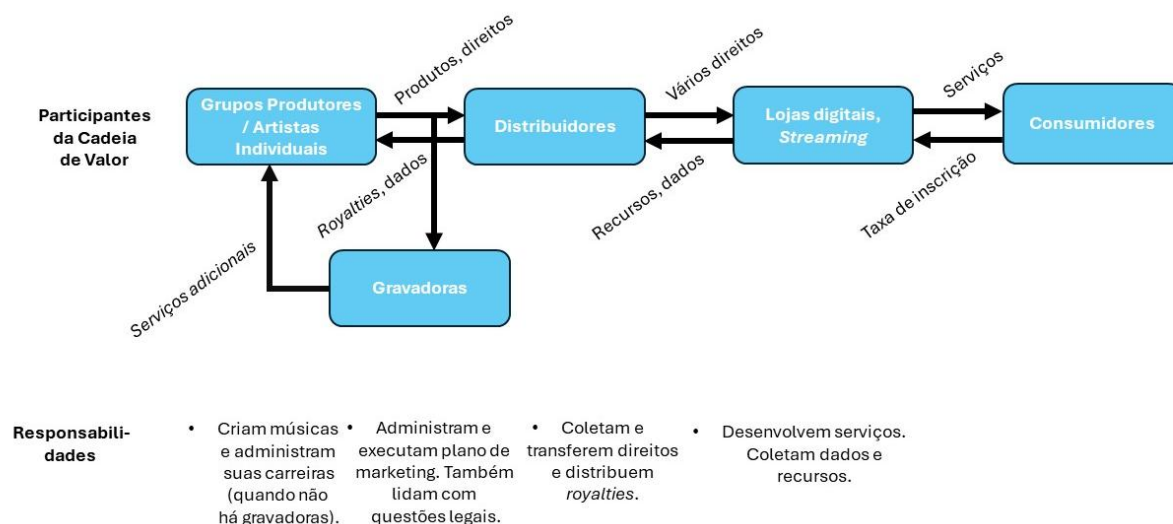
Fonte: traduzido e adaptado pelo autor (2024), a partir de Altynov (2022).

Entretanto, entre o final da década de 1990 e o início dos anos 2000, as quedas nas vendas, decorrentes da incidência de pirataria, fez com que a cadeia acima explicitada sofresse abalos consideráveis (Briggs et al., 2014; Kim; Kim, 2020). Paralelamente, a popularização de tecnologias móveis impulsionou o desenvolvimento de novas formas de oferta de música e, conseqüentemente, maneiras inovadoras de consumi-la (Ribeiro; Freitas; Neves, 2018; Watson; Leyshon; Windsor, 2023).

Assim, atualmente, o volume de pessoas ouvindo os fonogramas passou a ser uma métrica interessante aos empreendedores do mercado fonográfico, sendo que, para tanto, a transferência de direitos e posterior distribuição, atualmente, é o modelo de negócio considerado mais rentável neste meio (Altynov, 2022). Porém, o presente cenário é foco de uma série de críticas em virtude da formação de um oligopólio das plataformas quanto à gestão da propriedade intelectual (Watson; Leyshon; Windsor, 2023) e posterior remuneração dos *streamings* aos artistas (Kim; Kim, 2020).

Dessa maneira, dada a complexidade da atual cadeia de valor da música, faz-se necessário que haja uma intermediação entre as partes, a qual acaba por recair aos distribuidores (Altynov, 2022). A relação em questão pode ser melhor compreendida na figura 4 abaixo.

Figura 4 - Cadeia de Valor no Mercado Fonográfico pós-digitalização



Fonte: traduzido e adaptado pelo autor (2024), a partir de Altynov (2022).

Logo, mediante as relações que caracterizam o mercado fonográfico no momento em que este trabalho foi desenvolvido, os distribuidores assumem um papel crucial, através das licenças que lhes são concedidas. Assim, dado o seu poder mercadológico e o uso de tecnologias digitais, estes atores viabilizam o fluxo existente, onde recursos financeiros oriundos do público consumidor são destinados a artistas e gravadoras (Altynov, 2022).

Paralelamente, outra figura relevante no atual cenário do mercado fonográfico são as agregadoras digitais. A partir dos serviços oferecidos por essas plataformas, é possível que o próprio artista proceda com o *upload* das suas obras musicais e fonogramas no *streaming* de sua preferência, assim concedendo o acesso às músicas para o público (Carneiro, 2021). Estes meios também possibilitam aos empreendedores do segmento ter, de forma centralizada e organizada, a distribuição dos *royalties* posteriores, mediante as taxas cobradas por estes serviços (Taran, 2015; Carneiro, 2021).

Ainda assim, a presente cadeia de valor tende a dar à música uma

caracterização de *commodity*, uma vez que, apesar do grande volume de oferta, remunera-se muito pouco aos artistas. Entretanto, é por meio da execução de seus fonogramas, paralelamente a ações diretas nas mídias sociais, que o mercado segue existindo (Vicente; Kischinhevsky; Marchi, 2018).

De qualquer forma, para que seja garantida a produção artística e se desenvolva o mercado fonográfico (UBC, 2019), no Brasil, o ECAD e as associações de gestão coletiva arrecadam e distribuem os valores relacionados ao uso das músicas. Explicaremos sobre este funcionamento a seguir.

5.3.4 Arrecadação e Distribuição dos DA

O ECAD foi criado através da Lei nº 5.988/1973, tendo a responsabilidade exclusiva de centralizar a arrecadação dos DA oriundos da execução pública musical. Mais precisamente, o sistema brasileiro de gestão coletiva dos DA compreende, atualmente, além do escritório, sete associações representativas das classes presentes no mercado fonográfico (ECAD, [s.d.a]) e, sobre essas, recai a função de repassar aos titulares de direito os valores arrecadados (Bastos, 2016).

Neste sentido, em seu artigo 97, a LDA traz a liberdade e capacidade aos empreendedores do mercado fonográfico de se associarem, havendo o requisito à associação de que não se tenha o intuito de lucro (Brasil, 1998). Sobre este ponto, dados os altos custos de transação envolvidos, cria-se um cenário onde os titulares dos DA acabam por ter não ter saída senão buscar a filiação a uma das associações existentes, a qual, nesta relação, vem a assumir a defesa judicial e extrajudicial dos seus direitos (Bastos, 2016).

Com isso, uma vez que deem prosseguimento à produção musical, os empreendedores do mercado fonográfico procedem com o registro de suas obras nas associações, conforme o atendimento de requisitos obrigatórios (ECAD, 2022). Assim, as obras e fonogramas passam a compor o repertório da associação relacionada, ficando disponíveis para a posterior execução pública e, logo, sendo passíveis ao recolhimento dos DA. Neste sentido, é comum que outros países trabalhem com relações de licença, onde os detentores dos DA abrem condições para uso de suas obras e fonogramas, conforme especificidades de cada caso. Entretanto, no Brasil, o sistema de gestão coletiva funciona sob a lógica de “*blanket license*”, onde, a partir do pagamento de uma taxa periódica, é possível fazer uso de todas as músicas presentes

no repertório das associações (Bastos, 2016).

Desta forma, paralelamente e conforme previsto na legislação, as pessoas físicas e jurídicas procedem com a disponibilização da relação completa de obras e fonogramas que são utilizados em suas execuções públicas (Brasil, 1998; Brasil, 2013), para fins de possibilitar o encaminhamento dos DA aos titulares contemplados. Assim, além de ter a responsabilidade sobre o recolhimento e repasse de valores às associações, o ECAD assume uma função fiscalizatória (Valente; Francisco; Ignácio, 2016), podendo até proceder com visitas a estabelecimentos comerciais e gravações de programações musicais (ECAD, [s.d.b]).

Sobre as pessoas que usufruem das obras musicais e dos fonogramas, são denominadas usuários dos DA e têm por dever proceder com o pagamento das respectivas licenças ao ECAD. Elas podem ser classificadas como permanentes, quando a execução é continuada (exemplo: rádios, serviços digitais, etc.), ou eventuais (ECAD, 2023).

A respeito da cobrança, mais precisamente, segue-se a tabela de preços única, disponibilizada pelo ECAD. Em se tratando de usuários permanentes, consideram-se os critérios de espaço musicado (m^2), percentual total de Receita Bruta e percentual do valor arrecadado com o evento ou do seu orçamento (Bastos, 2016). Aos usuários eventuais, há um preço de licença que é definido conforme uma tabela específica (ECAD, 2023). Dessa forma, conforme o ECAD procede com a arrecadação e, posteriormente, os valores são repassados às associações para que cheguem aos titulares dos DA. Neste sentido, a distribuição pode acontecer de forma direta, quando há a relação de quais obras foram executadas, ou indireta, em situações em que a aferição das músicas tocadas ocorre por amostragem estatística (Bastos, 2016).

Em meio a este processo, podem ocorrer situações específicas, como quando as obras musicais e fonogramas não têm identificados os seus titulares ou quando ocorre um conflito cadastral (ECAD, 2022). Nestes casos, há um rol de créditos retidos, sobre os quais os titulares devem se identificar, em um prazo de cinco anos, para acessar os seus valores de direito (Bastos, 2016). Outra questão é a possibilidade de execução das obras musicais e fonogramas no exterior. Nestes casos, as associações mantêm contratos de representação com associações congêneres em outros países, pelas quais, através das leis e regras locais, a arrecadação e posterior distribuição dos DA vem a ocorrer (UBC, 2019).

A respeito dos percentuais relacionados à destinação dos valores arrecadados, o ECAD e as associações acabam por deduzir uma parcela referente à sua taxa administrativa para fins de cobertura dos seus custos (Bastos, 2016). Desta forma, atualmente, dos valores arrecadados, 85% são direcionados aos titulares dos DA, ficando 9% para o ECAD e 6% para as associações de gestão coletiva (ECAD, [s.d.b]). Por sua vez, a distribuição dos direitos acaba por seguir uma proporção determinada, onde 66,67% são destinados à parte autoral e 33,33% à parte conexa, sendo que esta última divide-se em 41,7% para os intérpretes, 41,7% para os produtores fonográficos e 16,6% para os músicos executantes (ECAD, 2022).

6 METODOLOGIA

A partir dos objetivos geral e específicos estabelecidos e das particularidades relacionadas ao público contemplado com os produtos tecnológicos que foram desenvolvidos, são apresentados os procedimentos metodológicos deste estudo. A abordagem aqui adotada é classificada como qualitativa, uma vez que embasa a pesquisa e propicia o entendimento do contexto envolvido com a sua temática foco (Molina-Azorin, 2012). Por sua vez, a pesquisa atende duas diferentes tipologias: exploratória e descritiva. Esta definição se dá pela busca de uma maior compreensão acerca do problema, a qual é possibilitada pela descrição de características da população e fenômeno relacionados ao tema aqui abordado (Gil, 2002; Malhotra, 2012; Zanella, 2009).

Dada a construção a qual o trabalho se propôs e a intenção de que esta fosse promovida da maneira mais participativa possível, utilizou-se o método de pesquisa-ação (Huang, 2010; Tripp, 2005). Considerada como um dos inúmeros tipos de investigação-ação existentes (Tripp, 2005), a pesquisa-ação consiste na geração de conhecimento através de um contexto prático, com a promoção da participação do público chave em um trabalho conjunto (Huang, 2010).

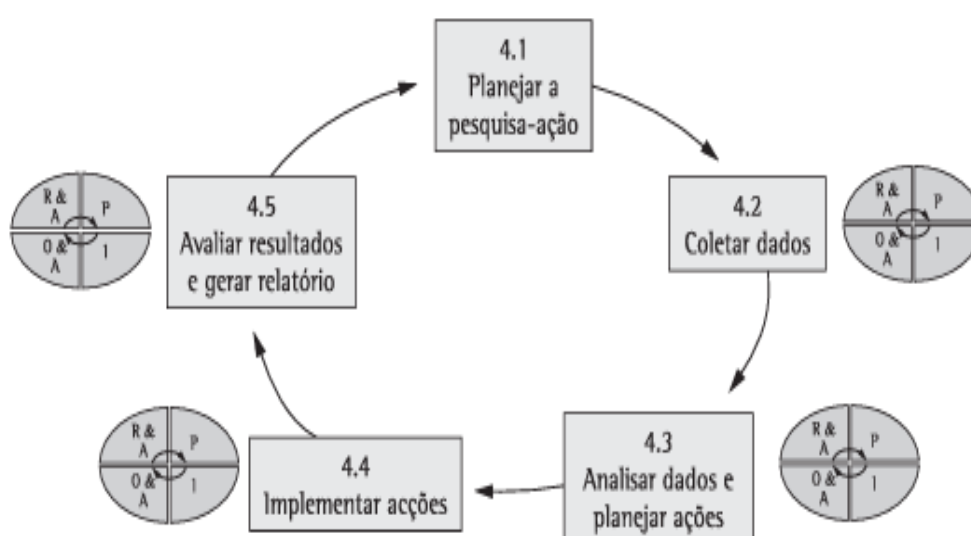
Mais precisamente, uma pesquisa-ação inicia pela identificação de um problema, seja por parte do pesquisador, ou, ainda, com uma organização definindo o objeto a ser pesquisado (Mello *et al.*, 2012). Assim, a pesquisa-ação começa por um reconhecimento, o qual consiste em uma análise situacional que possibilita uma ampla visão de contexto, práticas atuais, participantes e envolvidos (Tripp, 2005). Nesta pesquisa, mais precisamente, a definição do problema partiu da vivência prática do próprio pesquisador. Isso se deu em virtude de que, ao proceder com o lançamento do primeiro *Extended Play* (EP) da banda musical da qual faz parte, para esclarecer e orientar procedimentos necessários, foi preciso consultar materiais de instrução, originários de organizações ligadas à temática dos DA. Porém, notou-se que estes documentos não traziam conteúdo suficiente e, em grande parte, não tinham uma abordagem de comunicação amigável ao público a que se destinam.

A partir de então, para ampliar a perspectiva sobre a temática, pesquisou-se a literatura relacionada. Desta forma, constatou-se a existência de um potencial de exploração patrimonial relacionado aos DA (INPI, 2013), o qual é pouco aproveitado na perspectiva da economia criativa (Tom Fleming Consultoria Criativa, 2018). Entre

os profissionais da música, evidenciou-se que esta realidade se apresenta significativamente, uma vez que esta classe não reconhece a gestão e o empreendedorismo como focos de sua atuação (Côrtes et al., 2010; Haynes; Marshall, 2018) e, possivelmente, deixa de aproveitar oportunidades relacionadas.

Uma vez que tenha sido identificado o problema, a viabilização da condução desta pesquisa considerou a observação participante do pesquisador, através do processo de cinco fases disposto na figura 5 (Mello *et al.*, 2012).

Figura 5 - Estruturação para condução da pesquisa-ação



Fonte: Mello *et al.* (2012).

Assim, neste trabalho, dadas as características da pesquisa-ação em prática, prezou-se pela execução do ciclo explicitado na figura 5, onde, ao longo de cada fase, também foi conduzido um ciclo menor, focado na melhoria e na aprendizagem (planejar, implementar, observar/avaliar e refletir/agir) (Mello et al., 2012). Para tanto, visando o atingimento dos objetivos específicos, os quais relacionam-se à esta estrutura apresentada, foram utilizados diferentes procedimentos metodológicos.

Logo, para demonstrar como foram atingidos os objetivos específicos do deste trabalho e, dessa forma, facilitar a compreensão sobre a sua execução, elaborou-se o quadro 1. Com isso, é apresentada a relação entre as fases da pesquisa-ação, as técnicas empregadas ao longo do estudo, as ferramentas aqui adotadas e os resultados que foram alcançados.

Quadro 1 - Relação entre objetivos específicos, técnicas, fases da pesquisa-ação, ferramentas adotadas e resultados gerados no presente estudo

Objetivos específicos	Técnicas	Fases da Pesquisa-ação	Ferramentas	Resultados gerados
Mapear os processos existentes entre a Pré-produção, Produção, Pós-produção Musical e Arrecadação e Distribuição de DA no mercado fonográfico	Pesquisa bibliográfica	Fase 1: Planejamento da Pesquisa-ação	Bases <i>Scopus</i> , <i>Web of Science</i> e <i>Scielo</i> Programa de modelagem de processos	Mapa de Atores do Mercado Fonográfico
Analisar as proteções relacionadas ao direito autoral no mercado fonográfico	Pesquisa documental	Fase 2: Coleta de Dados	Legislação nacional e tratados internacionais Bases <i>Scopus</i> , <i>Web of Science</i> e <i>Scielo</i>	Fluxogramas dos Processos entre a Pré-Produção e a Arrecadação e Distribuição dos DA
Levantar premissas junto ao público-alvo para compor os produtos tecnológicos	Grupo focal	Fase 3: Análise dos Dados e Planejamento das Ações	Roteiro semiestruturado	Percepções gerais com a aplicação do Grupo Focal
	Análise de resultados da aplicação do grupo focal		Editor de planilhas Bases <i>Scopus</i> , <i>Web of Science</i> e <i>Scielo</i>	
	Abordagem <i>Design Thinking</i>	Fase 4: Implementação das Ações	Plano de oficina com base no <i>framework</i> POEMS	Perfil do público interessado nos produtos tecnológicos Premissas a serem atendidas pelos produtos tecnológicos
Elaborar material didático sobre a temática do direito autoral para a comunidade do mercado fonográfico	Produção textual	Fase 5: Avaliação de Resultados	Editor de Textos Resultados das pesquisas bibliográfica e documental Premissas para a composição dos produtos tecnológicos	Artigo “Framework POEMS: uma experiência de aplicação junto a profissionais do Mercado Fonográfico”
	Reuniões com representantes das organizações demandantes		Apresentação do levantamento de pontos críticos e esboço dos produtos tecnológicos	Cartilha “Vamos Falar de Direitos Autorais para o Mercado Fonográfico?”
Realizar uma ação de capacitação sobre a temática do direito autoral para a comunidade de empreendedores do mercado fonográfico, integrantes do ecossistema da economia criativa do Rio Grande do Sul	Entrevista semiestruturada		Estrutura para produção audiovisual Roteiro semiestruturado Apontamentos das organizações demandantes Premissas para a composição dos produtos tecnológicos	<i>Videocast</i> “Vamos Falar de Direitos Autorais para o Mercado Fonográfico?”

Fonte: elaborado pelo autor (2024).

Assim, a seguir, apresenta-se o previsto e o executado para cada uma das cinco fases da pesquisa-ação, destacando-se os procedimentos metodológicos adotados neste trabalho.

6.1 FASE 1: PLANEJAMENTO DA PESQUISA-AÇÃO

A partir da identificação do problema de pesquisa, partiu-se à fase de planejamento da pesquisa-ação, a qual consistiu em três etapas: definição da estrutura conceitual-teórica, seleção da unidade de análise e técnicas de coletas de dados e definição do contexto e propósito da pesquisa (Mello *et al.*, 2012). Assim, uma vez que é comum que estudos relacionados a este método tenham como objetivo o questionamento de como é possível melhorar uma determinada prática, é necessária a construção de um embasamento na literatura relacionada (Tripp, 2005). Logo, a etapa de definição da estrutura conceitual-teórica concentra-se na necessidade de que seja estudada a bibliografia pertinente, de modo sistemático e reconstrutivo, para fins de desenvolver uma base teórica de caráter explicativo (Mello *et al.*, 2012). Portanto, levando-se em conta a amplitude da temática foco deste estudo, foi realizada uma pesquisa documental para levantar dados secundários relacionados ao tema, gerando insumos para o devido entendimento sobre o cenário relacionado.

Posteriormente, visto o envolvimento dos pesquisadores e dos grupos interessados, considerou-se que a natureza da pesquisa-ação previsse a execução de um conjunto de etapas definidas previamente, porém, com uma maior flexibilidade em função das particularidades de cada pesquisa (Gil, 2002; Mello *et al.*, 2012). Ou seja, este modelo metodológico ocasiona limitações em apresentar um ordenamento temporal preciso, podendo variar na ordem das etapas determinadas.

Assim, o planejamento desta pesquisa-ação seguiu com a definição de contexto e propósito da pesquisa. Desta maneira, como previsto na etapa em questão, o desenvolvimento da pesquisa começou pelo estabelecimento dos objetivos a serem alcançados com a sua execução (Mello *et al.*, 2012). Os resultados desta definição foram apresentados na seção “Objetivos” deste documento e vieram a nortear todos os desenvolvimentos posteriores, uma vez que influenciam na definição das técnicas que serão aplicadas nesta pesquisa.

Paralelamente, o planejamento desta pesquisa-ação também considerou a

designação do problema e da área de conhecimento a serem abordados (Mello *et al.*, 2012). Neste sentido, é compreendido que o método em questão sempre decorre de algum tipo de problema (Tripp, 2005), o qual tende a ser de cunho prático (Gil, 2002). Desta forma, a análise acerca do problema e sobre a área de conhecimento, além de direcionar à mais precisa solução a ser desenvolvida, orientou a definição do campo empírico desta pesquisa.

Com isso, através do direcionamento acima retratado, deu-se andamento ao planejamento da pesquisa-ação pela etapa de seleção da unidade de análise e técnicas de coletas de dados. No que se refere à seleção da unidade de análise, em casos em que a abordagem inicia-se a partir da problemática e não como uma pesquisa que nasce dentro de uma organização, esta definição é o ponto de partida desta etapa do trabalho (Mello *et al.*, 2012).

Desta forma, para viabilizar a realização desta pesquisa-ação, através do acesso à comunidade de empreendedores do mercado fonográfico, buscou-se o apoio do Instituto Estadual de Música (IEM) do Rio Grande do Sul e do Programa RS Criativo. Estas são, formalmente, as organizações demandantes da pesquisa que aqui se apresenta. Estas são duas iniciativas da Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul (SEDAC/RS), as quais são focadas no desenvolvimento e fortalecimento da economia criativa (RS CRIATIVO, [s.d.]) e do segmento da música do Estado (SEDAC/RS, [s.d.]).

Quanto à coleta de dados, na execução de uma pesquisa-ação, há uma tendência a se optar por procedimentos flexíveis, pela facilidade na geração de insumos para o trabalho interpretativo perante objetos de pesquisa que podem ser constantemente redefinidos (Gil, 2002). Com isso, foi prevista a busca por um maior entendimento do público-alvo, especialmente, sob a perspectiva do seu domínio sobre a temática aqui abordada. Para atender a esta necessidade, também foi planejada a realização de um grupo focal com diferentes perfis de empreendedores do mercado fonográfico, a partir de um roteiro semiestruturado. Utilizada, especialmente, nas pesquisas de marketing e mídia, esta técnica faz uso da interação para produção de dados e *insights*, por intermédio de uma discussão mediada em um grupo cujo a característica destaca-se pela diversidade (Flick, 2009).

Uma vez concluído o planejamento da pesquisa-ação, por meio das definições próprias desta etapa metodológica e com base nas construções geradas, avançou-se

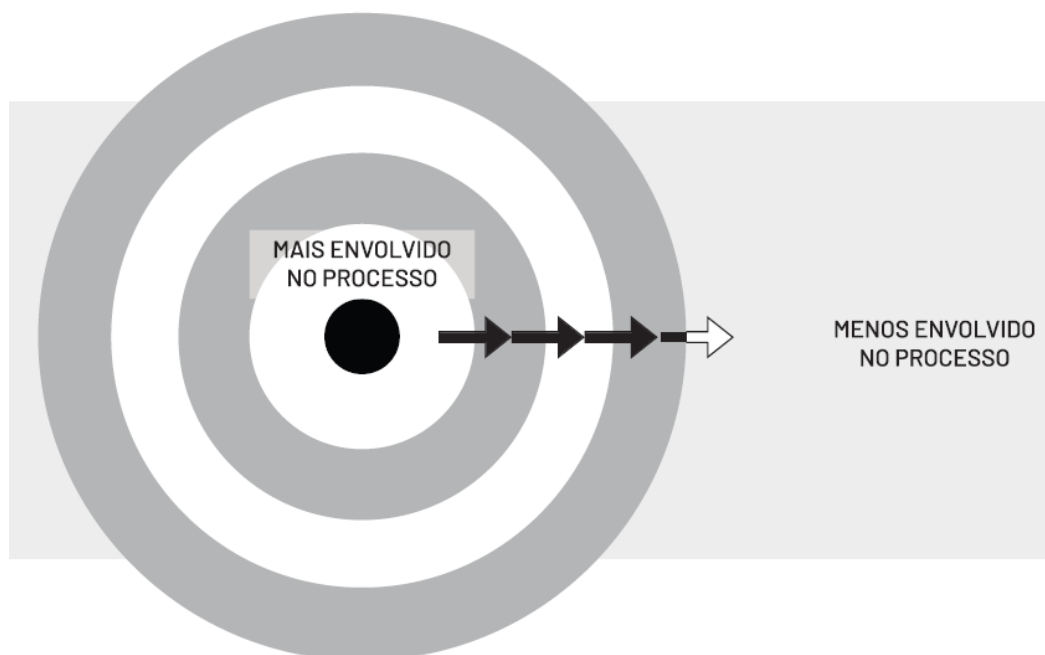
à execução da coleta de dados.

6.2 FASE 2: COLETA DE DADOS

No método de pesquisa-ação, independente da técnica utilizada para esta finalidade, a coleta de dados visa o levantamento de informações julgadas necessárias para o andamento da pesquisa. Assim, é criado um banco de dados para uso posterior, em outras fases que surgem em meio ao processo (Mello *et al.*, 2012). Para este trabalho, a fase em questão possibilitou o desenvolvimento dos resultados alcançados, além de uma melhor compreensão sobre a temática e particularidades relacionadas ao público envolvido, servindo de insumo para etapas posteriores.

A partir da realização de pesquisa bibliográfica, coletaram-se dados secundários que geraram insumos para embasar a construção do roteiro semiestruturado utilizado para a realização do grupo focal planejado (Apêndice D). Além disso, a coleta de dados secundários também possibilitou o desenvolvimento de um mapeamento dos processos de Pré-produção, Produção, Pós-produção e Arrecadação e Distribuição dos DA e embasou a elaboração de um mapa de atores do mercado fonográfico.

Assim, a partir da adaptação de uma representação visual utilizada na metodologia *Design Sprint* para expressar a relação de pessoas ou grupos com uma determinada situação (Medeiros; Silva; Mendonça, 2018), o mapa de atores do mercado fonográfico foi elaborado. O modelo utilizado como base é representado na figura 6, sendo que, para atender ao que se propõe o presente trabalho, ao invés de demonstrar o grau de envolvimento das pessoas com uma certa situação, procurou-se elucidar a participação ativa dos respectivos atores com os processos mapeados em meio ao mercado fonográfico.

Figura 6 - Modelo de Mapa de Atores

Fonte: Medeiros, Silva e Mendonça (2018).

Posteriormente, conforme planejado, foram levantados dados primários, os quais foram coletados pelo pesquisador no seu envolvimento ativo junto ao público relacionado com a pesquisa-ação (Mello *et al.*, 2012). Dessa forma, viabilizou-se a realização de um grupo focal com empreendedores do mercado fonográfico do Rio Grande do Sul.

Assim, para execução desta atividade, primeiramente, delimitou-se o público participante do grupo focal. Após uma avaliação dos processos entre a pré-produção musical e a arrecadação dos DA e conhecendo os atores envolvidos nesta cadeia, optou-se por convidar à participação, principalmente, os chamados titulares de direitos de autor e/ou conexos (ECAD, 2022). Esta decisão visou contemplar a recomendação de que o grupo seja heterogêneo (Flick, 2009), além de levar em consideração as partes mais interessadas nos produtos tecnológicos desenvolvidos e, logo, com dores relacionadas à temática aqui trabalhada.

Para tanto, foram consultadas as organizações demandantes desta pesquisa, para fins de alinhamento dos perfis, sugestão de participantes e consequente mobilização para o grupo focal. Desta maneira, para realização do grupo focal, a amostra de participantes da pesquisa foi definida por julgamento. Característico da pesquisa exploratória, este tipo de amostragem é determinada por meio de uma

avaliação fundamentada em uma série de fatores, a qual visa a solução do problema elencado, através da busca de informações (Nique; Ladeira, 2017).

A atividade contemplou os perfis expressos no quadro 2.

Quadro 2 - Perfis e justificativas dos participantes do Grupo Focal

Perfil de participante	Justificativa para contemplação
Compositor	Titular de Direito de Autor, visto obra instrumental, lítero-musical ou versão
Letrista	Titular de Direito de Autor, visto obra lítero-musical ou versão
Intérprete	Titular de Direito Conexo, visto produção de fonograma
Músico Executante	Titular de Direito Conexo, visto produção de fonograma
Produtor Fonográfico	Titular de Direito Conexo, visto produção de fonograma
Produtor Musical	Além de estar envolvido diretamente com a produção, pode vir a ser titular de Direito Conexo
Pesquisador em ciências musicais	Entender como (e se) a temática dos DA, costumeiramente, é foco de pesquisas na academia
Professor de música	Em meio à orientação quanto à execução musical, compreender como (e se) é trabalhado o tema dos DA

Fonte: elaborado pelo autor (2024).

Dessa forma, no dia 27 de março de 2024, às 14 horas, na Sala Sérgio Napp 2, localizada na Casa de Cultura Mário Quintana (CCMQ), foi realizado o grupo focal previsto. Além do próprio pesquisador, o qual veio a assumir o papel de mediador da atividade, estiveram presentes 3 participantes, os quais atenderam a mais de um dos perfis apresentados no quadro 1, e as representações das organizações demandantes da pesquisa. Seguindo o roteiro semiestruturado elaborado para esta finalidade (Apêndice D), deu-se início ao grupo focal com um aquecimento para que as pessoas presentes viessem a se conhecer e, posteriormente, foi dado andamento à condução, prezando pela maior informalidade possível, conforme recomen/dado

pela literatura (Flick, 2009).

Após a realização do grupo focal, a partir do levantamento de dados secundários na legislação nacional e na literatura existente, foi elaborado um arcabouço para sequência do projeto. Neste sentido, compreendeu-se de maneira mais precisa os registros, os focos de proteção e os procedimentos relacionados às criações musicais e seus lançamentos ao mercado. Desta forma, por meio da correspondência com os processos praticados no mercado fonográfico, gerou-se uma base de conteúdo para o desenvolvimento dos produtos tecnológicos. Logo, a coleta de dados gerou insumos para a próxima fase da pesquisa-ação, uma vez que deve ser feita a análise dos dados levantados e, a partir da interpretação destes, dar andamento ao planejamento das ações.

6.3 FASE 3: ANÁLISE DOS DADOS E PLANEJAMENTO DAS AÇÕES

Em relação à pesquisa-ação, a análise e interpretação dos dados é um aspecto em que, porventura, seguem-se procedimentos semelhantes à pesquisa clássica, porém, em outros casos, opta-se por uma discussão participativa sobre os resultados obtidos (Gil, 2002). Quanto a este trabalho, foi previsto que, nesta fase da pesquisa, se transcorresse de uma forma mista entre estas possibilidades. Logo, primeiramente, houve uma análise preliminar do pesquisador para que, em um segundo momento, viessem a ser apresentadas as conclusões às organizações demandantes para discussão destes dados, assim gerando insumos para o planejamento das ações decorrentes.

Desta forma, foi realizada uma análise qualitativa dos dados obtidos, o que, em relação ao grupo focal, tende a gerar resultados de cunho pragmático, em vez de extensas interpretações (Flick, 2009). Quanto a esta pesquisa-ação, esta análise visou o entendimento preciso do nível de conhecimento do mercado fonográfico quanto aos DA e as suas proteções, bem como a familiaridade com materiais ligados ao tema e a aderência do empreendedorismo às práticas do segmento. Além disso, validaram-se os fluxos de processos (Pré-produção, Produção, Pós-produção e Arrecadação e Distribuição dos DA) e mapa de atores ligados ao mercado fonográfico, bem como foram levantadas possíveis práticas relacionadas ao tema que os profissionais participantes da pesquisa poderiam ter.

Com isso, foram obtidos elementos para a execução das demais fases

previstas. Neste sentido, considerando que a pesquisa-ação tem por objetivo a resolução de um problema prático, após a análise dos dados é usual que seja gerado um plano de ação estruturado (Mello *et al.*, 2012). Logo, neste trabalho, a partir da prévia análise dos dados da parte do pesquisador, as organizações demandantes foram envolvidas para considerações de sua parte e, de maneira conjunta, elaborou-se o plano a ser executado posteriormente.

6.4 FASE 4: IMPLEMENTAÇÃO DAS AÇÕES

Com a análise dos dados coletados e consequente elaboração do plano de ações a ser implementado, partiu-se à sua execução. Assim, nesta fase da pesquisa-ação, procede-se ao refinamento ou entendimento mais profundo sobre a teoria pesquisada, através da implantação colaborativa das ações previstas (Mello *et al.*, 2012).

Desta forma, a fase de implementação das ações buscou o levantamento de pontos críticos relacionados aos produtos tecnológicos previstos, por meio da promoção da participação ativa dos empreendedores do mercado fonográfico. Assim, visando listar premissas para o desenvolvimento sequente, foi executada uma oficina com a presença de empreendedores do mercado fonográfico, que tinham os perfis anteriormente mapeados para o grupo focal executado. Esta ação teve por objetivo reunir insumos para guiar a construção proposta por este trabalho da maneira mais assertiva possível.

Para a realização desta atividade, foi oferecida uma agenda em meio à programação do 2º Fórum Estadual da Música, promovido pelo IEM. Com isso, para a prospecção de pessoas participantes para a oficina, contou-se com o apoio do Instituto quanto à divulgação em seus canais e em outros momentos do fórum. Desta forma, para auxiliar na comunicação desta atividade, a qual foi denominada “Oficina A Assinatura entre a Introdução e a Coda: vamos falar de Direitos Autorais com o Mercado Fonográfico?”, elaboraram-se materiais gráficos como o expresso na figura 7. Paralelamente, foi montado um formulário para inscrições, o qual, além de auxiliar em termos de organização, visou possibilitar um melhor conhecimento do perfil de público interessado na agenda.

Figura 7 - Material de divulgação da “Oficina A Assinatura entre a Introdução e a Coda: vamos falar de Direitos Autorais com o Mercado Fonográfico?” no 2º Fórum Estadual da Música



Fonte: elaborado pelo autor (2024).

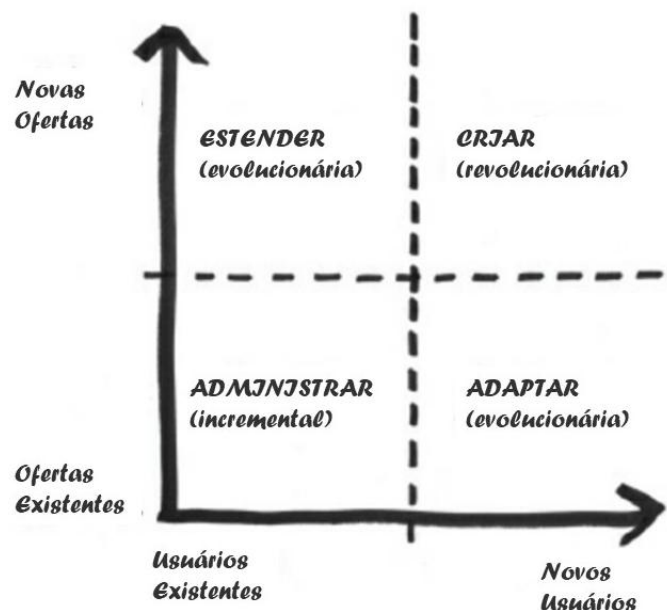
A oficina foi executada no dia em 9 de agosto de 2024, na Sala Sérgio Napp 1 da CCMQ. Houve 9 participantes da atividade, os quais representaram diferentes perfis dentro do mercado fonográfico do Rio Grande do Sul, conforme mapeamento prévio apresentado, além de representação do próprio IEM. Estas pessoas se voluntariaram à pesquisa, através do seu interesse em meio ao fórum, vindo a sinalizar sua disposição por meio de formulário gerado pelo pesquisador e divulgado pelas organizações demandantes. Com isso, formou-se uma amostragem por conveniência, a qual é caracterizada por ter elementos escolhidos com base no que está ao alcance do pesquisador (Nique; Ladeira, 2017).

Quanto ao embasamento para esta ação, a oficina foi planejada com base no *Design Thinking* (DT), dada a capacidade que esta abordagem tem de gerar pressupostos a partir de dados, os quais são coletados através da imersão na experiência do público envolvido (Liedtka, 2018). Logo, além de haver um estímulo à

colaboração, esta etapa da pesquisa-ação buscou compreender o próprio público-alvo dos produtos tecnológicos, por meio do foco em suas dores.

Com isso, através da análise de divergências e o esforço na busca pela convergência, esta etapa da pesquisa-ação buscou propiciar o desenvolvimento de produtos tecnológicos que refletem a ampla percepção dos profissionais sobre a problemática e suas oportunidades. Então, através deste senso próprio da abordagem do DT, buscou-se gerar novas ofertas a um público já existente, ou rearranjar ofertas prévias com a possibilidade de acolher as necessidades de um público não contemplado, representando assim um caráter evolucionário (Brown, 2008). Esta percepção pode ser melhor compreendida na figura 8 abaixo.

Figura 8 - Expressão do caráter evolucionário dos produtos tecnológicos



Fonte: elaborado pelo autor (2024), a partir de Brown (2008).

Considerando o pressuposto da abordagem DT quanto à busca pelo entendimento dos desejos e necessidades do público foco (Brown, 2008), esta pesquisa-ação intencionou alcançar a maior assertividade possível quanto ao desenvolvimento dos produtos tecnológicos. Assim, com esta preocupação, partiu-se à determinação de uma ferramenta para a estruturação e aplicação na oficina realizada. Com isso, determinou-se que a dinâmica a ser aplicada deveria primar pela análise do contexto vivenciado pelo público-alvo das soluções elaboradas neste

trabalho, dispendo-se a levantar o máximo de detalhes possível.

Para possibilitar a elucidação de detalhes corriqueiros presentes no contexto do público-alvo dos produtos tecnológicos, foi utilizado o *framework* POEMS (Kumar, 2013). Caracterizado pela observação direta ou indireta sobre um contexto específico como um ponto de partida (Prasetyo *et al.*, 2023), o POEMS enfatiza a análise de indivíduos e, dessa forma, possibilita a rápida elaboração de uma listagem de *insights* (Li; Cao, 2023). Para tanto, este *framework* trabalha com o levantamento dos cinco elementos destacados no quadro 3, os quais podem ser examinados independentemente ou como um sistema inter-relacionado (Kumar, 2013).

Quadro 3 - Elementos do Framework POEMS

<i>People</i> (Pessoas)	<i>Objects</i> (Objetos)	<i>Environment</i> (Ambiente)	<i>Messages</i> (Mensagens)	<i>Services</i> (Serviços)
Principal grupo de pessoas	Lista de objetos usados pelas pessoas e que compõem o ambiente	Descrição dos arredores e suas características	As mensagens e a conversação existentes e os meios	Serviços que são oferecidos no contexto em questão

Fonte: elaborado pelo autor (2024), a partir de Li; Cao (2023).

Dessa forma, elaborou-se uma proposta para execução da atividade, detalhando a agenda prevista e metodologia para aplicação (Apêndice E), para fins de apresentar ao IEM e, com isso, se propor ao alinhamento com demais agendas do 2º Fórum Estadual da Música. Nesta programação, para possibilitar a aplicação do *framework* POEMS, como ponto de partida, foram considerados os perfis previamente mapeados para o grupo focal executado anteriormente, os quais representam partes interessadas nos produtos tecnológicos aqui desenvolvidos. Estes diferentes papéis vieram a servir como personas na construção prevista, ou seja, a partir da personalização do público em questão, focou-se a direção e a ideação através da empatia com estes perfis.

Por meio dos resultados obtidos com a realização da oficina, procedeu-se com a elaboração dos roteiros a serem utilizados para a concepção dos produtos

tecnológicos. A elaboração deste material levou em consideração as premissas apontadas na aplicação do *framework* POEMS quanto aos formatos a serem adotados para um maior engajamento dos empreendedores do mercado fonográfico. Os roteiros tiveram por base os conteúdos levantados nas pesquisas bibliográfica e documental realizadas na fase de coleta de dados, uma vez que, mesmo com a intenção de ser mais amigável ao perfil de público, os produtos tecnológicos abordam a temática central deste trabalho.

Logo, através do desenvolvimento acima apresentado, procedeu-se com a avaliação dos resultados obtidos, buscando o máximo envolvimento das organizações demandantes do presente trabalho. Desta maneira, reuniram-se insumos suficientes para a execução da fase seguinte desta pesquisa-ação, visto, em especial, o alinhamento das expectativas para a conclusão das entregas previstas.

6.5 FASE 5: AVALIAÇÃO DE RESULTADOS

Encaminhando-se à conclusão da pesquisa-ação, esta etapa retomou os objetivos traçados no princípio do trabalho, pois propôs-se a refletir sobre a eficácia dos resultados alcançados (Mello *et al.*, 2012). A análise visou direcionar o desfecho quanto à elaboração dos produtos tecnológicos e, para tanto, contou com o envolvimento das organizações demandantes da presente pesquisa-ação.

Assim, foram compartilhados os pontos críticos levantados na fase de implementação das ações e, a partir destes resultados, aliou-se a percepção prática em relação aos empreendedores do mercado fonográfico e suas particularidades. Esta ação também teve por finalidade avaliar se as expectativas das organizações demandantes deste trabalho foram atendidas por intermédio dos resultados apontados na pesquisa-ação.

Logo, tendo sido feitos os devidos alinhamentos entre as partes, foi dado andamento à confecção dos produtos tecnológicos. Neste sentido, procedeu-se com o desenvolvimento de uma cartilha a respeito do tema foco deste estudo. Para tanto, além de buscar trazer uma linguagem adequada a este modelo, focou-se em ilustrar o material, de maneira a auxiliar no entendimento dos assuntos ali abordados pelo público a que ele se destina. Outra preocupação foi a de determinar um design gráfico que pudesse distinguir esta cartilha de outros documentos relacionados, de forma a torná-la apresentável e atraente, de acordo como o perfil mapeado em fase anterior

desta pesquisa-ação.

Posteriormente, procedeu-se com a adaptação do conteúdo desenvolvido para o formato de uma ação de capacitação voltada aos empreendedores do mercado fonográfico. Desta forma, em alinhamento com as organizações demandantes e em acordo com o perfil do público almejado, optou-se por formatar o produto tecnológico como um *videocast*.

Caracterizado pelos registros em áudio, tais como nos *podcasts*, em paralelo com o uso de imagens em vídeo (Falandes; Renó, 2024), os *videocasts* apresentam-se como uma alternativa para a disseminação de conteúdo. Tido como uma ferramenta válida na abordagem educacional (Dutra; Santos; Bell'Aver, 2014), diferentemente de um curso, o *videocast* possui o acesso flexibilizado aos empreendedores do mercado fonográfico. Esta característica se dá porque, para acessar o produto tecnológico, não é necessário que se esteja presente em uma sala de aula, havendo a disponibilidade do conteúdo em diferentes horários e locais.

Assim, atendendo a consideração feita pelas representações das organizações demandantes, além de abordar o conteúdo ligado à temática dos DA e suas proteções, foram envolvidos profissionais da área, com experiência nos temas debatidos. Esta iniciativa visou, além do compartilhamento de vivências práticas por meio de entrevistas semiestruturadas, tornar o material desenvolvido o mais atraente possível para o público ao qual ele se destina. Neste sentido, montou-se uma agenda a partir da disponibilidade dos convidados para participação no *videocast*, ocorrida entre os meses de fevereiro e março de 2025. Para esta execução, contou-se com a estrutura disponibilizada ao pesquisador pelo RS Criativo e pelo IEM, que viabilizaram os registros audiovisuais e posteriores edições.

Com isso, chegou-se à conclusão desta pesquisa-ação, uma vez que, através da execução das fases previstas, considera-se que foram atingidos os objetivos propostos.

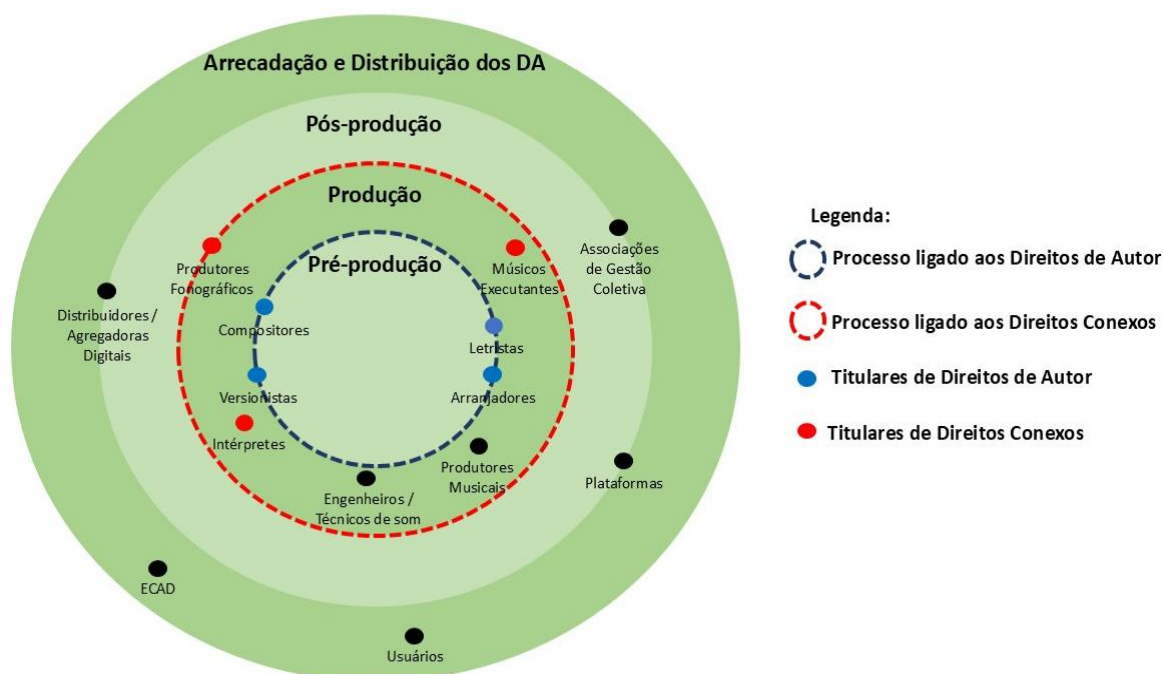
7 RESULTADOS E DISCUSSÃO

7.1 MAPA DE ATORES DO MERCADO FONOGRÁFICO

Na fase de planejamento da pesquisa-ação, através de pesquisas bibliográfica e documental, desenvolveu-se um mapa de atores relacionados ao mercado fonográfico (Figura 9). Este é um produto derivado do mapeamento dos processos existentes no decorrer da cadeia musical, o qual foi validado junto aos empreendedores do mercado fonográfico do Rio Grande do Sul no grupo focal executado durante a fase de coleta de dados.

A elaboração deste material foi realizada em paralelo à confecção dos fluxos processuais, vindo a ser embasada na construção do Referencial Teórico deste trabalho. Com isso, a partir desta entrega, buscou-se apresentar a relação destes processos com os DA, sendo incluída na representação visual a delimitação e titularidade em relação aos direitos de autor e conexos.

Figura 9 - Mapa de Atores do Mercado Fonográfico



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Durante a execução do grupo focal, os participantes vieram a atentar sobre o

envolvimento ativo de alguns atores em mais de uma fase da concepção musical. Assim, para expressar as relações com mais de um processo mapeado, buscou-se colocar as pessoas em questão nas divisórias entre as camadas da representação gráfica, a fim de demonstrar quais atores e processos têm ligação.

Outro ponto sinalizado deu-se quanto a atividades que não possuem direta ligação com a concepção musical, porém, são importantes para o funcionamento do mercado fonográfico. Logo, destacou-se a importância do plano de comunicação para os lançamentos musicais, de forma a auxiliar quanto às estratégias de marketing para os fonogramas. Paralelamente, ligado a este posicionamento, também foi sinalizado ser de grande relevância o projeto gráfico dos lançamentos musicais e a possibilidade do uso de fotografias para esta finalidade.

Porém, por não se tratarem de atores diretamente ligados à concepção musical, apesar do envolvimento com o mercado fonográfico, optou-se por não incluí-los no mapa de atores aqui elaborado. Da mesma forma, originalmente, este material compreendia a figura dos “advogados da área dos DA” em relação ao processo de Arrecadação e Distribuição dos DA, os quais, conforme apontado pelos participantes do grupo focal, também não têm envolvimento com a concepção musical e, por este fato, acabaram por não constar no mapa.

7.2 FLUXOGRAMAS DOS PROCESSOS EXISTENTES ENTRE A PRÉ-PRODUÇÃO, PRODUÇÃO E PÓS-PRODUÇÃO MUSICAL E ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO DE DIREITOS AUTORAIS NO MERCADO FONOGRAFICO

O grupo focal também validou os fluxos processuais previamente elaborados, os quais possuem relação com as práticas do mercado fonográfico. Desta forma, os fluxogramas produzidos previamente foram apresentados aos participantes da atividade, considerando-se que estes resultados expressam atividades corriqueiras deste público e, portanto, de fácil compreensão para as devidas avaliações.

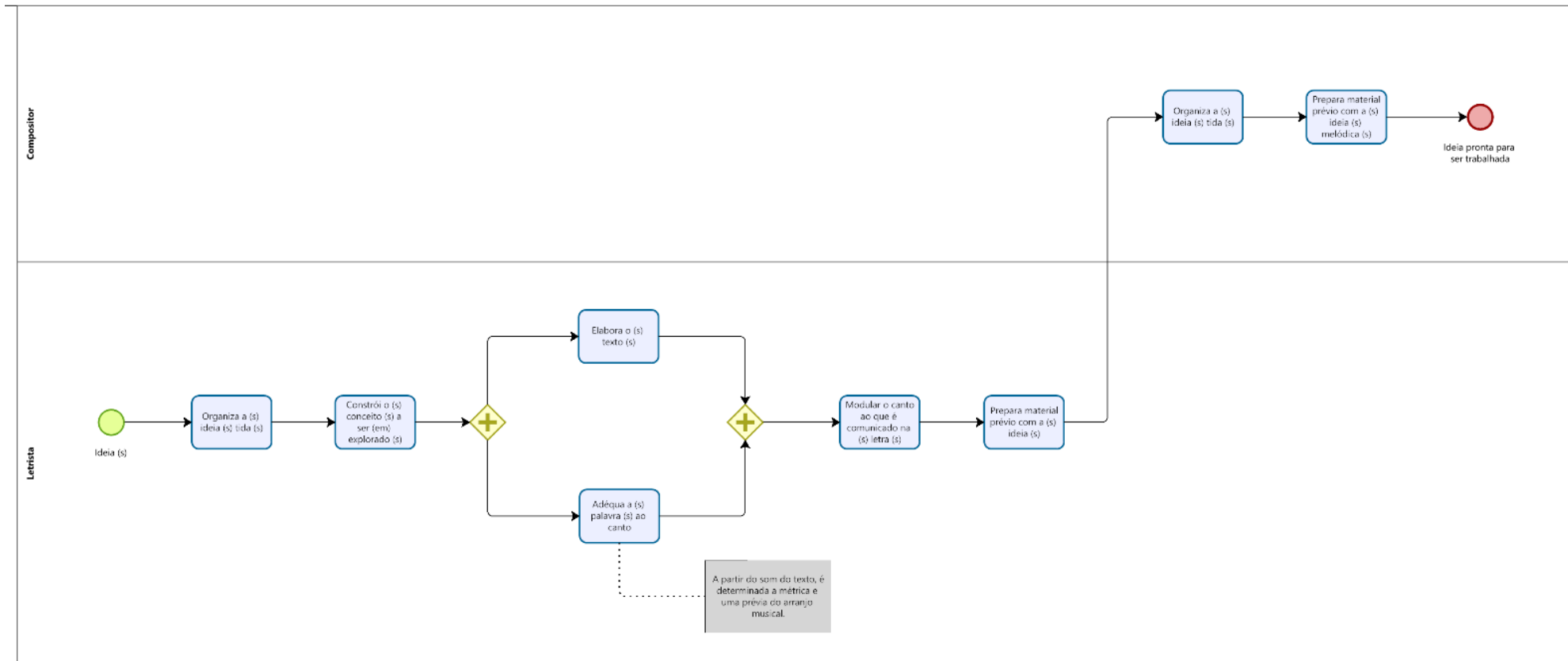
Porém, ainda que o presente trabalho tenha a necessidade desta elaboração, é importante ressaltar que, na produção musical, não há processos adotados universalmente. Isso se dá pela existência de rotinas diversas, as quais são avaliadas e utilizadas mediante diferentes objetivos, configurando uma variabilidade sobre as atividades retratadas (Macedo, 2006). Ainda assim, com a intenção de compreender

o mercado relacionado e suas práticas, os fluxogramas desenvolvidos buscaram criar uma base processual a partir de um máximo padrão possível.

Com isso, no que se refere aos processos que compreendem a pré-produção dos fonogramas, foi possível desenhar de maneira mais precisa como são desenvolvidas as obras musicais, sejam instrumentais, lítero-musicais ou versões. Assim, sobre este ponto, foi entendido que há uma variação considerável perante as possibilidades de criação musical, visto diferentes *inputs* processuais ou atores envolvidos. Logo, optou-se por elaborar três processos diferentes: pré-produção a partir de uma ideia de letra musical, pré-produção a partir de uma ideia de arranjo musical e pré-produção de versões.

Assim, existem situações em que é confeccionada uma letra musical e, a partir desta, desenvolve-se a obra lítero-musical. Desta forma, conforme expresso na figura 10, o letrista inicia o processo e, posteriormente, visando a composição musical para sua ideia, envolve o compositor no decorrer do processo.

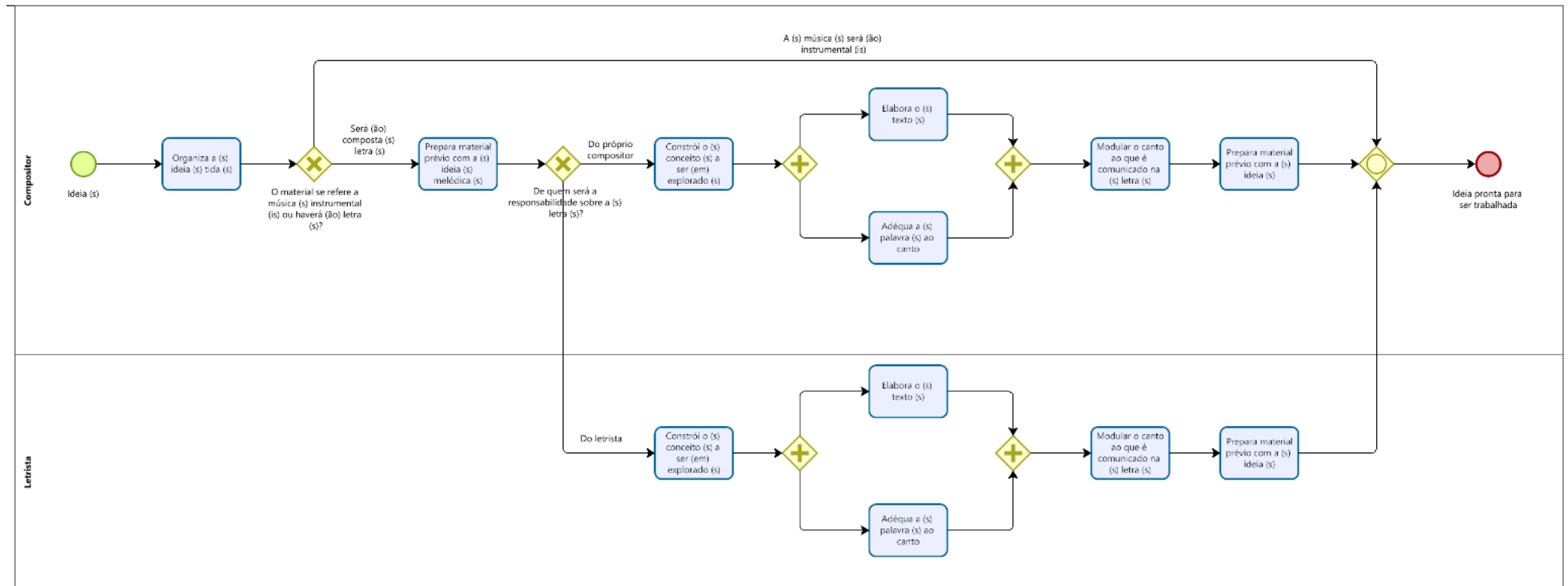
Figura 10 - Pré-produção (partindo de uma ideia de letra)



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Em relação à pré-produção a partir de uma ideia de arranjo musical, quem inicia o processo é o compositor. Neste sentido, o produto a ser desenvolvido pode se tratar de uma obra instrumental ou lítero-musical, havendo ou não, neste último caso, o envolvimento de um letrista. Segue expresso este fluxograma na figura 11, elucidando o processo e, logo, as atividades envolvidas nesta produção.

Figura 11 - Pré-produção (partindo de uma ideia de arranjo musical)

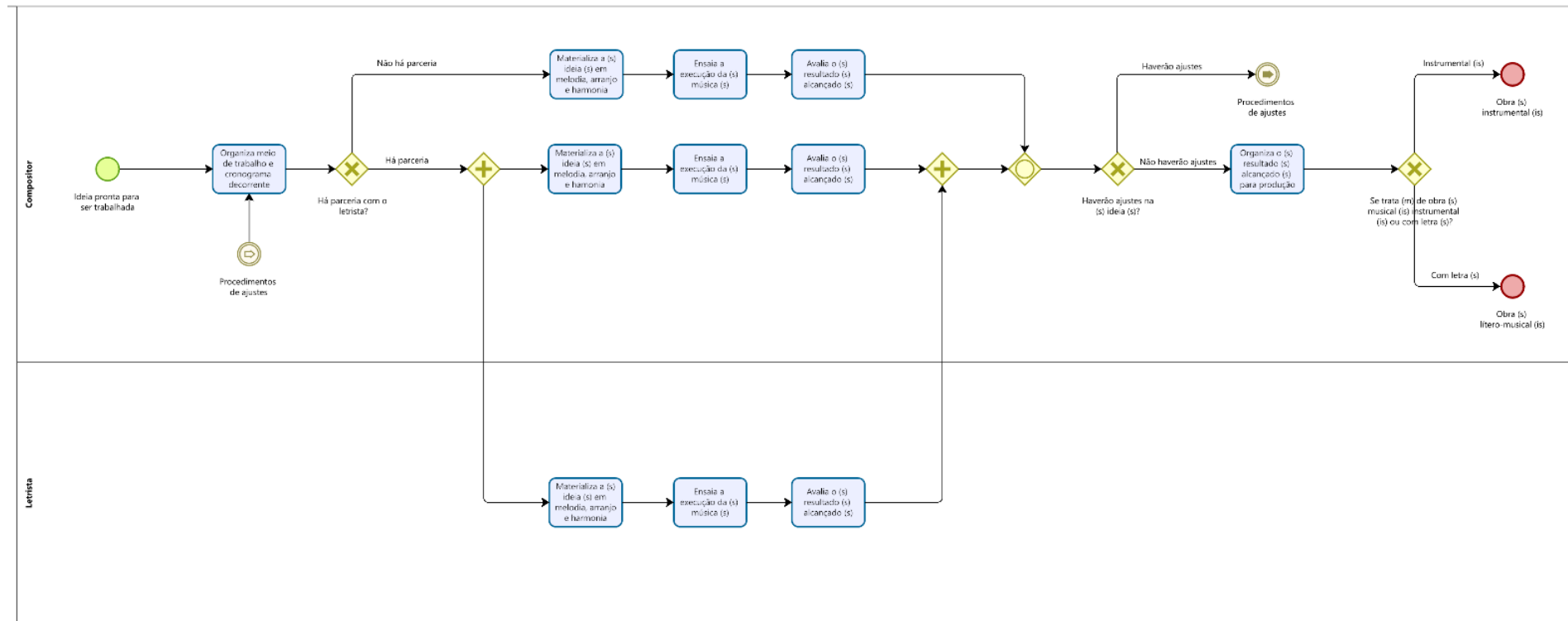


Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Independente de qual for o *input* do processo criativo, seja a ideia de letra ou música, a confecção da obra musical segue de uma mesma maneira. Nesse sentido, em obras lítero-musicais, a ideia musical e a sonoridade expressa na letra vêm a se complementar. Assim, as duas concepções ocorrem em paralelo, complementando-se em termos de melodia, arranjo e harmonia musical e, em casos em que há o engajamento de um compositor e de um letrista, procede-se com a devida interlocução nesta linha.

A figura 12 aponta o desdobramento em termos de confecção das obras musicais, levando em consideração o apontamento acima destacado.

Figura 12 - Pré-produção (concepção de Obras Musicais)

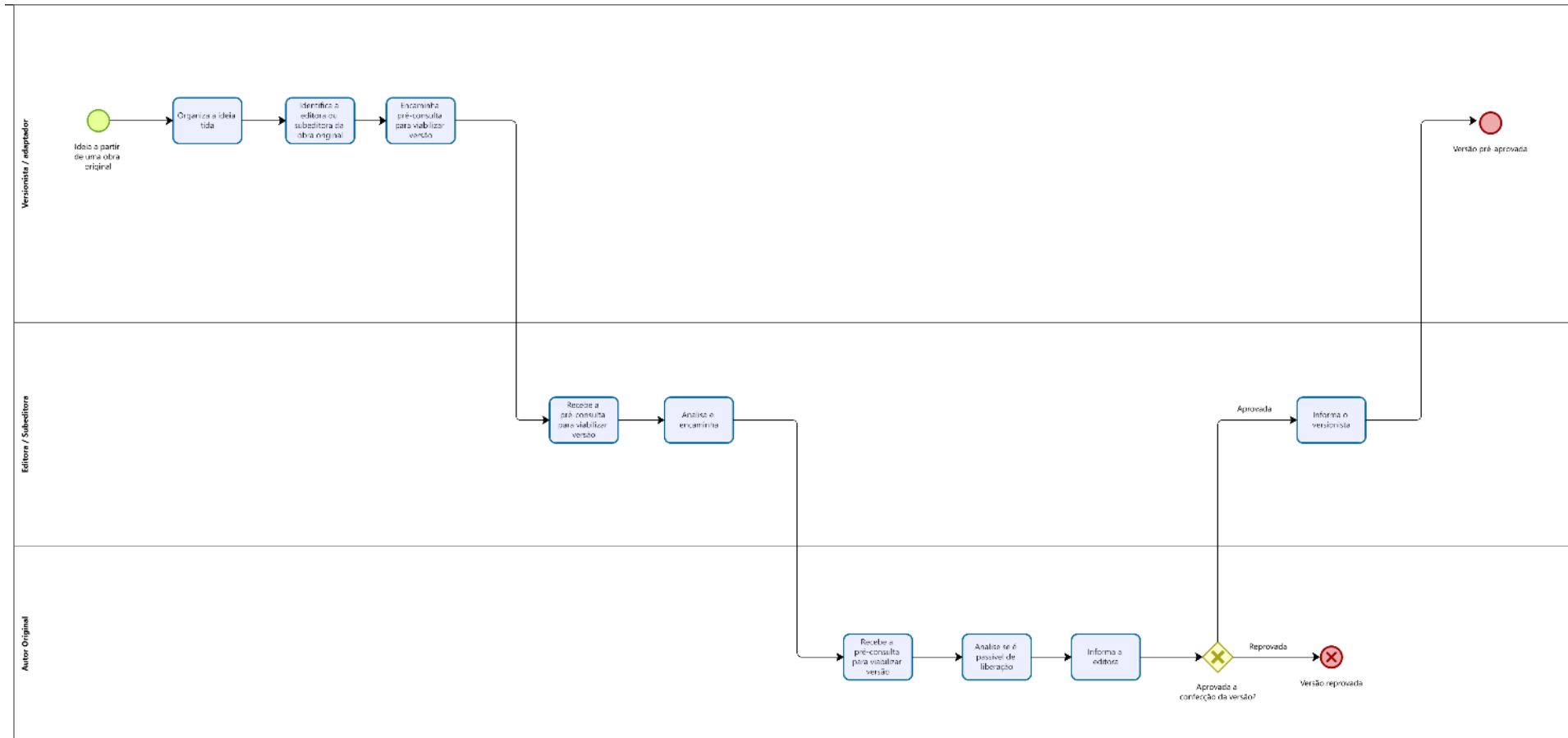


Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Sobre as versões musicais, tratam-se de variações de uma obra original e, portanto, faz-se necessário haver a autorização do autor original para que se avance à produção. Desta maneira, na execução do grupo focal, foi sinalizado que se trata de uma prática corriqueira a realização de uma pré-consulta para verificação da liberação de versões da obra musical.

Com isso, é conferida a viabilidade do trabalho de composição da versão, visto que alguns autores não são favoráveis ao desenvolvimento de versões das suas obras ou parte delas. Assim, é evitado que a composição posterior não venha a ser autorizada. Portanto, mediante este cenário, o fluxo expresso na figura 13 foi elaborado.

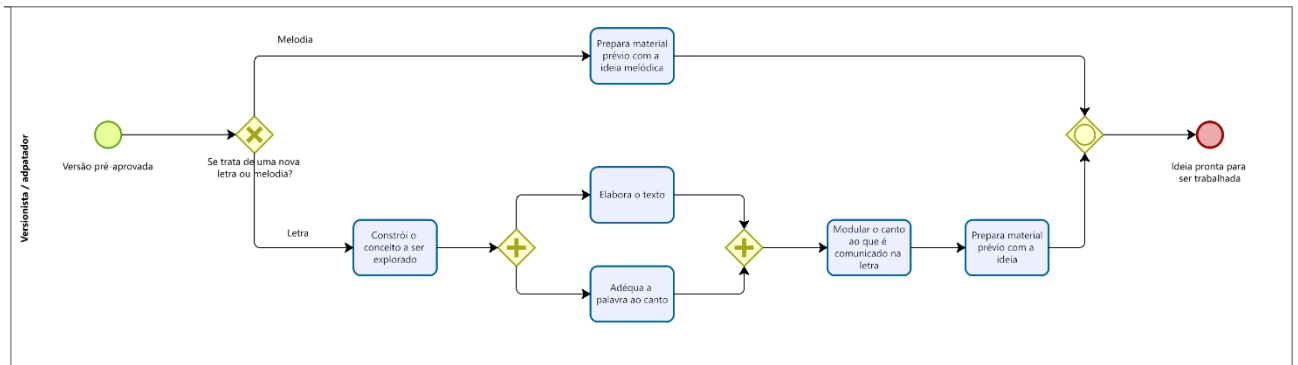
Figura 13 - Pré-produção (consulta prévia para viabilização de versão musical)



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Estando pré-aprovada a versão, parte-se ao desenvolvimento da ideia relacionada a qual virá a ser trabalhada posteriormente. Com isso, assim como em novas obras musicais, há uma elaboração de uma ideia musical ou de uma letra. A figura 14 expressa as atividades que compreendem este processo.

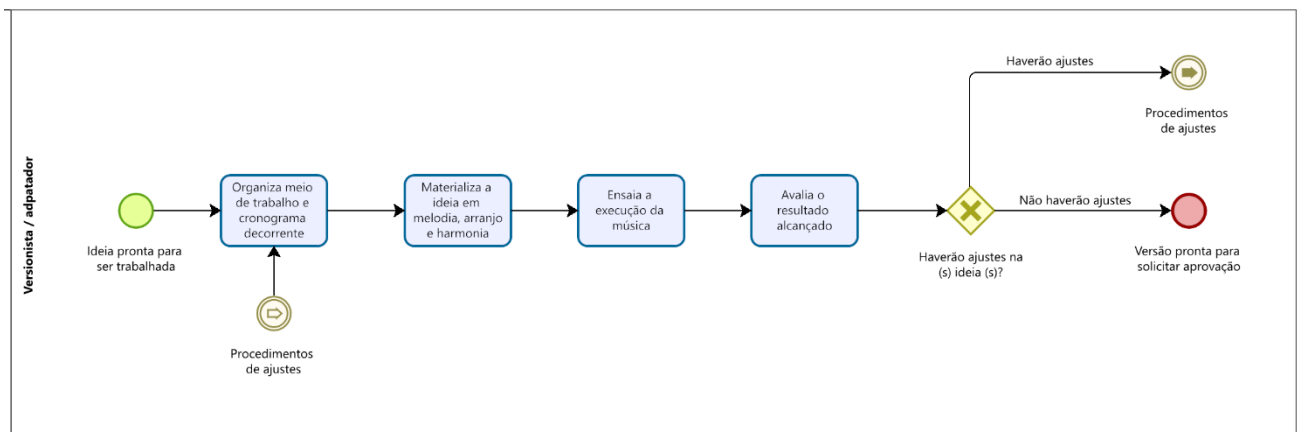
Figura 14 - Pré-produção (elaboração de ideia de versão)



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Uma vez formatada a ideia de versão, trabalha-se para que ela seja devidamente desenvolvida para ser encaminhada à aprovação do autor original. Para tanto, novamente, é seguido um procedimento similar à confecção de novas obras musicais, conforme expresso na figura 15.

Figura 15 - Pré-produção (concepção de versão para encaminhamento ao Autor Original)



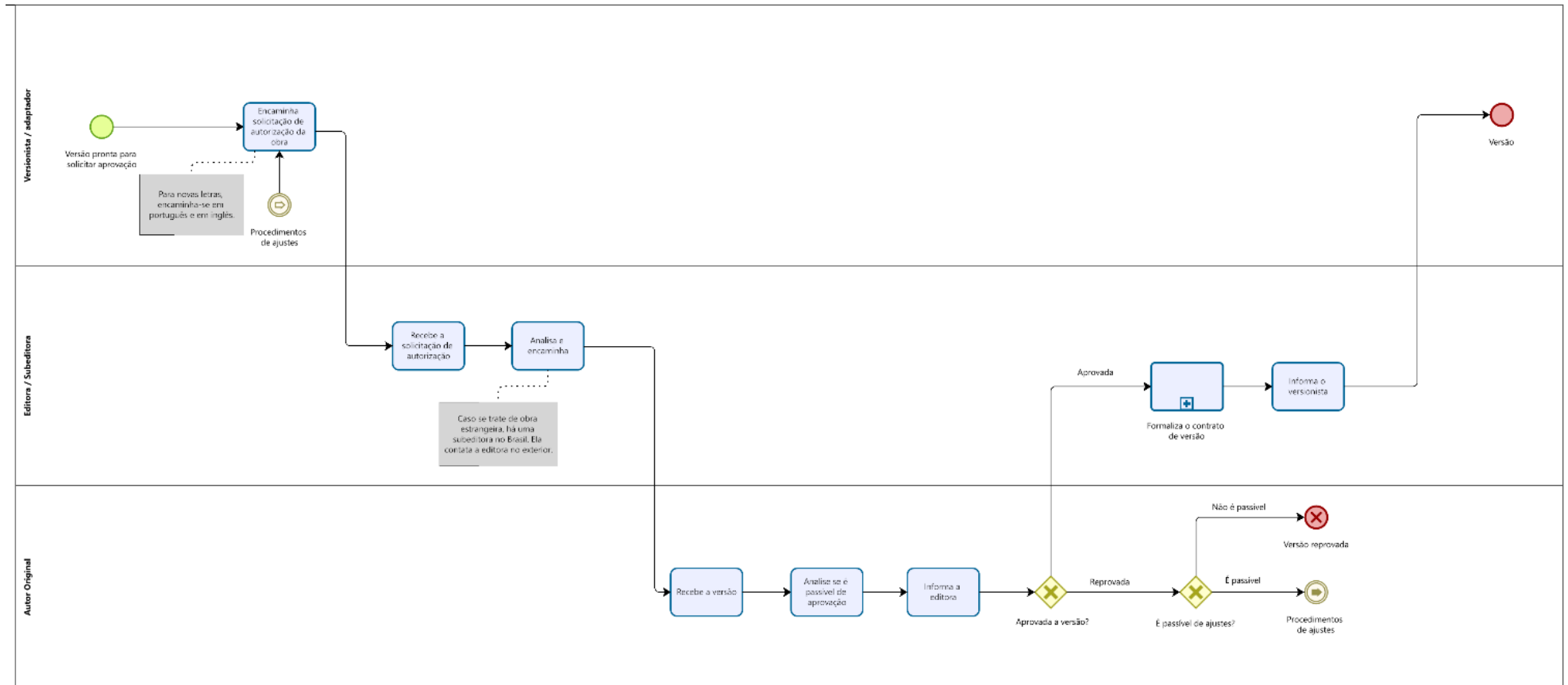
Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Como mencionado anteriormente, para que seja lançada uma versão musical, é necessária a aprovação do autor original da obra sobre a qual foi trabalhada. Para

tanto, é possível buscar o seu contato através da Editora com a qual este possui vínculo, sendo que, em casos em que a versão decorre de uma obra estrangeira, é necessário que haja o contato com a subeditora local. Outra particularidade em relação ao trabalho a partir de obras de fora do Brasil é que, em se tratando de uma nova letra, faz-se necessário que o texto seja encaminhado em inglês também, de maneira a possibilitar o entendimento deste (Morimoto, 2021).

A figura 16 expressa este processo a partir da relação entre os atores e dos possíveis desdobramentos relacionados.

Figura 16 - Pré-produção (aprovação de versão)



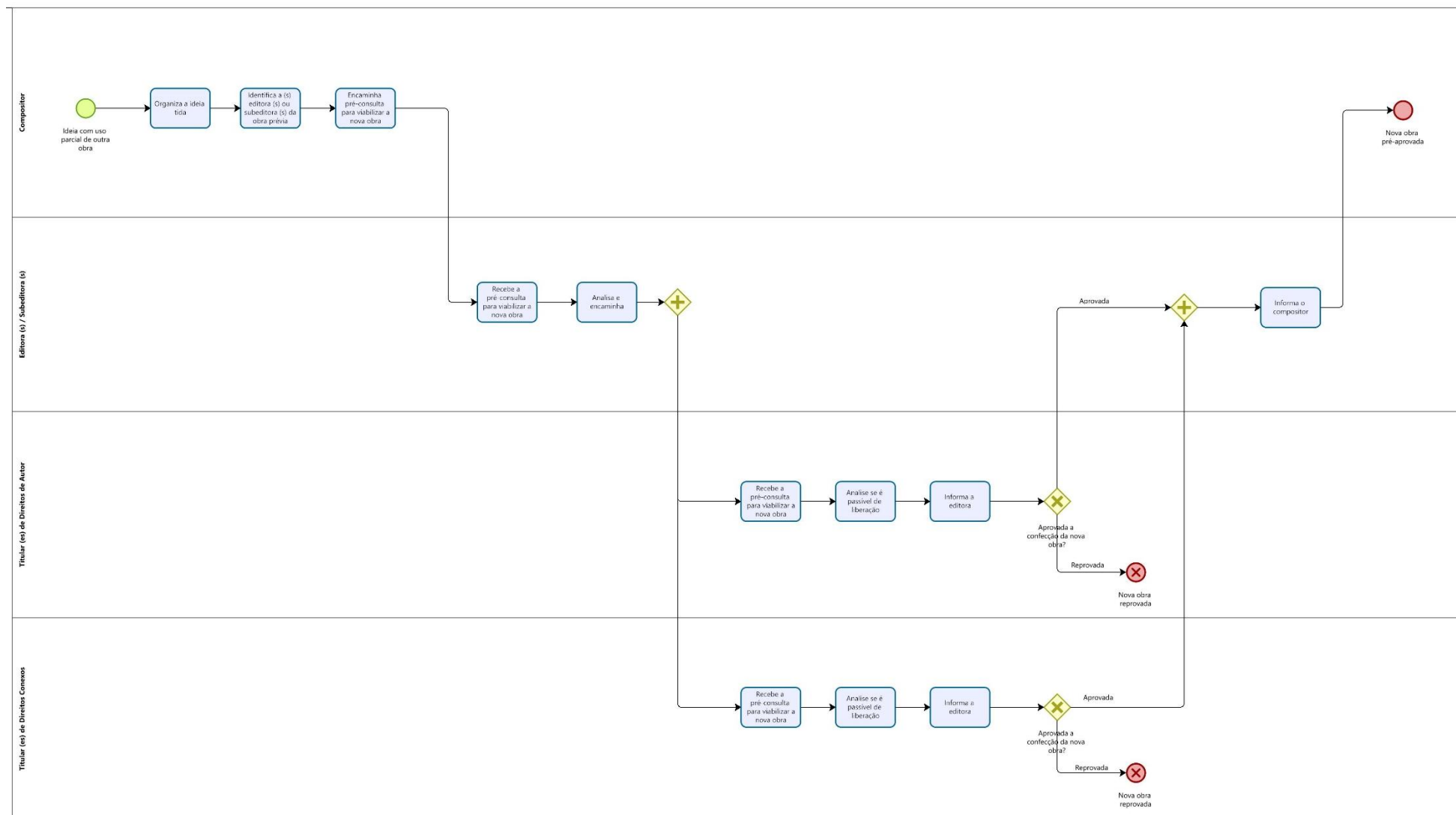
Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Entretanto, diferentemente de uma versão em que é feita uma nova interpretação de uma obra prévia, o processo de produção musical também apresenta a possibilidade de que haja criações onde são utilizadas partes de outros fonogramas. Popularizada entre as décadas de 1970 e 1980, especialmente em gêneros musicais como *hip hop* e música eletrônica, esta técnica é conhecida como “usar *sample*” ou “fazer *sampling*”, sendo prevista e, logo, amparada na LDA. Logo, trata-se de um meio muito usual para produção de uma nova música original, dando uma referência cultural ao ouvinte e, dessa forma, trazendo a ele uma sensação de familiaridade (Zimmermann; Busnello, 2018).

Ainda assim, da mesma forma que se procede em relação às versões musicais, nos casos de uso de *sample*, em função da obra musical utilizada para a nova produção, há a necessidade de que seja feita uma consulta prévia aos titulares do Direito de Autor. Porém, nessa técnica, visto que também há o uso de fonogramas previamente produzidos, também é preciso coletar a validação dos titulares dos Direitos Conexos para viabilizar a confecção da nova música planejada.

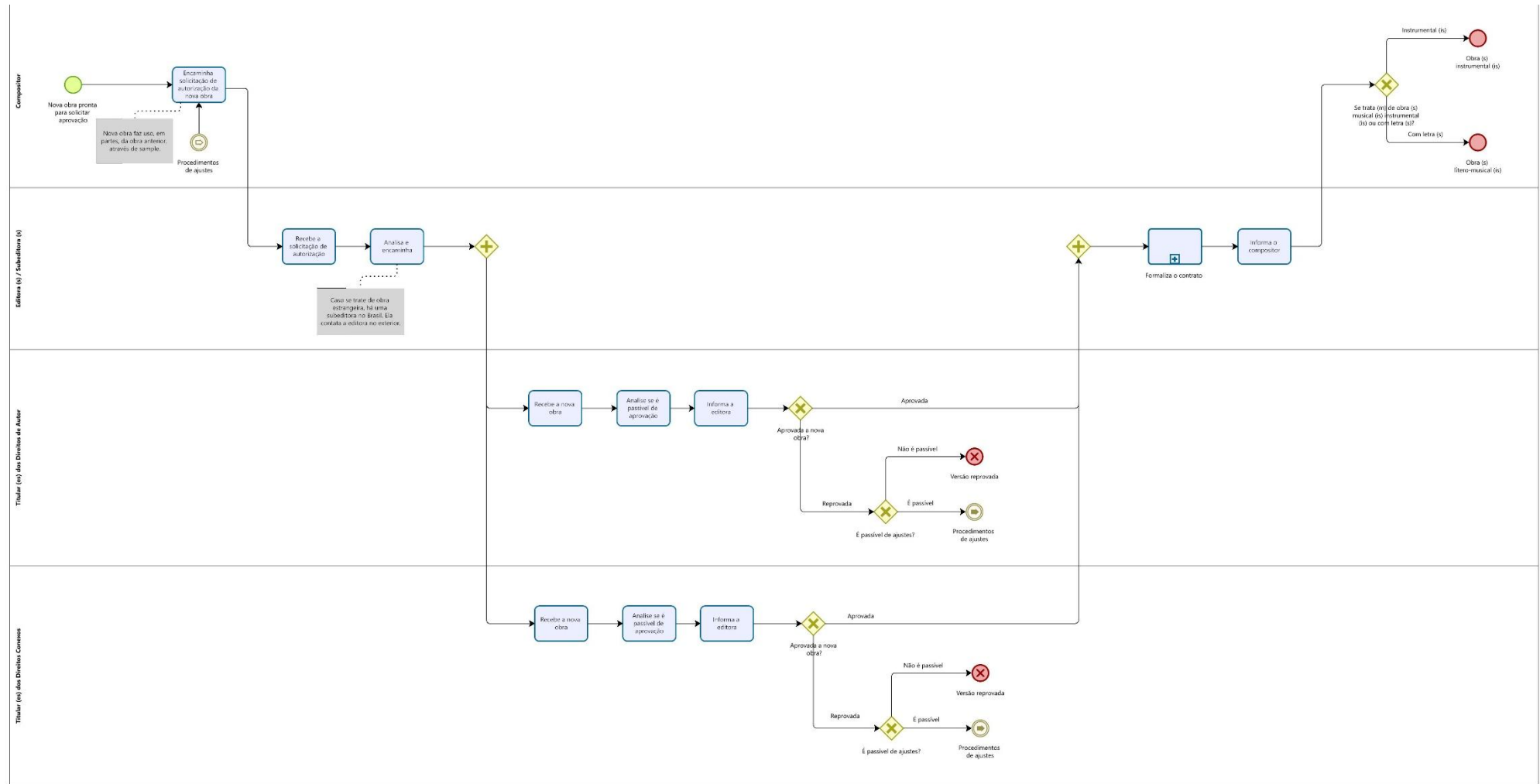
Com isso, dois novos fluxogramas foram elaborados, para demonstrar as atividades que decorrem da consulta e da autorização para o uso de *sample* na produção musical. Estes dois processos estão dispostos nas figuras 17 e 18, respectivamente.

Figura 17 - Consulta para o uso de *Sample*



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Figura 18 - Autorização para o uso de *Sample*

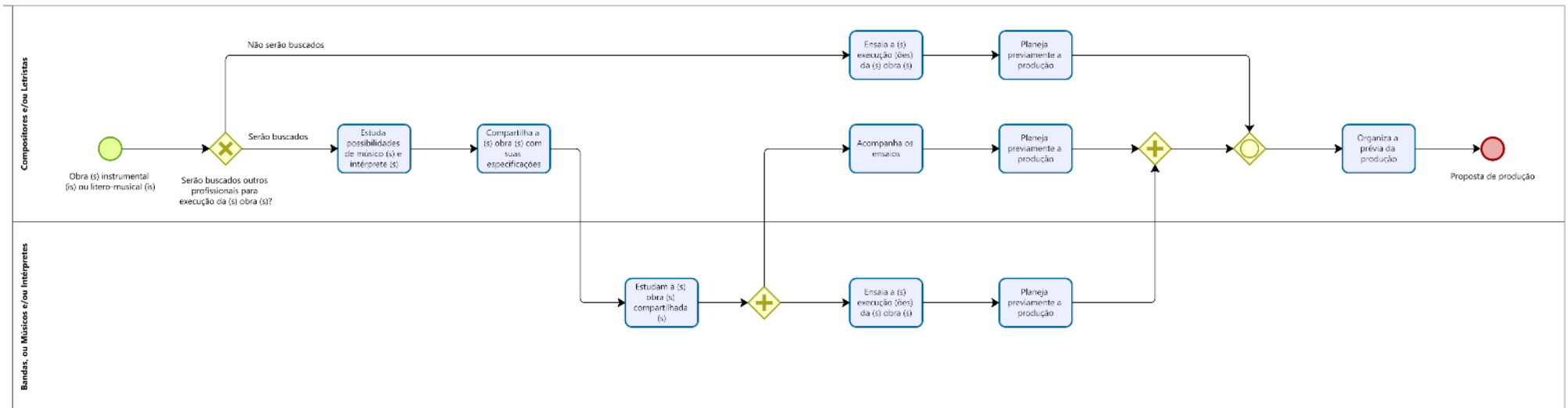


Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Com a confecção das obras musicais, parte-se para o seu registro fonográfico, assim, vindo a materializar um novo fonograma. Dessa maneira, conforme a destinação da obra por parte dos compositores e/ou letristas, pode haver o envolvimento de novos atores, como intérpretes, músicos ou mesmo bandas. Para tanto, é necessário que haja um trabalho para alinhamento visando a execução posterior nas etapas técnicas da produção, conforme pretendido pelos autores.

Esta fase de preparação é retratada abaixo, na Figura 19.

Figura 19 - Produção (preparação para as etapas técnicas)

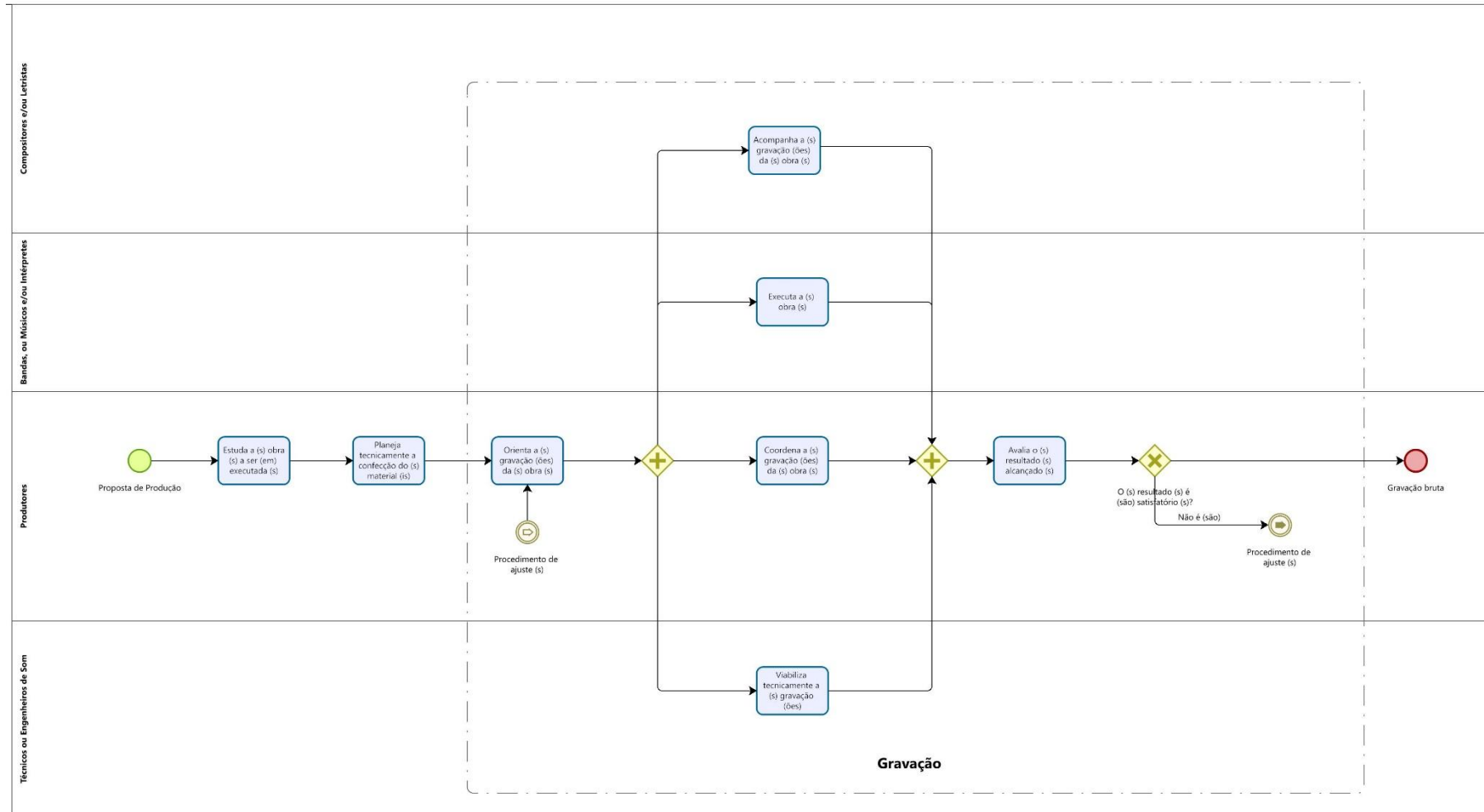


Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

A partir dos acertos prévios, há uma proposta de produção, a qual virá a envolver novos atores como os produtores musicais, bem como os técnicos ou engenheiros de som. Assim, se avança para as chamadas etapas técnicas de produção (Macedo, 2006), as quais possibilitarão a concepção da obra musical em um fonograma. Posteriormente, este produto será lançado e divulgado no processo de pós-produção, assim, vindo a render valores relacionados a direitos de autor e conexos.

As etapas técnicas finalizam o processo de produção e iniciam-se pela gravação da execução musical. As atividades e desdobramentos relacionados são retratadas na figura 20.

Figura 20 - Produção (etapas técnicas - gravação)

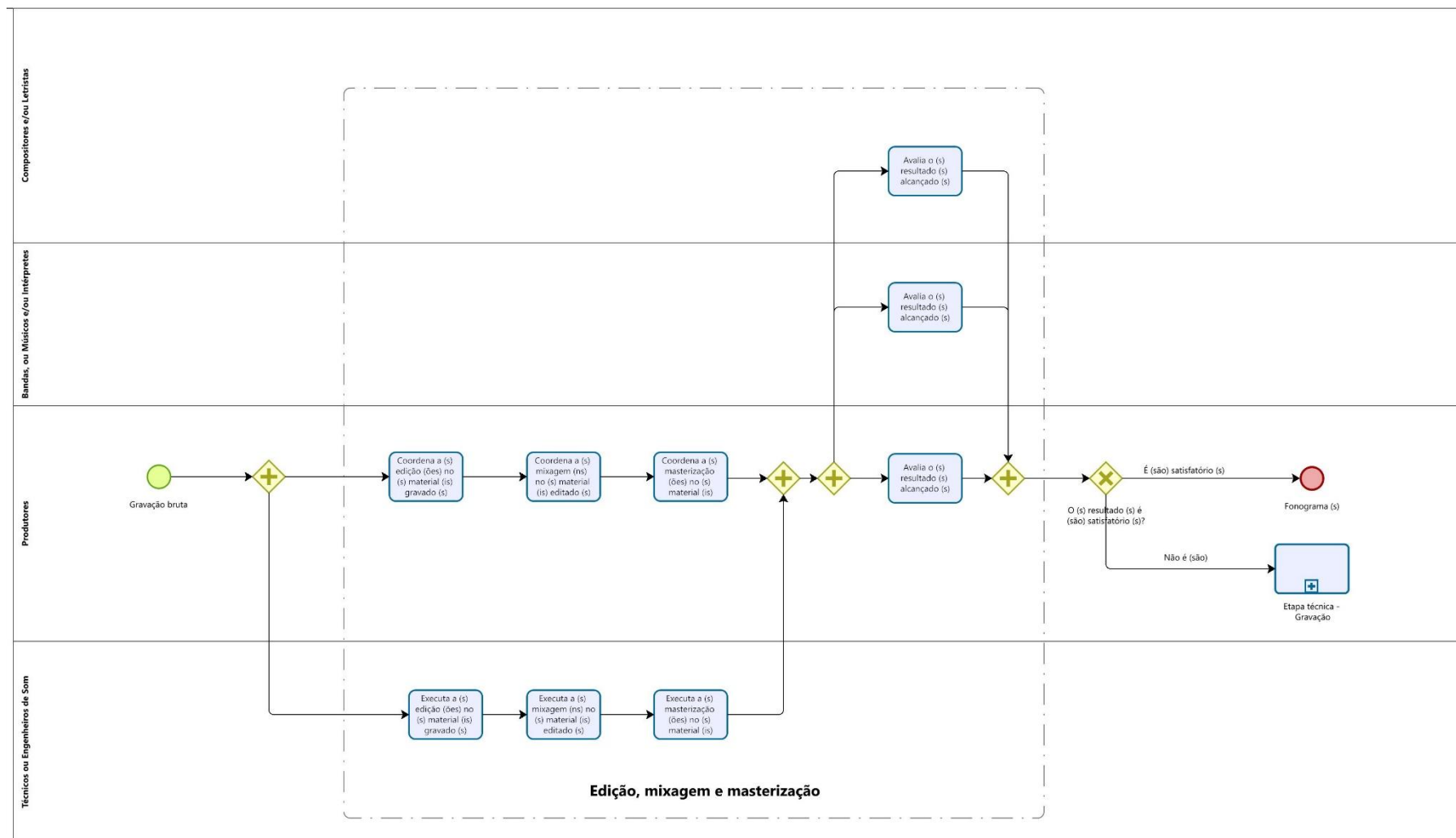


Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Com a conclusão da gravação da execução musical, o material produzido passará pelos outros procedimentos que compõem a etapa técnica da produção: edição, mixagem e masterização.

Desta forma, o fluxograma presente na figura 21 expressa como se sucede quanto ao processo de produção neste momento específico, resultando nos fonogramas que, posteriormente, serão disponibilizados ao público.

Figura 21 - Produção (etapas técnicas - edição, mixagem e masterização)



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Tendo sido produzidos os fonogramas, é dada sequência aos seus lançamentos, conscientizando sobre e dando acesso às músicas para o público a que elas se destinam. Com isso, são executadas as atividades correspondentes à pós-produção musical e, logo, mais uma vez, há o envolvimento de novos atores do mercado fonográfico.

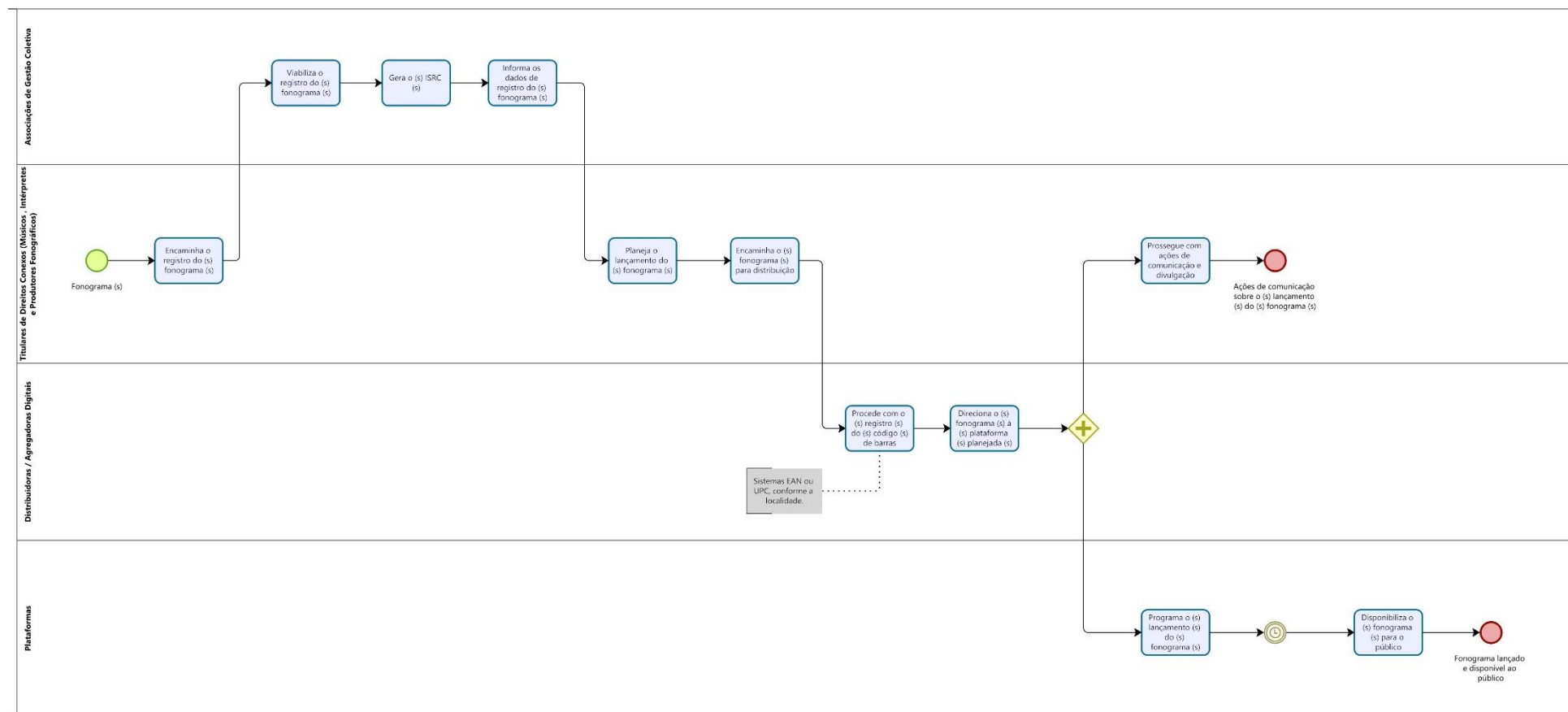
Neste momento, surge a figura das associações de gestão coletiva, as quais compõem o ECAD. Sobre estas, considerando as particularidades do mercado fonográfico brasileiro, para que haja o recebimento dos seus direitos, é necessário aos titulares dos DA a adesão a um desses órgãos, mesmo que isso venha a contrariar a liberdade de associação prevista legalmente (Bastos, 2016; Silva, 2018). Entretanto, entre outros pontos, cabe a estas entidades o cadastro dos fonogramas e o repasse dos DA aos titulares de direito (Arenhart, 2014; Bastos, 2016).

Assim, é importante destacar que as associações de gestão coletiva, ao proceder com o registro dos fonogramas de seus associados, geram um código padrão internacional, chamado *International Standard Recording Code* (ISRC) (Pierozan; Bruch, 2023). O ISRC vem a servir como um identificador básico para cada gravação fonográfica (ECAD, 2022) e, logo, através deste código, é feito o controle de execução dos fonogramas, resultando no encaminhamento dos DA aos seus titulares.

Outras figuras que surgem em meio ao processo de pós-produção são os distribuidores e as agregadoras digitais. No atual contexto do mercado fonográfico, esses atores têm uma função central na cadeia, assegurando o seu funcionamento (Altynov, 2022), possibilitando aos empreendedores a distribuição dos seus fonogramas nas plataformas e organizando a distribuição dos *royalties* (Valente, 2016; Carneiro, 2021). Para tanto, o processo prevê o cadastro de um código de barras, o qual é feito por estes atores e, conforme a localidade, pode variar entre os sistemas *European Article Number* (EAN) ou *Universal Product Code* (UPC). Tal numeração auxilia as plataformas na identificação dos produtos musicais em seu catálogo e, assim, possibilita a geração de dados sobre a sua reprodução (ABRAMUS, [s.d.]).

Por fim, os fonogramas são disponibilizados às plataformas de interesse dos titulares do DA, onde são programados os seus lançamentos, podendo haver o encaminhamento destes à curadorias e *playlists* segmentadas. Em paralelo, ações de divulgação e comunicação podem ser implementadas, visando levar o novo produto ao conhecimento do público a que ele se destina, como descrito na figura 22.

Figura 22 - Pós-Produção



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Com o lançamento e, logo, disponibilização dos fonogramas, gera-se a condição de que se usufrua deles e das obras musicais correspondentes. Desta maneira, estes produtos estão passíveis à execução pública, ou seja, estão disponíveis à sua utilização em locais de frequência coletiva (Brasil, 1998; ECAD, 2022; ECAD, 2023).

A partir desta possibilidade, destaca-se a figura dos usuários, a partir dos quais desenvolve-se o processo de arrecadação de DA. Estes novos atores se referem às pessoas físicas ou jurídicas que possuem licença para a execução pública de obras musicais e fonogramas, independentemente do meio e processo, de maneira direta ou indireta. Neste sentido, os usuários podem ser considerados eventuais, quando o uso decorre de eventos pontuais, ou permanentes, que se refere a casos em que é usufruído de maneira constante, habitual e continuada (Brasil, 1998; ECAD, 2023).

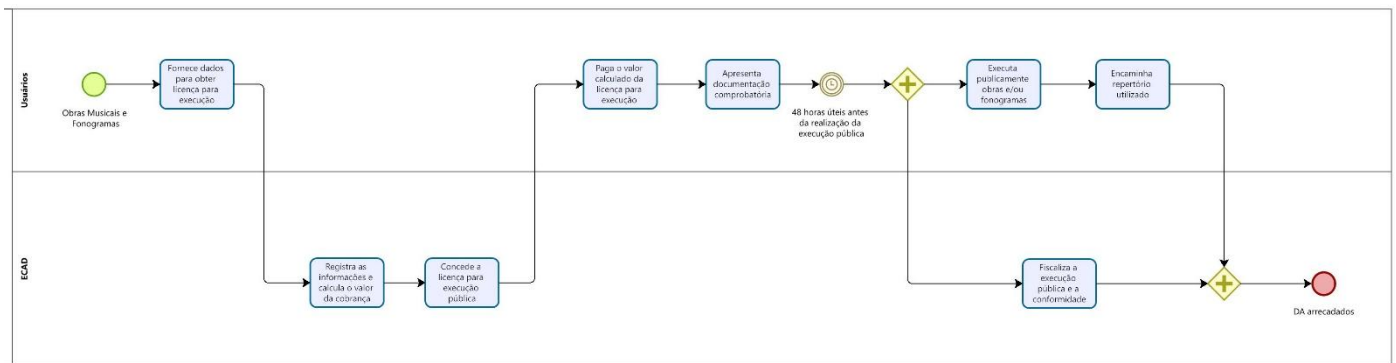
Neste estágio, outra figura que passa a ter relação com o mercado fonográfico brasileiro é a do ECAD, a quem recai a responsabilidade de ser o ente arrecadador de valores de DA relativos à execução pública das obras musicais e dos fonogramas (Brasil, 1998). Assim, para fins de que haja a liberação para a execução pública musical, deve ocorrer o licenciamento do usuário, o qual é obtido através de solicitação encaminhada ao ECAD e pagamento da taxa correspondente. Neste sentido, para fins de diferenciar a taxa a ser paga pela execução pública, além da periodicidade do uso das obras musicais e fonogramas, também é considerada a região do Brasil onde esse usuário está localizado (ECAD, 2023).

Ainda sobre os valores a serem pagos pelos usuários, para a obtenção da licença, a fixação de preços baseia-se ou na receita bruta obtida, ou nos custos relacionados à rubrica, ou nas chamadas Unidades de Direito Autoral (UDA) ou, em casos específicos, em tabelas que o ECAD determina. Neste sentido, a fixação de valores por UDA considera o parâmetro físico, a partir da metragem e número de pessoas comportadas no ambiente onde ocorre a execução musical, a taxa média de utilização, bem como, quando aplicável, a quantidade de veículos, embarcações, composições, voos ou grupo de aparelhos (ECAD, 2023),

Outra diferenciação se dá na prática do ECAD quanto ao controle dos fonogramas e obras musicais executadas, o que vem a diferir conforme a rubrica relacionada. Neste sentido, o escritório prevê a diferenciação quanto à prática da distribuição direta e da indireta. A primeira se refere a rubricas onde é possível ter um

maior controle, tendo todas as execuções musicais informadas pelos usuários. Desta maneira, é contemplada diretamente toda e qualquer obra musical ou fonograma do qual se fez uso (ECAD, 2022). O fluxograma deste processo está disposto na figura 23.

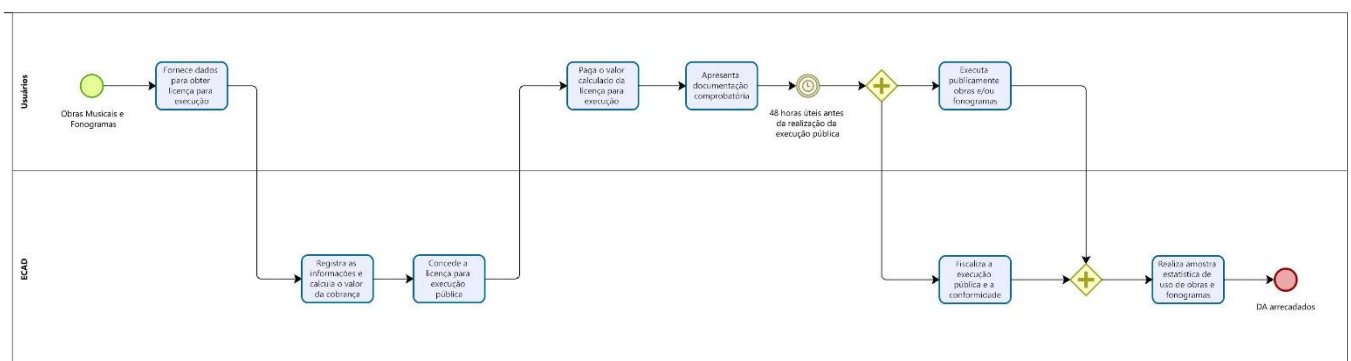
Figura 23 - Procedimento de Arrecadação de DA via Distribuição Direta



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Por sua vez, a distribuição indireta aplica-se às rubricas em que a captação é feita através de amostragem estatística, ou seja, situações em que há dificuldade em se ter a relação precisa dos fonogramas e obras musicais executados. Esse critério é aplicado pela inviabilidade da apuração exata da totalidade de músicas executadas, visto a dimensão territorial do Brasil, a grande quantidade de usuários e eventuais informações ausentes, insuficientes ou incorretas que venham a ser repassadas (ECAD, 2022). As atividades e atores envolvidos neste procedimento estão expressos na figura 24.

Figura 24 - Procedimento de Arrecadação de DA via Distribuição Indireta



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Com a devida arrecadação dos valores correspondentes à execução pública

dos fonogramas e obras musicais, o ECAD procede com a dedução da sua taxa administrativa para cobrir gastos com a atividade e manutenção do órgão (Bastos, 2016). Posteriormente, o escritório procede com uma averiguação dos cadastros das músicas que foram publicamente executadas, para fins de direcionar os DA arrecadados às respectivas associações correspondentes aos titulares envolvidos. Assim, cabe pontuar que, quando é efetuado o registro do fonograma e da obra musical pela associação, esta acaba por proceder com o encaminhamento das respectivas informações ao ECAD, viabilizando a posterior distribuição dos DA (ECAD, 2022).

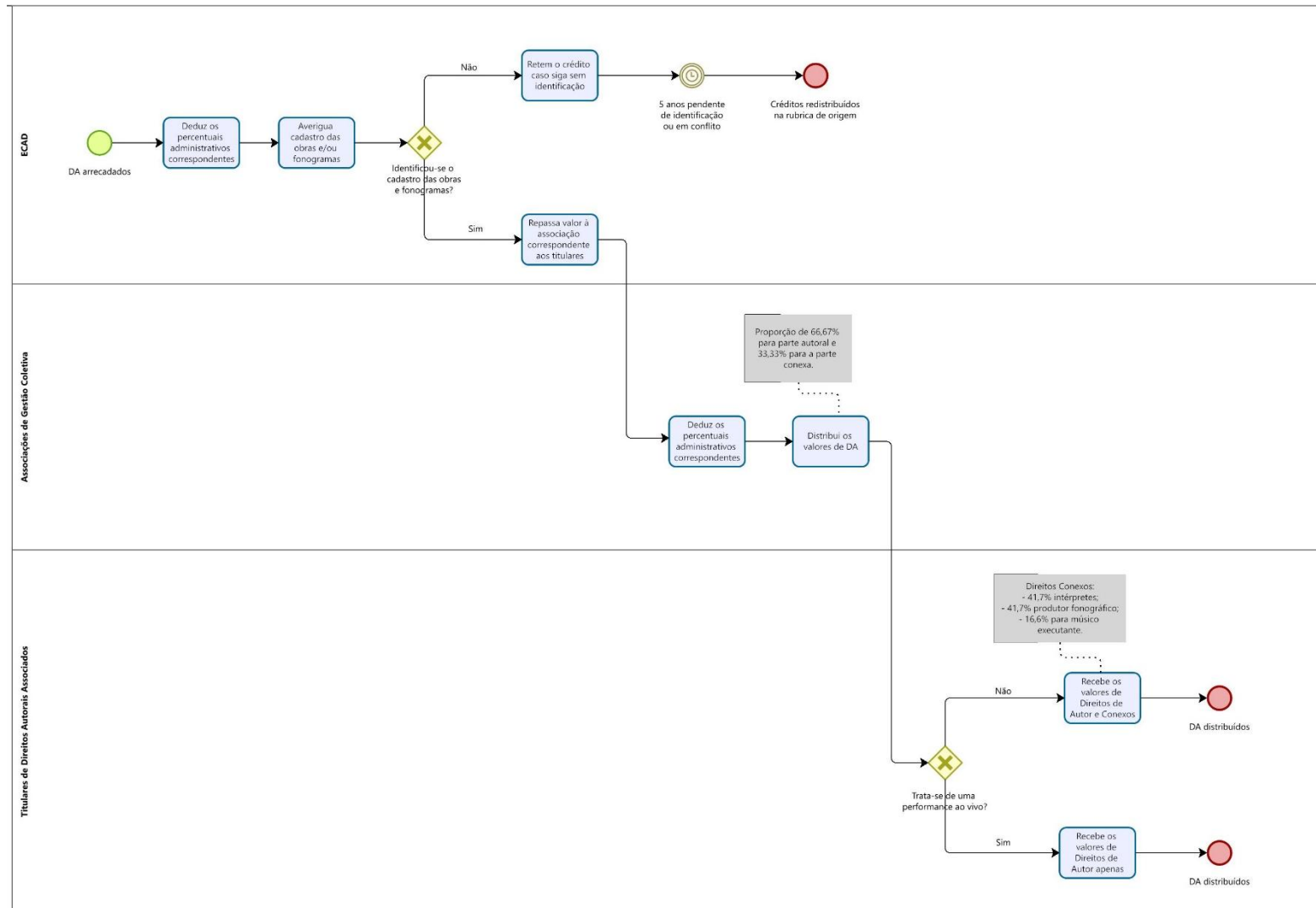
Entretanto, em situações em que ocorre uma pendência de identificação ou um conflito cadastral, o ECAD procede com a retenção dos valores correspondentes. Dessa forma, forma-se o chamado “rol de créditos retidos”, o qual corresponde aos valores que ficam à disposição dos titulares por um período de cinco anos, mediante a procedência da identificação. Com isso, em casos em que, dentro deste prazo, não ocorre a manifestação de titularidade dos DA correspondentes, os créditos vem a ser distribuídos dentro da mesma rubrica em que foram arrecadados (Brasil, 1998; ECAD, 2022).

Com a procedência da devida identificação, o ECAD deduz o percentual do crédito correspondente às atividades administrativas do órgão (Bastos, 2016) e, posteriormente, procede com a distribuição do restante às associações em que os titulares dos DA possuem filiação. Neste sentido, no que se refere aos fonogramas executados, há uma divisão percentual dos valores, sendo destinado 33,33% aos titulares dos direitos conexos e 66,67% aos titulares de direito de autor (ECAD, 2022).

Ainda em relação aos direitos conexos, sobre a divisão dos respectivos valores entre os seus titulares, cabe uma divisão em que 41,7% são destinados aos intérpretes, 41,7% aos produtores fonográficos e 16,6% aos músicos executantes. Outro ponto a se destacar é que, em casos que a execução musical tiver sido ao vivo, só há a incidência de créditos ligados ao direito de autor, uma vez que não há fonograma relacionado (ECAD, 2022).

Os procedimentos e atores ligados às atividades acima descritas encontram-se expressos na figura 25.

Figura 25 - Distribuição de DA arrecadados



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

7.3 PERCEPÇÕES GERAIS COM A APLICAÇÃO DO GRUPO FOCAL

Validados o mapa de atores e os fluxogramas apresentados, o grupo focal avançou em outras pautas abordadas no roteiro semiestruturado. Assim, foi abordada a questão quanto ao grau de conhecimento das pessoas participantes da pesquisa sobre a temática dos DA e a análise delas a respeito de materiais de instrução sobre o assunto.

Neste sentido, os participantes do grupo focal expressaram entender que seus conhecimentos sobre o tema advêm de sua vivência prática, não havendo a consulta a materiais orientativos ligados ao assunto. Inclusive, ao discorrer sobre as suas experiências, demonstrou-se que a comunicação das associações que compõem o sistema brasileiro de gestão coletiva dos DA é confusa, uma vez que, quando necessário recorrer a estes órgãos, geraram-se dúvidas relacionadas e que não vêm a ser facilmente sanadas.

Quando questionados sobre a percepção de empreendedorismo em meio ao mercado fonográfico e o conseqüente grau de profissionalismo, foi mencionado que há distinções conforme a localidade dos atores. Mencionou-se que o grau de profissionalismo presente em países desenvolvidos é consideravelmente contrastante com a realidade brasileira, sendo que, dentro do próprio país, são percebidas diferenciações. Sobre estas diferenças no panorama brasileiro, destacou-se que a região sudeste é considerada o padrão mais elevado e, logo, a referência a nível nacional. Entretanto, dentro da perspectiva do cenário musical, foi mencionado haver uma maior organização e disponibilização de recursos para certos movimentos, sendo exemplificada a questão com a estrutura disposta ao estilo do sertanejo universitário nos últimos anos.

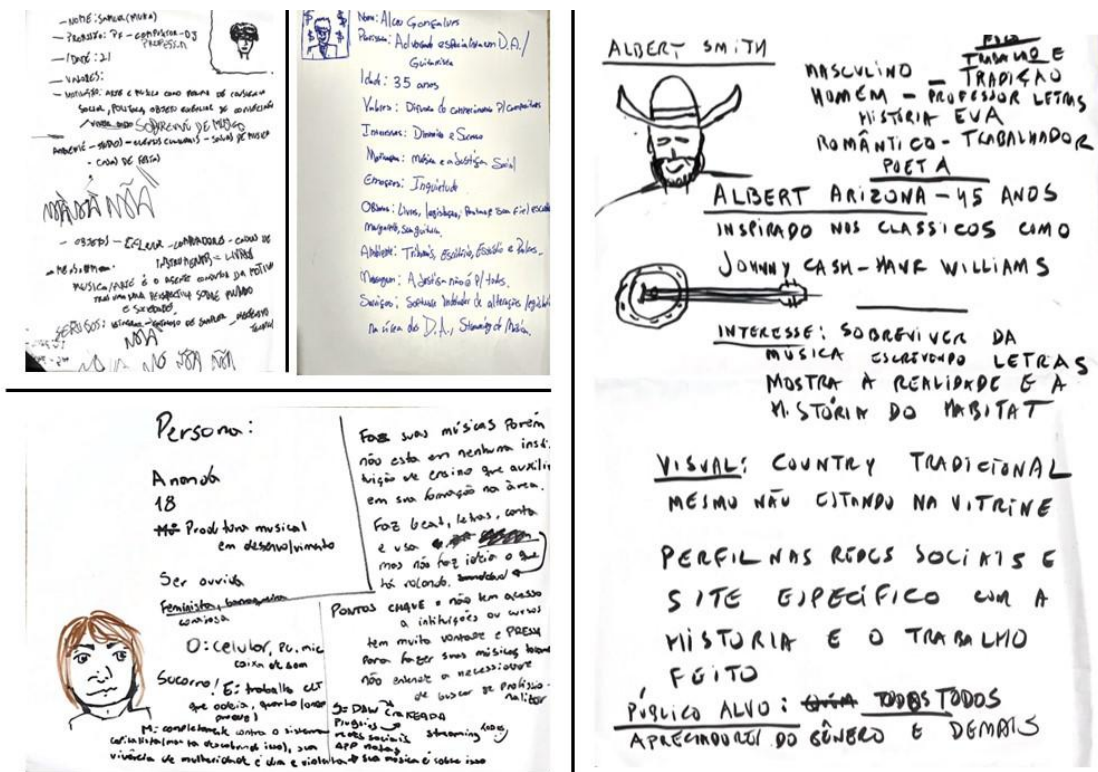
Mediante as considerações feitas no grupo focal sobre estes últimos pontos, é entendido que a intenção do presente trabalho foi validada. Esta compreensão justifica-se na sinalizada necessidade de que o público dos empreendedores do mercado fonográfico sejam mais bem instruídos sobre a temática dos DA e as proteções decorrentes, bem como a exigência de um maior profissionalismo no segmento, de maneira geral.

7.4 RESULTADOS OBTIDOS NA APLICAÇÃO DO FRAMEWORK POEMS

Como expresso na seção “Metodologia”, para levantamento de premissas a serem atendidas pelos produtos tecnológicos, na oficina realizada fez-se uso do *framework* POEMS. A partir desta ferramenta, foi elaborado um roteiro para guiar a execução da atividade, considerando os pontos nela abordados. Através desta organização, para fins de auxiliar na prática proposta e propiciar a criatividade nos resultados a serem gerados, foram disponibilizados materiais para desenho, recorte e colagem às pessoas participantes da pesquisa. Com isso, ainda que algumas pessoas tenham optado por responder às indagações trazidas de forma tradicional, parte dos resultados obtidos fizeram uso desta abordagem alternativa.

Portanto, a interpretação dos resultados se deu através de diferentes formatos. Assim, as pessoas participantes da oficina trouxeram contribuições para o direcionamento sequente e, logo, para o desenvolvimento dos produtos tecnológicos previstos, como expresso na figura 26.

Figura 26 - Parte dos materiais elaborados pelos participantes da oficina, a partir do *framework* POEMS



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Desta forma, percebe-se que, em meio às contribuições das pessoas participantes da atividade, há notórias divergências, ainda que também seja possível verificar a existência de pontos de convergência. Assim, é entendido que, para o atingimento do objetivo do presente trabalho e, logo, para a concepção dos produtos tecnológicos previstos, os aspectos comumente destacados na pesquisa são de grande relevância. Porém, para fins de que seja dada sequência no desenvolvimento desta pesquisa, considerando a geração de eventuais *insights*, todos os resultados da oficina em questão foram considerados.

O quadro 4 apresenta os resultados atingidos, ligando-os aos cinco pontos que compõem o *framework* POEMS.

Quadro 4 - Resultados obtidos na oficina a partir do uso do *framework* POEMS

	Pessoas (People)	Objetos (Objects)	Ambiente (Environment)	Mensagens (Messages)	Serviços (Services)
1	Estudante de produção musical (18 anos de idade).	Celular, Computador, Microfone e caixas de som.	Trabalho formal e seu quarto.	Insatisfação com o emprego, aversão às relações formais e vivência de autoconhecimento.	<i>Digital audio workstation, pluggins, apps de organização pessoal, redes sociais e streamings.</i>
2	Advogado de DA e músico casual (35 anos de idade).	Livros de legislação, pastas e guitarra.	Tribunais, escritório, estúdio e palcos.	Inquietude quanto o acesso dos músicos à justiça e aspiração a realizações financeiras.	<i>Streaming de música e software indexador de alterações legislativas.</i>
3	Compositor / professor de música (21 anos de idade).	Celular, computador, instrumentos musicais e livros.	Estúdio musical, eventos culturais e casas de festas.	Música e arte como condutores de uma perspectiva de mundo e sociedade.	Redes sociais e catálogos de <i>samples</i> .
4	Professor / músico casual (45 anos de idade).	Livros, banjo, revistas e jornais e cadernos de composição.	Salas de aula, sua casa e bairros periféricos.	Saudosismo sobre a música <i>country</i> , prazer na produção musical e dificuldades financeiras.	Internet e televisão fechada, assinatura de jornais e revistas e <i>Streaming</i> de música.

	Pessoas (People)	Objetos (Objects)	Ambiente (Environment)	Mensagens (Messages)	Serviços (Services)
5	Músico tradicional (53 anos de idade).	Violão, cadernos de composição e malas de viagens.	Centros de tradição gaúcha, estúdios de rádio e cidades do interior do Rio Grande do Sul.	Em meio à modernidade, ainda há um mercado tradicional e dificuldade de entender os fluxos dos DA.	Transportes. Produção cultural e <i>Streaming</i> de música.
6	Músico atento às tendências (40 anos de idade).	Violão e celular.	Teatros e estúdio musical.	Dificuldades sobre <i>streamings</i> , em especial, pagamentos.	<i>Streaming</i> de música e plataformas de aulas musicais.
7	Chefe de cozinha e apreciador de música (37 anos de idade).	Instrumentos de cozinha, celular e livros.	Cozinha, sala de estar de sua casa e saraus musicais.	Proporcionar experiências sedutoras às pessoas e busca por vivenciar experiências inspiradoras.	Assinatura de livros e <i>Streaming</i> de música.

Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

A partir dos resultados acima, foram gerados importantes direcionamentos para a elaboração dos produtos tecnológicos desenvolvidos. Sobre estes pontos, é pertinente que se discorra a respeito do perfil das pessoas interessadas no material didático e na capacitação sobre a temática dos DA e suas proteções, de maneira a compreender a abordagem adequada para estes desenvolvimentos.

7.4.1 Perfil do público interessado nos produtos tecnológicos

Prioritariamente, a adoção do *framework* POEMS teve por finalidade propiciar um melhor conhecimento sobre o público para o qual os produtos tecnológicos previstos se destinam. Neste sentido, dentro da perspectiva de um processo de geração de inovação através do design, a revelação e o aprendizado a partir da observação de comportamentos e motivações individuais viabiliza a interpretação de porquês e, assim, permite a geração de *insights* (Kumar, 2013).

Desta maneira, ao analisar os resultados obtidos na aplicação da oficina, procurou-se identificar possíveis convergências entre as contribuições das pessoas participantes da atividade. Por meio do cruzamento entre os diferentes pontos que compõem o *framework* POEMS, averiguaram-se potenciais aspectos que serviram como motivadores a um determinado comportamento ou perspectiva perante o cenário vivenciado pela persona relacionada.

Assim, como é possível identificar nas personas 1, 2, 3 e 4, majoritariamente, os perfis sinalizados nos resultados da oficina tratam-se de pessoas que, apesar de produzirem obras musicais, não têm neste produto a sua fonte de renda. De qualquer forma, estas personas demonstram ter uma forte ligação com a atividade musical, seja por princípios individuais, busca por capacitação, atividade paralela para distração perante o cotidiano ou por aptidão individual. Neste sentido, estas pessoas apresentam a ambição de que a produção musical possa lhes proporcionar uma atividade remunerada e, logo, é importante que elas tenham conhecimento em relação aos DA e suas proteções, visto a relevância do assunto para esse direcionamento profissional.

Entretanto, como pode ser visto nas personas 4 e 5, também houve a menção a perfis que já têm na música uma atividade profissional e, logo, um meio para sua subsistência. Em relação a estas personas, é destacado que, mesmo que suas

atividades profissionais já se liguem à produção fonográfica, há um desconhecimento sobre os DA e, paralelamente, dificuldades perante os adventos tecnológicos recentes que se relacionam ao segmento. Desta maneira, assim como destacado quanto aos perfis anteriormente mencionados, é pertinente que sejam criados meios para disseminação da temática dos DA e suas proteções. Esta constatação corrobora com a percepção de que, no presente cenário, é evidenciada a necessidade de que os profissionais do mercado fonográfico incorporem novas competências, inclusive orientadas ao empreendedorismo (Côrtes *et al.*, 2010; Haynes; Marshall, 2018; Toscher; Bjørnø, 2019).

Além deste ponto em comum, também são percebidas outras convergências entre as diferentes personas resultantes da oficina executada. Neste sentido, é notado que os perfis gerados representam pessoas que transitam por diversos ambientes e, dessa forma, acabam por trazer uma marca de inquietude perante seus respectivos cotidianos. Esta característica gerou o entendimento de que não é adequada a proposição de qualquer formato ou atividade que busque o engajamento de maneira tradicional, onde a transmissão de conhecimento pressupõe que as pessoas tenham uma postura passiva. Logo, para o desenvolvimento dos produtos tecnológicos, buscou-se alinhar à rotina desses perfis para proposição do melhor aproveitamento possível do conteúdo transmitido.

Ainda quanto à característica de movimentação das pessoas, há outros pontos que se relacionam em meio aos resultados alcançados com a aplicação do *framework* POEMS. Neste sentido, outro ponto comum que pode ser notado entre a maior parte das diferentes personas é o celular como um objeto constantemente presente em seus cotidianos. Também foi destacado o uso de plataformas de *streaming* por essas pessoas, o que é, justamente, uma funcionalidade oriunda dos adventos tecnológicos que surgiram a partir da revolução digital, onde uma das marcas é a mobilidade (Ribeiro; Freitas; Neves, 2017).

Mais uma característica comum que pode ser evidenciada nas personas trabalhadas na oficina é a sua considerável conexão com a produção e a execução musical. Sobre este ponto, a constatação se dá pela menção a objetos e ambientes ligados diretamente a estas atividades, o que aparenta representar um cotidiano em que há um constante exercício de composição de obras musicais e/ou uma rotina de prática e aprimoramento relacionados. Esta percepção pode acarretar uma possível

interpretação de que o foco profissional dessas personas se liga ao aprimoramento da execução musical em contraste com as demandas do cenário, as quais fazem com que se desenvolva o perfil do “músico empreendedor” (Côrtes et al., 2010; Haynes; Marshall, 2018).

De qualquer forma, a partir da análise acerca dos perfis resultantes da oficina e, logo, da aplicação do *framework* POEMS, foram levantados aspectos a serem considerados para a composição dos produtos tecnológicos que foram elaborados na etapa seguinte. Neste sentido, foi elaborada uma listagem de premissas a serem atendidas pelo presente trabalho, a qual é apresentada a seguir.

7.4.2 Premissas a serem atendidas pelos produtos tecnológicos

Por meio do melhor conhecimento sobre o público foco dos produtos tecnológicos a serem desenvolvidos, a partir da oficina executada e, logo, da aplicação do *framework* POEMS, fundamentaram-se as características para a composição do *videocast* e do material didático. Desta maneira, foram listadas as premissas a ser cumpridas pela capacitação e pelo material didático para atender da melhor maneira mais efetiva possível aos empreendedores do mercado fonográfico, seja em termos de formato ou de conteúdo.

Assim, entende-se que, no que diz respeito à melhor maneira de dispor o conteúdo às pessoas foco do *videocast* e do material didático desenvolvidos, deve-se prezar por formatos que deem autonomia de acesso para os interessados. Tal premissa foi considerada em função da característica de que o público dos produtos tecnológicos está em constante movimentação e contato com os seus aparelhos celulares. Desta maneira, dado o fato que em meio aos serviços apontados na aplicação do *framework* POEMS há a frequente sinalização do uso de plataformas de *streaming*, é possível que estas representem um potencial canal a ser explorado para a finalidade a que este trabalho se propõe.

Quanto à abordagem do conteúdo, de maneira geral, as personas resultantes da oficina demonstram pouca familiaridade com o assunto foco. Com isso, a linguagem adotada é um ponto chave para a melhor transmissão do conhecimento a que se propõe e, logo, deve-se prezar pelo uso de termos de comum entendimento, evitando a adoção de um vocabulário técnico. Através desta preocupação, é

entendido que, além de dispor o conteúdo de uma maneira que facilita a sua compreensão, gera-se uma atratividade para os produtos tecnológicos perante o público ao qual se destinam. Da mesma forma, é importante que os conceitos básicos ligados ao tema dos DA e suas proteções sejam explicados. Assim, é esperado que seja proporcionado um alinhamento a respeito do assunto, a partir de um material que possa servir como um glossário para os termos correlacionados.

Os resultados alcançados com a aplicação da oficina também apontaram ser importante discorrer a respeito da relação e funcionamento do ECAD e das suas associações. Este é um ponto sobre o qual, ao longo das pesquisas realizadas, demonstrou-se um pleno desconhecimento da parte das pessoas participantes. Da mesma forma, a manifestação sobre este assunto trouxe a percepção de que, apesar da falta de domínio sobre a pauta, há o entendimento de que é importante estar a par sobre ela, especialmente, demonstrando a consciência da relevância do tema dos DA e suas proteções.

Da mesma forma, entendeu-se que era interessante trazer recomendações em termos de possíveis boas práticas relacionadas ao tema foco do *videocast* e do material didático. Esta abordagem visou criar condições para que as pessoas consigam perceber a conexão do conteúdo apresentado nestes materiais com o seu cotidiano. Com isso, o assunto dos DA e suas proteções foi abordado de forma exemplificada e, logo, aderente à realidade vivenciada pelo público foco dos produtos tecnológicos.

Paralelamente, no decorrer das pesquisas realizadas, os profissionais do mercado fonográfico sinalizaram dificuldades em relação às recentes mudanças no seu cenário profissional. Esta situação decorre dos impactos originários dos adventos tecnológicos, os quais afetam as atividades corriqueiras daqueles que trabalham com a produção musical, especialmente, perante as plataformas de *streaming* e suas particularidades. Desta forma, considerando a ligação destes assuntos com a temática central deste trabalho e, portanto, dos produtos tecnológicos, foi interpretado como relevante que estes materiais viessem a englobar estes tópicos, procedendo com a devida correlação entre as partes.

7.5 CARTILHA “VAMOS FALAR DE DIREITOS AUTORAIS COM O MERCADO FONOGRAFICO?”

Na execução do grupo focal, como apresentado anteriormente, foi possível chegar a algumas percepções gerais acerca do mercado fonográfico e seus empreendedores. Neste sentido, em meio às contribuições das pessoas participantes da atividade, foi mencionado que os conhecimentos adquiridos sobre os DA e as suas proteções decorreram de suas vivências práticas, não havendo o apoio de materiais de instrução sobre o assunto. Paralelamente, os resultados da pesquisa também apontaram sobre o quanto é considerada confusa a comunicação dos documentos orientativos sobre este tema. Com isso, identificou-se a necessidade de que o produto tecnológico viesse a abordar o conteúdo por meio de uma linguagem amigável ao público relacionado e, juntamente, tivesse um design gráfico diversificado e atrativo.

Posteriormente, a partir da aplicação do *framework* POEMS, chegou-se a uma série de características relacionadas ao público para o qual os produtos tecnológicos desenvolvidos se destinam. Estes resultados foram considerados, logo, como premissas para a elaboração destes materiais, visto a intenção de que se obtivesse a maior aderência possível da parte destes empreendedores. Com isso, percebeu-se que a temática dos DA e suas proteções é pouco conhecida pelos profissionais do mercado fonográfico e, portanto, é enfatizada a importância de que o material didático aborde o tema através de uma linguagem de fácil entendimento.

Desta forma, por meio dos assuntos levantados ao longo da fase de coleta de dados, através da realização das pesquisas documental e bibliográfica, criou-se uma listagem de seis tópicos para elaboração do texto. Em uma linha de aprofundamento sobre o assunto, a intenção com estes pontos foi de partir da contextualização sobre os DA e suas proteções à aspectos chave a respeito e, posteriormente, concluindo com conteúdos de cunho mais prático. Assim, a partir desta definição, elaborou-se o conteúdo do material didático, considerando a apresentação técnica do tema acompanhada de um caso prático para facilitar a compreensão do público.

Mais adiante, a partir da base textual e definição de quadros e figuras para auxiliar na fluidez da leitura, focou-se na geração do design gráfico do produto tecnológico. Neste sentido, buscou-se usufruir de padrões visuais comuns aos empreendedores do mercado fonográfico, gerando um material que, ainda que possa

ser considerado como diversificado, tem por intuito estar conectado à padrões familiares nas temáticas do universo da música.

Com isso, chegou-se ao desenvolvimento da cartilha “Vamos falar de Direitos Autorais com o Mercado Fonográfico?” (Apêndice F), a qual foi disponibilizada às organizações demandantes para posterior divulgação em seus canais. Uma vez concluída esta elaboração, foi dado andamento à confecção de um segundo produto tecnológico derivado do presente trabalho.

7.6 VIDEOCAST “VAMOS FALAR DE DIREITOS AUTORAIS COM O MERCADO FONOGRAFICO?”

A aplicação do *framework* POEMS trouxe a percepção de que o público-alvo dos produtos tecnológicos desenvolvidos teria dificuldades em absorver o conteúdo repassado através de um formato expositivo tradicional. Com isso, dados os perfis dos atores presentes no mercado fonográfico do Rio Grande do Sul, chegou-se à conclusão de que a oferta de capacitação através de um curso não ocasionaria o melhor aproveitamento possível dos assuntos a serem disseminados. Logo, esta constatação, apesar de contrariar o que havia sido cogitado inicialmente, direcionou o desenvolvimento do produto tecnológico em questão a um formato de abordagem mais adequado aos hábitos e características do público, conforme apontado na oficina realizada. Assim, concluiu-se que uma abordagem que apresenta uma boa aderência do perfil almejado é a de um *videocast*.

Desta maneira, elaborou-se um roteiro prévio para a concepção deste *videocast* (Apêndice G). Este desenvolvimento baseou-se nos assuntos-chave que haviam sido determinados para o material didático desenvolvido previamente. Com isso, considerou-se que cada capítulo da cartilha em questão seria adaptado para o formato de vídeo, assim seguindo a mesma lógica de abordagem do conteúdo técnico com um posterior caso prático. Porém, para atender a expectativa das organizações demandantes deste trabalho, foi incorporado um terceiro bloco, o qual focou na realização de entrevistas semiestruturadas com profissionais com familiaridade com o assunto abordado naquele episódio. Assim, chegou-se à relação de seis episódios detalhados no quadro 5.

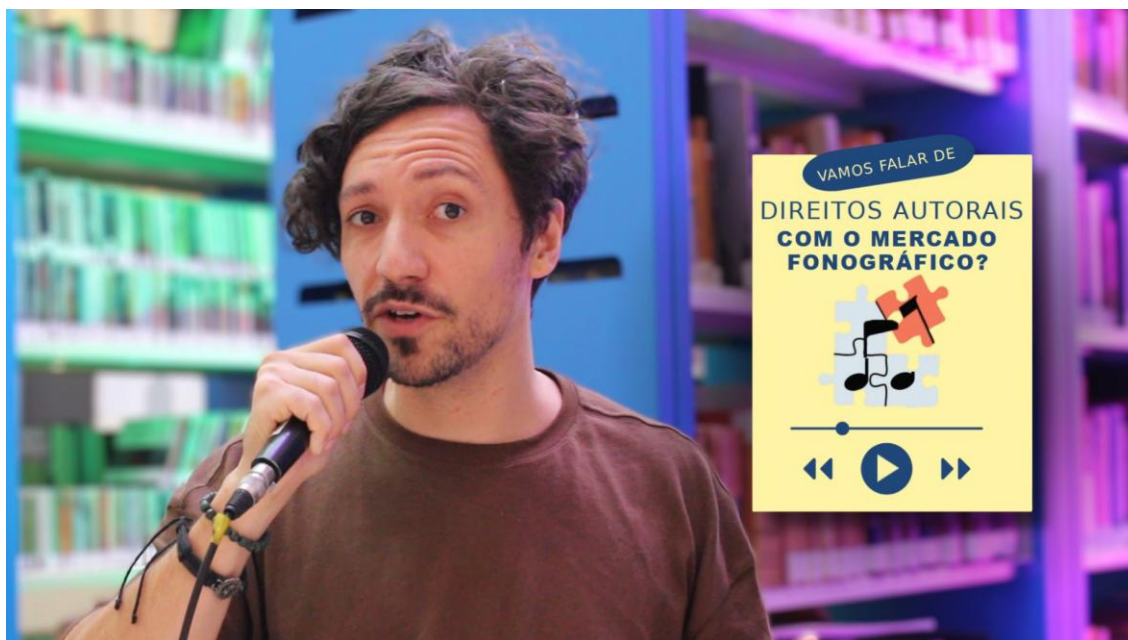
Quadro 5 - Relação de episódios do Videocast "Vamos Falar de Direitos Autorais com o Mercado Fonográfico?"

Título do episódio	Profissional convidado e seu perfil	Conteúdo abordado no episódio
EP 1 - INTRODUÇÃO AO TEMA	Adriana Ilha (Advogada especialista em Propriedade Intelectual e Coordenadora do Núcleo de Economia Criativa da Associação Comercial de Porto Alegre - NEC ACPA)	A lei que rege os direitos autorais no Brasil e as naturezas que os compreende.
EP 2 - DIREITO DE AUTOR E CONEXOS	Tobias Di Domenico Falcão (Advogado Especialista em Direito Autoral Empresarial)	Os direitos que, segundo a lei nº 9.610/1998, formam os direitos autorais no Brasil.
EP3 - AUTORIA X TITULARIDADE DE DIREITO	Cristina Baum (Advogada e Mestre em Direito)	Diferenciação prática entre a autoria e a titularidade dos direitos autorais.
EP4 - REGISTRO DAS OBRAS MUSICAIS	Paola Oliveira (Mestre em comunicação, especialista em Direito Autoral e produtora executiva)	A necessidade, os procedimentos e a finalidade dos registros das obras musicais e dos fonogramas.
EP5 - ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO NO BRASIL	Carlos Badia (Músico, Escritor, Ativador Cultural e Produtor Musical)	Como funciona a arrecadação e distribuição dos DA no Brasil, destacando as organizações e o regramento envolvidos.
EP6 - PLÁGIO E VIOLAÇÃO	Marcelo Fruet (Produtor Musical, Engenheiro de Som e Compositor)	O que se trata o plágio e as violações de direitos autorais, destacando possíveis boas práticas para evitá-los.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Assim, conforme acordo prévio com as organizações demandantes deste trabalho, os episódios que compõem o *videocast* “Vamos falar de Direitos Autorais com o Mercado Fonográfico?” foram disponibilizados ao público por meio do canal do IEM na plataforma YouTube. Os seis episódios podem ser acessados por meio da *playlist* disponível neste link: <https://youtube.com/playlist?list=PLKwWdnfOnV02GRNMORinYeIYJTcaPi79d&si=LwOvJ545CryBmMuk>.

Figura 27 - Capa de vídeo promocional divulgado no canal do YouTube do IEM



Fonte: IEM Instituto Estadual de Música (2025).

Com isso, concluiu-se a produção prevista para o presente trabalho, possibilitando o atingimento dos objetivos aqui determinados. Neste sentido, ao longo desta elaboração, em meio às fases da pesquisa-ação, foi possível chegar a algumas conclusões. Na sessão seguinte são abordados estes pontos, trazendo a percepção obtida pelo pesquisador, especialmente no seu contato com o mercado fonográfico e as suas particularidades.

8 IMPACTOS

Apesar das oportunidades decorrentes, os adventos tecnológicos e consequentes mudanças nos hábitos de consumo da música têm provocado mudanças no mercado fonográfico, trazendo riscos à propriedade intelectual dos empreendedores. Desta forma, é de suma importância que, em meio a este público, haja um conhecimento acerca dos DA e suas proteções, de maneira a evitar potenciais riscos e apresentar aspectos positivos para serem explorados.

Com isso, os resultados obtidos através da presente pesquisa-ação, especialmente representados nos produtos tecnológicos desenvolvidos, podem proporcionar um impacto positivo na cadeia musical. Esta perspectiva se dá pela promoção da conscientização sobre o tema foco deste trabalho, podendo impulsionar o profissionalismo do segmento. Assim, entende-se que também há a possibilidade de que o estudo traga uma influência positiva sob a lógica socioeconômica, visto que traz insumos para o desenvolvimento dos empreendedores do mercado fonográfico.

Também convém pontuar que os produtos tecnológicos se destacam pela linguagem e formato aderentes ao perfil foco destas soluções. Esta diferenciação é perceptível por meio do engajamento alcançado até o momento da conclusão deste estudo e seu potencial de amplificação. De forma mais precisa, até agosto de 2025, os episódios do videocast, possuíam mais de 80 visualizações médias desde o seu lançamento.

Com isso, o *videocast* e o material didático elaborados se tornam materiais valiosos para as organizações demandantes do presente trabalho, visto que podem ser usufruídos nas ações de formação promovidas para o mercado fonográfico do Rio Grande do Sul. Ainda neste sentido, visto a importância da temática dos DA e suas proteções, entende-se ser possível adaptar o conteúdo apresentado para outros segmentos da economia criativa e, com isso, proporcionar impacto positivo a diferentes empreendedores.

9 ENTREGÁVEIS DE ACORDO COM OS PRODUTOS DO TCC

Ao ser concluído, este estudo apresenta entregas aderentes ao mercado fonográfico sul riograndense, abordando o assunto dos DA e suas proteções de acordo com suas necessidades e aptidões. Neste sentido, esta marca característica dos produtos gerados no presente trabalho foi alcançada por meio da execução das fases planejadas para a pesquisa-ação, as quais vieram a embasar os entregáveis apresentados.

Para fins de elucidar o cenário e as potencialidades deste trabalho, foi elaborada uma matriz FOFA (SWOT), a qual apresenta a perspectiva sobre as forças e limitações do estudo, bem como, as ameaças e oportunidades relacionadas. Conjuntamente, também destacando o contexto em que o estudo foi desenvolvido, desenvolveu-se um modelo de negócio CANVAS, onde é demonstrada a estrutura necessária para a execução da pesquisa e os seus possíveis direcionamentos,.

Posteriormente, buscou-se uma maior compreensão sobre os processos executados pelos empreendedores do mercado fonográfico, quais os atores envolvidos e a ligação com os DA. Com isso, a partir de pesquisa documental e bibliográfica, montou-se uma série de fluxogramas representando o funcionamento da cadeia da música, os quais perpassam pela pré-produção, produção e pós-produção musical, além da posterior arrecadação e distribuição dos DA. Através deste entendimento, correlacionando os processos, atores e direitos decorrentes, também elaborou-se um mapa de atores do segmento. Mais à frente, um *videocast* e um material didático foram desenvolvidos de acordo com as características do perfil dos empreendedores do mercado fonográfico do Rio Grande do Sul.

Por sua vez, trazendo o contexto, embasamento teórico, os procedimentos metodológicos e a discussão acerca dos resultados obtidos, o texto dissertativo apresenta-se como uma síntese do presente estudo. Paralelamente, através de uma oficina executada com base no *framework* POEMS, no decorrer da fase de implementação das ações desta pesquisa-ação, foi possível elaborar um artigo científico que vem a expressar o relato prático desta ação.

10 CONCLUSÃO

Dadas as motivações e o contexto relacionado ao presente trabalho, parte-se do questionamento de como é possível promover de maneira assertiva o tema dos DA aos empreendedores da economia criativa, com ênfase no mercado fonográfico. Para tanto, este estudo teve como objetivo geral conscientizar os empreendedores do segmento foco deste trabalho sobre a temática dos DA e suas proteções, com a abordagem e linguagem adequadas a este público e procedendo com a devida ligação com os processos produtivos da cadeia musical.

Neste sentido, primeiramente, foi buscada uma maior compreensão a respeito do funcionamento da produção musical e das particularidades dos DA, por meio do mapeamento dos seus processos e da análise das proteções relacionadas existentes. Assim, com um maior conhecimento a respeito das dinâmicas do mercado fonográfico e sobre os resguardos legais sobre a autoria, levantou-se premissas que vieram a ser atendidas na confecção dos produtos tecnológicos aqui desenvolvidos.

Para tanto, formatou-se o projeto deste estudo como uma pesquisa-ação e, a partir desta definição, para o alcance do objetivo geral acima expresso, estabeleceu-se as fases de execução previstas. Com isso, estruturou-se o trabalho por meio do planejamento da pesquisa, vindo a, posteriormente, partir-se à coleta de dados. Mais adiante, analisou-se os resultados obtidos para fins de embasar um plano com ações que foram executadas e, por fim, analisadas com a participação das organizações demandantes deste trabalho.

Logo, a execução do presente estudo, tal qual descrito, permitiu elaborar conclusões que expressam o cenário existente no mercado fonográfico e, especialmente, possíveis necessidades decorrentes. Sobre estas interpretações, buscou-se contemplá-las no desenvolvimento que aqui se apresenta, orientando-o ao atendimento de pontos específicos ligados aos empreendedores da cadeia musical. Assim, além deste estudo ter alcançado a descrição do perfil dos profissionais e das particularidades ligadas ao segmento, também gerou características que vieram a ser incorporadas nos produtos tecnológicos. Com isso, criaram-se insumos para a obtenção de uma diversificação em relação a outros materiais previamente elaborados, além de uma atratividade e efetividade em termos de linguagem e abordagem sobre o tema.

Neste sentido, no princípio da pesquisa-ação, as pesquisas bibliográfica e documental viabilizaram a elaboração de uma série de fluxogramas que representam os processos existentes entre a pré-produção musical e a arrecadação e distribuição de DA. Paralelamente, a partir do conhecimento do funcionamento e dos papéis existentes na cadeia da música e a sua ligação com os DA, desenvolveu-se um mapa de atores relacionados. Estes materiais vieram a ser validados em um grupo focal realizado com profissionais do mercado fonográfico, onde também pode ser apontado um panorama do segmento. Desta forma, foi trazida a dificuldade em termos de compreensão a respeito dos DA e suas proteções, especialmente pela comunicação confusa dos órgãos ligados à temática nos materiais orientativos disponibilizados por estes. Neste mesmo momento, também apontou-se um panorama de pouca profissionalização do segmento no Rio Grande do Sul, perante referências de outras regiões do Brasil e do mundo.

Posteriormente, durante o 2º Fórum Estadual da Música, promovido pelo IEM em agosto de 2024, executou-se uma oficina com base no *framework* POEMS. Essa ação visou levantar premissas para a concepção dos produtos tecnológicos, mas, naturalmente, propiciou uma percepção apurada sobre os perfis dos empreendedores do mercado fonográfico do Rio Grande do Sul. Logo, em meio aos resultados obtidos, constatou-se uma pluralidade de características presentes nos profissionais, demonstrando a existência de uma diversidade no segmento. Entretanto, alguns pontos em comum também puderam ser percebidos, especialmente quanto ao uso de tecnologias em seus cotidianos e a existência de uma rotina marcada por muitas atividades, trazendo um panorama de constante movimento.

Porém, um outro aspecto que veio a se destacar em meio às personas geradas na oficina é a existência de um desejo individual de que a atividade musical possa propiciar uma atividade profissional em seus futuros. Da mesma forma, outra característica em comum é a manifestação de um receio quanto aos impactos dos adventos tecnológicos nas relações existentes na cadeia musical. Estas características podem vir a sinalizar uma necessidade de um maior apoio à profissionalização do segmento, corroborando o apontamento obtido através do grupo focal. Iniciativas neste sentido também podem ser interpretadas como um auxílio na redução de um cenário de incertezas, através da disseminação de conteúdos relacionados ao empreendedorismo no mercado fonográfico.

Logo, diante destas particularidades, pode-se compreender que é válida a oferta de uma maior conscientização sobre o tema dos DA e suas proteções, uma vez que atende a uma necessidade do segmento em questão. Desta maneira, os produtos tecnológicos gerados revelam-se valiosos em termos de apoio à profissionalização do mercado fonográfico. Este entendimento advém da percepção de que o *videocast* e o material didático gerados abordam conteúdos relevantes para o seu público foco, de forma atrativa e direcionada às suas necessidades.

Com isso, a partir do apoio à profissionalização dos empreendedores do mercado fonográfico do Rio Grande do Sul, cria-se um estímulo ao desenvolvimento da economia criativa do Estado. Assim, acredita-se que os produtos tecnológicos possam vir a gerar um impacto positivo no segmento, representando o atendimento de desafios e impulsionando oportunidades decorrentes. Entretanto, com o cenário mapeado, mesmo com a relevância das produções deste estudo, permanecem aspectos não atendidos, os quais podem ser endereçados em futuras pesquisas. Desta forma, a próxima sessão apresenta alguns pontos neste sentido.

11 PERSPECTIVAS FUTURAS

Dada a relevância da temática dos DA e suas proteções, no que se refere ao mercado fonográfico, há a expectativa de que o presente estudo possa proporcionar discussões importantes. Esta percepção advém do presente cenário da cadeia musical, a qual tem sido impactada diretamente pelos avanços tecnológicos e a sua influência na geração de novos hábitos de consumo da música. Porém, este mesmo contexto apresenta novas oportunidades de produção aos empreendedores do segmento, além de alternativas para uma maior autonomia dos profissionais perante o seu mercado consumidor.

Com isso, sugere-se o desenvolvimento de novas pesquisas e canais que visem incorporar competências empreendedoras em meio ao mercado fonográfico. Neste sentido, apesar de um aparente crescimento do segmento no país, esta carência pode ser considerada um ponto latente no Brasil, visto que ainda evidenciam-se poucos estímulos à capacitação dos profissionais da música.

Esta possibilidade alia-se aos resultados obtidos na coleta de dados, onde observou-se uma defasagem na profissionalização do segmento, podendo ser fruto do cenário em constante mudança. Da mesma forma, o mercado fonográfico apresenta um contexto de disparidade, uma vez que este é representado por uma grande concentração de ganhos e recursos em poucos atores, contrapondo-se à precariedade na organização profissional de grande parte dos empreendedores.

Neste sentido, uma lacuna relevante que foi identificada durante esta pesquisa refere-se à existência de poucos dados econômicos ligados ao mercado fonográfico. Sobre este aspecto, primeiramente, apesar de haver estudos que apontem o cenário e potencialidades da economia criativa, especificamente sobre a cadeia da música, pouco é discorrido a respeito. Tal situação pode decorrer de uma grande informalidade ligada ao segmento, gerando dificuldades em se proceder com levantamentos precisos e, inclusive, impossibilitando uma compreensão pontual sobre o impacto econômico que o desconhecimento sobre os DA gera no mercado fonográfico.

Outro aspecto relevante refere-se à conscientização sobre outras propriedades intelectuais além dos DA no mercado fonográfico como, por exemplo, as marcas. Esta perspectiva decorre do entendimento de que o desconhecimento a respeito também pode ocasionar riscos aos empreendedores do segmento. Tal entendimento é fruto

de um cenário de subdesenvolvimento de competências relacionadas, caracterizado por uma baixa procura por proteção das propriedades intelectuais ligadas à cadeia musical.

Paralelamente, a ampliação da perspectiva dos produtos desenvolvidos a partir deste estudo para outros segmentos da economia criativa também mostra-se como relevante para um possível trabalho futuro. Sobre este apontamento, mesmo que haja o entendimento de que os materiais desenvolvidos neste estudo já possam atender a necessidades pontuais de outros atores, convém avaliar se contemplam os demais perfis ligados ao setor. Esta análise se refere à validação do direcionamento dado em termos de abordagem ao tema dos DA e suas proteções, linguagem utilizada e formatos para o desenvolvimento.

Na mesma lógica de ampliação de perspectivas, uma limitação apresentada neste estudo se refere a não terem sido coletados dados junto a representantes do ECAD e/ou das associações de gestão coletiva dos DA. Neste sentido, para trabalhos futuros, apresenta-se um campo de oportunidades na contemplação destes atores, visando incorporar as suas percepções e necessidades no entendimento do cenário. Assim, podem-se gerar novos e relevantes insumos para o desenvolvimento de outros produtos tecnológicos.

Por fim, ao longo do desenvolvimento deste trabalho, foram mencionadas novas tecnologias específicas que podem vir a impactar o mercado fonográfico. Sobre este ponto, merece destaque o panorama que as inteligências artificiais representam à cadeia musical, visto as possibilidades de que sejam utilizadas em produções para que, posteriormente, sejam disponibilizados produtos relacionados nas plataformas de *streaming*. Este cenário provoca uma série de discussões, em especial, no que se refere aos DA e suas proteções e, logo, esta é mais uma perspectiva futura que se apresenta para pesquisas no campo da propriedade intelectual.

REFERÊNCIAS

- ABRAMUS. UPC! Conheça mais um código importante na música. [S. l.: s. n.], [s. d.].
- ALAVI, R.; AZMI, I. M. A. G. The copyright reward system and content owners in the creative industry: a study of the Malaysian film and TV industry. *Journal of World Intellectual Property*, v. 22, n. 3–4, p. 129–145, 1 jul. 2019.
- ALTYNOV, A. I. Digital transformation of music aggregation and distribution companies: the case of Russia. *Business Informatics*, v. 16, n. 1, p. 56–71, 2022.
- ARENHART, G. Gestão coletiva de direitos autorais e a necessidade de supervisão estatal. [S. l.: s. n.], 2014.
- ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO RIO GRANDE DO SUL. Comissão Especial sobre a situação da cadeia produtiva da música e da cultura gaúcha. Porto Alegre: [s. n.], [s. d.].
- BARBOSA, M. C. A importância do registro em matéria autoral. In: SILVA, R. R. G. da (Org.). *Direito autoral, propriedade intelectual e plágio*. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 63–73.
- BASTOS, A. A. I. F. A estrutura legal da gestão coletiva de direitos autorais. In: FRANCISCO, P. A. P.; VALENTE, M. G. (Orgs.). *Da rádio ao streaming: ECAD, direito autoral e música no Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016. p. 97–115.
- BATISTA, P. C. D. S.; ALVES, T. P.; RAMOS, R. R.; ALMEIDA, P. C. H.; OLIVEIRA, L. G. L. As relações contratuais das indústrias criativas: o caso dos quadrinhos no Ceará. *Cadernos EBAPE.BR*, v. 9, n. 2, p. 377–393, 2011.
- BRASIL. Lei de 16 de dezembro de 1830. Rio de Janeiro, 1830. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim-16-12-1830.htm. Acesso em: 02 out. 2025.
- _____. Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil de 24 de fevereiro de 1891. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*, Rio de Janeiro, 1891.
- _____. Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973. *Diário Oficial da República Federativa do Brasil*, Brasília, 1973. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L5988.htm. Acesso em: 02 out. 2025.
- _____. Decreto nº 75.699, de 6 de maio de 1975. *Diário Oficial da República Federativa do Brasil*, Brasília, 1975.
- _____. Lei nº 9.279, de 14 de maio de 1996. *Diário Oficial da República Federativa do Brasil*, Brasília, 1996.
- _____. Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. *Diário Oficial da República Federativa*

do *Brasil*, Brasília, 1998. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm. Acesso em: 09 out. 2023.

_____. Lei nº 10.973, de 2 de dezembro de 2004. Dispõe sobre incentivos à inovação e à pesquisa científica e tecnológica no ambiente produtivo e dá outras providências. *Diário Oficial da República Federativa do Brasil*, Brasília, 2 dez. 2004.

_____. Lei nº 12.192, de 14 de janeiro de 2010. *Diário Oficial da República Federativa do Brasil*, Brasília, 2010.

_____. Lei nº 12.853, de 14 de agosto de 2013. *Diário Oficial da República Federativa do Brasil*, Brasília, 2013.

BROWN, T. Design Thinking. *Harvard Business Review*, p. 84–92, 2008.

BYRNE, D. *Como funciona a música*. São Paulo: Amarilys Editora, 2014.

CARNEIRO, P. F. Mapeamento sobre o funcionamento das playlists do Spotify para artistas independentes. 2021. 70 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social - Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/15183>. Acesso em: 02 out. 2025.

CAVALHEIRO, R. C. R. História dos direitos autorais no Brasil e no mundo. *Cadernos de Direito*, v. 1, n. 1, p. 209–220, 2001.

CHAVES, C. G. L. Processo criativo e composição musical: proposta para uma crítica genética em música. Congresso Nacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, Anais... 2012.

CÔRTEZ, M. R.; BENZE, R. P.; GALIZIA, F. S.; CÔRTEZ, F. V. F. R.; REIS, L. C. dos. O músico empreendedor: novas possibilidades de atuação e novas necessidades de formação profissional em música. VI Encontro de Estudos Sobre Empreendedorismo e Gestão de Pequenas Empresas, Anais... Recife, 2010.

CSIKSZENTMIHALYI, M. Implications of a systems perspective for the study of creativity. In: *Handbook of Creativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. p. 313–335.

CURVELLO, A. F. A reinvenção da cultura gaúcha: na alma e na voz dos cantautores. *RIHGRGS*, n. 163, p. 303–321, 2022.

DALLA COSTA, A.; SOUZA-SANTOS, E. R. de. Economia criativa: novas oportunidades baseadas no capital intelectual. *Economia & Tecnologia*, v. 7, n. 25, 2011.

DEFILLIPPI, R.; GRABHER, G.; JONES, C. Introduction to paradoxes of creativity: managerial and organizational challenges in the cultural economy. *Journal of Organizational Behavior*, jul. 2007.

DEWES, H.; SILVEIRA, A. C. M. da. Do fundo da grota para o streaming: o sucesso do grotesco na midiatização musical. *Revista Internacional de Folkcomunicação*, v. 18, n. 41, p. 152–168, 22 dez. 2020.

DOMINGUES, G. R. A criação musical na perspectiva das pedagogias musicais abertas. *Orfeu*, v. 6, n. 2, p. 48–77, 10 set. 2021.

DUARTE, L. S. Formalidades no direito de autor: da proibição internacional à sua reinserção na sociedade informacional. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2021.

_____. Direitos autorais e formalidades: uma rediscussão necessária em prol do interesse público no mercado cultural. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2023.

DUTRA, A.; SANTOS, G. J. F. dos; BELL'AVER, J. E. M. Podcast e videocast: uma possibilidade de trabalho nas aulas de língua inglesa. *Revista Tecnologias na Educação*, n. 11, 2014.

ECAD. Regulamento de distribuição. Brasil: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, 2002.

_____. Regulamento de arrecadação. Brasil: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, 2023.

_____. Associações. Brasil: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, [s. d.].

_____. Conheça o ECAD. Brasil: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, [s. d.].

_____. Relatório anual 2024. Brasil: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, 2025.

FALANDES, C. G.; RENÓ, D. P. O videocast 360° como novo gênero do audiovisual imersivo de não ficção. *Anuário Eletrônico de Estudos em Comunicação Social - Disertaciones*, v. 17, n. 2, 21 fev. 2024.

FERREIRA, D. V. S.; ALVES PINHAL, V.; MORETTI, S. L. A.; FRANCISCO, A.; FAGUNDES, F. A. A. Repertórios interpretativos sobre a economia criativa na cidade de Uberlândia: o mercado da música na ótica do ecossistema laranja. *Revista Brasileira de Gestão e Desenvolvimento Regional*, v. 19, n. 1, p. 244–267, 2023.

FILHO, P. L. C. A evolução histórica dos direitos autorais no Brasil. *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, v. 17, n. 8, p. 1–13, 13 ago. 2024.

FLICK, U. *An introduction to qualitative research*. 4. ed. London: Sage Publications Ltd, 2009.

FRANÇA, C. C.; SWANWICK, K. Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática. *Em Pauta*, v. 13, n. 21, p. 5–41, dez.

2002.

FRANCISCO, P. A. P.; VALENTE, M. G. (Orgs.). *Da rádio ao streaming: ECAD, direito autoral e música no Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016.

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

GONTIJO, R. Propriedade intelectual? Não obrigado. A inovação na economia criativa. *Cadernos de Prospecção*, v. 10, n. 2, p. 154, 30 jun. 2017.

GONZÁLEZ, B.; ANNAYESKHA, G. Economía del siglo XXI: economía naranja. *Revista de Ciencias Sociales (Venezuela)*, v. XXVI, n. 4, p. 450–464, 2020.

HANSON, D. Indústrias criativas. *Sistemas & Gestão*, v. 7, n. 2, p. 222–238, 2012.

HAYNES, J.; MARSHALL, L. Reluctant entrepreneurs: musicians and entrepreneurship in the 'new' music industry. *British Journal of Sociology*, v. 69, n. 2, p. 459–482, 1 jun. 2018.

HORNING, S. S. Engineering the performance: recording engineers, tacit knowledge and the art of controlling sound. *Social Studies of Science*, v. 34, n. 5, p. 703–731, 2004.

HOWARD, J. Palavras. In: HOWARD, J. (Ed.). *Aprendendo a compor*. Rio de Janeiro: Cadernos de música da Universidade de Cambridge, 1991. p. 60–63.

HUANG, H. B. What is good action research? Why the resurgent interest? *Action Research*, v. 8, n. 1, p. 93–109, mar. 2010.

INPI. *Expressão criativa: uma introdução ao direito de autor e aos direitos conexos para pequenas e médias empresas*. Rio de Janeiro: [s. n.]. Disponível em: <www.wipo.int/sme/en/documents/guides/>. Acesso em: 02 out. 2025.

IEM Instituto Estadual de Música. Vamos falar de direitos autorais com o mercado fonográfico – Gustavo Adornes. YouTube, 2025. Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PLKwWdnfOnV02GRNMORinYeIYJTcaPi79d&si=Ei18oRpCVQSHzTva>. Acesso em: 12 ago. 2025.

JUNGMANN, D. de M. A caminho da inovação: proteção e negócios com bens de propriedade intelectual: guia para o empresário. Brasília: IEL, 2010.

KIM, A.; KIM, M. A study on blockchain-based music distribution framework: focusing on copyright protection. Anais... Proceedings of the 2020 International Conference on Information and Communication Technology Convergence (ICTC). Jeju Island: out. 2020.

KUMAR, V. *101 design methods: a structured approach for driving innovation in your organization*. Nova Jersey: John Wiley & Sons, 2013.

LI, C.; CAO, M. Designing for intergenerational communication among older adults: a

systematic inquiry in old residential communities of China's Yangtze River Delta. *Systems*, v. 11, n. 11, 1 nov. 2023.

LIEDTKA, J. Why design thinking works. *Harvard Business Review*, p. 72–79, 2018.

LIMA, M. M. B. O específico mercado brasileiro de música gravada e a nova economia musical mundial. *Revista Novos Rumos*, v. 50, n. 1, 31 dez. 2013.

MACEDO, F. A. B. M. O processo de produção musical na indústria fonográfica: questões técnicas e musicais envolvidas no processo de produção musical em estúdio. Anais do Simpósio de Pesquisa em Música. Curitiba: Editora do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, 2006.

MADALOZZO, T. *Composição musical*. [S. l.]: Unicentro, 2015.

MALHOTRA, N. *Pesquisa de marketing: uma orientação aplicada*. 6. ed. Porto Alegre: Bookman, 2012.

MARYANI, D.; LAMBELANOVA, R. Government role in influencing creative economy for community purchasing power. *Telkomnika (Telecommunication Computing Electronics and Control)*, v. 17, n. 2, p. 835–843, 1 abr. 2019.

MATOS, T. “Mulheres” x “Million years ago”: entenda acusação de compositor de Martinho da Vila contra Adele. Portal G1, 27 set. 2021.

MEDEIROS, C.; SILVA, G. H. T. da; MENDONÇA, K. L. *Design thinking e design sprint: kit de ferramentas*. [S. l.]: [s. n.], [s. d.].

MEDEIROS, M. S. Direitos de autor 1917 – grandes transformações no mundo e no Brasil. *Eutonomia*, v. 25, n. 1, p. 283–290, dez. 2019.

MELLO, C. H. P.; TURRIONI, J. B.; XAVIER, A. F.; CAMPOS, D. F. Pesquisa-ação na engenharia de produção: proposta de estruturação para sua condução. *Produção*, v. 22, n. 1, p. 1–13, 2012.

MELO, S. de S. C. de; CÂMARA, V. B.; OLIVEIRA, N. B. de. A propriedade intelectual na indústria fonográfica. *Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento*, v. 1, n. 7, p. 5–20, 4 jul. 2018.

MICHEL, R. C.; MACHADO, A. F.; SÁTYRO, N. G. D. Music, networks and technology in urban outskirts: technological impacts on rap production at south of São Paulo. *Nova Economia*, v. 29, n. Special Issue, p. 1277–1303, 2019.

MOLINA-AZORIN, J. F. Mixed methods research in strategic management: impact and applications. *Organizational Research Methods*, v. 15, n. 1, p. 33–56, jan. 2012.

MORIMOTO, A. Versões: tradição na música brasileira que se renova. União Brasileira de Compositores, 29 jul. 2021.

NIQUE, W.; LADEIRA, W. *Como fazer pesquisa de marketing: um guia prático para a*

realidade brasileira. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2017.

OLIVEIRA, A. C. S. de; GUIMARÃES, P. B. V.; KOSHIYAMA, D. C. A. D. G. A ciência aberta e os direitos de propriedade intelectual: um olhar a partir da economia criativa e da ciência do commons. *Revista de Direito da Cidade*, v. 11, n. 1, 16 jan. 2019.

OLIVEIRA, J. M. de; ARAUJO, B. C. de; SILVA, L. V. Panorama da economia criativa no Brasil. Rio de Janeiro: [s. n.], [s. d.]. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br>. Acesso em: 02 out. 2025.

ORTEGA, R. James Blunt reivindica parte da autoria de “Coração cachorro” e negocia acordo com compositores brasileiros. Portal G1, 5 nov. 2021.

_____. Nelly Furtado pede direitos autorais por “Lovezinho”, e brasileiros se dizem abertos a acordo. Portal G1, 3 mar. 2023.

PAINEL DE DADOS DO OBSERVATÓRIO ITAÚ CULTURAL. PIB da economia da cultura e das indústrias criativas: a perspectiva das unidades federativas. Itaú Cultural, 22 maio 2023.

PAINEL DE DADOS OBSERVATÓRIO ITAÚ CULTURAL. Economia criativa | 2º trimestre de 2023: análise do mercado de trabalho da economia criativa e notas sobre o emprego nos setores de tecnologia. Itaú Cultural, 6 out. 2023.

PAIVA, J. E. R. de. Direito autoral, MP3 e a nova indústria da música. *Logos*, v. 18, n. 2, p. 31–42, 2011.

PIEROZAN, F.; BRUCH, K. L. Guia prático de propriedade intelectual da CEPI-OAB/RS. Porto Alegre: [s. n.], [s. d.].

PRASETYO, A.; HAMID, A.; RINAWATI, H. S.; EKO, B. R.; ADI, A. S.; SUGIONO; ASHARI, H. Unlocking regional innovation: the role of management and organizational participation in boosting original income. *Heliyon*, v. 9, n. 11, 1 nov. 2023.

PRÓ-MÚSICA BRASIL. Enganging with Music Brasil 2023. [S. l.: s. n.], [s. d.].

PRO-MÚSICA BRASIL. Mercado brasileiro da música 2024. [S. l.: s. n.], [s. d.].

REDAÇÃO ESTADÃO. Sob acusação de plágio, música de Pablio Vittar passará por perícia a pedido da Justiça. *Estadão*, 3 mar. 2023.

RIBEIRO, M. C. P.; FREITAS, C. O. de A.; NEVES, R. C. Direitos autorais e música: tecnologia, direito e regulação. *Revista Brasileira de Políticas Públicas*, v. 7, n. 3, p. 511–537, 6 fev. 2017.

_____. Direitos autorais e música: tecnologia, direito e regulação. *Revista Brasileira de Políticas Públicas*, v. 7, n. 3, p. 511–537, 6 fev. 2018.

ROSA, G. A.; MANZOLLI, J. Complexidade e criatividade no processo de produção musical em estúdio: uma perspectiva sistêmica. *Opus*, v. 25, n. 3, p. 50–65, 2019.

ROSYADI, S.; KUSUMA, A. S.; FITRAH, E.; HARYANTO, A.; ADAWIYAH, W. The multi-stakeholder's role in an integrated mentoring model for SMEs in the creative economy sector. *SAGE Open*, v. 10, n. 4, 2020a.

_____. The multi-stakeholder's role in an integrated mentoring model for SMEs in the creative economy sector. *SAGE Open*, v. 10, n. 4, 2020b.

RS CRIATIVO. O que é. RS Criativo, [s. d.].

SEDAC/RS. Instituto Estadual de Música. Secretaria Estadual da Cultura do Rio Grande do Sul, [s. d.].

SILVA, G. C. Gestão coletiva e remuneração do autor: novas perspectivas. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018.

SILVA, T. R. da; SILVA, E. F. da. Uso da propriedade intelectual na economia criativa: possibilidades e dificuldades. *Revista EDUCAmazônia*, v. 21, n. 2, p. 306–325, 2018.

TARAN, C. Precisamos falar sobre o streaming. Rio de Janeiro, 6 abr. 2015. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/ctaran/precisamos-falar-sobre-o-streaming>. Acesso em: 25 fev. 2022.

TOM FLEMING CONSULTORIA CRIATIVA. A economia criativa brasileira: análise da situação e avaliação do programa de empreendedorismo social e criativo financiado pelo Newton Fund. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Disponível em: <https://bit.ly/3ikYXK7>. Acesso em: 27 fev. 2024.

TOSCHER, B.; BJØRNØ, A. M. Music students' definitions, evaluations, and rationalizations of entrepreneurship. *Journal of Arts Management Law and Society*, v. 49, n. 6, p. 389–412, 2 nov. 2019.

TOWSE, R. Creativity, copyright and the creative industries paradigm. *Kyklos*, v. 63, n. 3, p. 461–478, ago. 2010.

TRIPP, D. Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. *Educação e Pesquisa*, v. 31, n. 3, p. 443–466, 2005.

UBC. Guia do associado. [S. l.: s. n.].

_____. Mercado fonográfico brasileiro cresce 21% no primeiro semestre. União Brasileira de Compositores, 29 ago. 2024.

VALENTE, M. G. Por dentro do mercado de música digital no Brasil. In: FRANCISCO, P. A. P.; VALENTE, M. G. (Orgs.). *Da rádio ao streaming: ECAD, direito autoral e música no Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016. p. 265–300.

VALENTE, M. G.; FRANCISCO, P. A. P.; IGNÁCIO, E. O ECAD e a sua estrutura. In: FRANCISCO, P. A. P.; VALENTE, M. G. (Orgs.). *Da rádio ao streaming: ECAD, direito autoral e música no Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016. p. 133–154.

VESELÁ, D.; KLIMOVÁ, K. Knowledge-based economy vs. creative economy. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, v. 141, p. 413–417, ago. 2014.

VICENTE, E.; KISCHINHEVSKY, M.; MARCHI, L. de. A consolidação dos serviços de streaming e os desafios à diversidade musical no Brasil. *Revista Eptic*, v. 20, n. 1, p. 25–42, 2018.

VIEIRA, M.; MILAN, M. Novas tendências das indústrias criativas no Brasil e no mundo. In: MILAN, M.; MÖLLER, G.; WOBETO, D. (Orgs.). *Aspectos institucionais e tecnológicos da cultura e da criatividade: políticas, normas legais, direitos de propriedade e mudanças econômicas*. Porto Alegre: UFRGS/FCE; Itaú Cultural, 2022. p. 223–248.

WACHOWICZ, M.; BIANCAMANO, M. G. M. Direito autoral, criatividade e plágio na economia criativa. *PIDCC*, n. 6, p. 196–211, jun. 2014.

WACHOWICZ, M.; SILVA, R. O. C. E. Direito autoral e economia criativa: a construção de uma economia preocupada com a criatividade. *Liinc em Revista*, v. 7, n. 2, p. 556–572, 2011.

WATSON, A.; LEYSHON, A.; WINDSOR, G. Tech start-up capitalisation in an oligopolistic copyright industry: the case of the contemporary music industry. *Cultural Trends*, 2023.

ZANATTA, L. Processos da composição musical: os limites e molduras da experiência com elementos expressivos. *Tulha*, v. 1, n. 2, p. 343–360, 2015.

ZANELLA, L. C. H. Metodologia de estudo e de pesquisa em administração. Florianópolis: Capes, 2009.

ZANINI, L. E. de A. Direito de autor em perspectiva histórica: da Idade Média ao reconhecimento dos direitos de personalidade do autor. *Revista da SJRJ*, v. 21, n. 40, p. 211–228, ago. 2014.

ZHANG, Y. F. Cultural and creative industries and copyright at the regional level: the cases of Shenzhen and Hangzhou in China. *Sustainability (Switzerland)*, v. 14, n. 9, 1 maio 2022.

ZIMMERMANN, N.; BUSNELLO, S. J. O fair use e a regulamentação do uso de samples e covers em obras musicais no direito autoral brasileiro. XII Congresso de Direito de Autor e Interesse Público, Anais... 2018.

APÊNDICE A – Matriz FOFA (SWOT)

	AJUDA	ATRAPALHA
INTERNA (Organização)	<p>FORÇAS:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Vivência empírica de situações relacionadas ao tema 2. Experiência com realização de pesquisas 3. Conhecimento sobre abordagem <i>Design Thinking</i> 4. Reconhecimento da importância do tema pelos demandantes 5. Necessidade, da parte dos demandantes, de soluções pontuais ligadas à temática 	<p>FRAQUEZAS:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Pouco conhecimento técnico sobre Direitos Autorais e proteções decorrentes derivações 2. Contato recente e pouco profundo entre os demandantes e o autor do projeto 3. Concorrência com demais atividades para disponibilização de tempo 4. Possibilidade de sobreposição do tema do projeto com atividades prévias promovidas pelos demandantes
EXTERNA (Ambiente)	<p>OPORTUNIDADES:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Perceptível necessidade do público quanto produto tecnológico proposto 2. Temática abrange pontos de interesse de públicos de setores diferentes também 3. Políticas públicas locais com foco no desenvolvimento setorial da economia criativa 4. Mobilização da classe musical, por meio de rede de contatos 	<p>AMEAÇAS:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Empresas consolidadas em mercado prestando serviços de assessoria quanto ao tema do projeto 2. Público-alvo do projeto é caracterizado por atuação muito direcionada às suas atividades fins, não percebendo valia na temática 3. Possível baixo engajamento do público, dificultando ou inviabilizando resultados esperados 4. Recentes avanços tecnológicos provocando mudanças no tema foco do projeto e podendo tornar seus resultados efêmeros

APÊNDICE B – Modelo de Negócio CANVAS

<p>Parcerias Chave:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Casa de Cultura Mário Quintana (CCMQ) 2. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS) 3. União Brasileira de Compositores (UBC) 4. Associação Brasileira de Música e Artes (ABRAMUS) 	<p>Atividades Chave:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Desenvolvimento de roteiro para grupo focal 2. Estruturação de conteúdo sobre o tema 3. Execução das agendas junto ao público-alvo 4. Elaboração de material para compartilhamento 	<p>Propostas de Valor:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Uma perspectiva mais ampla dos produtos musicais gerados 2. Segurança e resguardo quanto aos ativos intangíveis 3. Autonomia nos próprios projetos e negócios 4. Geração de uma percepção de negócio dos projetos musicais 	<p>Relacionamento:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Redes sociais do RS Criativo 2. Redes sociais do IEM 3. Grupo via Whatsapp 4. Contato por e-mail 	<p>Segmentos de Clientes:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Músicos do RS 2. Compositores 3. Produtores musicais 4. Demais empreendedores da economia criativa 5. Estudantes com interesse na temática
<p>Estrutura de Custos:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Materiais de escritório 2. Serviços gráficos 3. Transporte para atividades presenciais 4. Edição de vídeo e áudio 5. Acesso à internet 		<p>Fontes de Receita:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Troca de serviços 2. Edital de fomento via RS Criativo 		

APÊNDICE C – Relatório de Busca de Anterioridades

- **Data das Buscas:**

As buscas foram realizadas entre os dias 14 e 31 de agosto de 2023.

- **Título Provisório da Invenção:**

Guia de Proteções Ligadas ao Direito Autoral no Mercado Fonográfico

- **Bases utilizadas:**

Google, YouTube, Google Acadêmico, Web of Science, Scopus e Scielo.

- **Palavras-chave utilizadas nas buscas:**

Music* AND Copyright AND Protect* AND Regist*; Music* AND Entertainment AND Law AND Protect*; Music* AND Right* AND Author* AND Protect*.

- **Resultado:**

DOC.	TÍTULO	REFERÊNCIA	TIPO DE MÍDIA	CONTRIBUIÇÃO PARA O TRABALHO
D1	Direito Autoral ISRC o que todo músico precisa saber	https://www.youtube.com/watch?v=AVCWUt0i1i8	Vídeo	Apresenta uma série de conceitos e aplicações práticas em relação às proteções de fonemas e obras musicais.
D2	Regulamento de Distribuição do ECAD	https://www4.ecad.org.br/distribuicao/	Site Guia	Estabelece e comunica as regras de distribuição de direitos do autor e conexos no mercado fonográfico.
D3	Guia Prático de Propriedade Intelectual CEPI – OAB/RS	https://esars.org.br/ebooks/84	Guia	Discorre sobre a legislação aplicada às obras musicais e proteções relacionadas.
D4	Expressão Criativa: uma introdução ao direito de autor e aos direitos conexos para pequenas e médias empresas	https://www.gov.br/inpi/pt-br/composicao/arquivos/04_cartilhadireitos_21_01_2014_0.pdf	Livro	Aborda os elementos da lei, aplicações e desdobramentos em diferentes perspectivas relacionadas.
D5	Cartilha de Direitos Autorais	https://ufal.br/ufal/pesquisa-e-inovacao/inovacao-tecnologica/documentos/cartilhas/531451-cartilha-de-direitos-autorais-314515.pdf	Cartilha	Material oriundo do próprio PROFNIT, o qual aborda a Lei de Direitos Autorais de maneira geral.

DOC.	TÍTULO	REFERÊNCIA	TIPO DE MÍDIA	CONTRIBUIÇÃO PARA O TRABALHO
D6	Guia do Associado – Todos na Mesma Sintonia	https://www.ubc.org.br/guiadoassociado	Site Guia	Apresenta especificações sobre a arrecadação e distribuição de valores relativos a Direitos Autorais no mercado fonográfico, bem como conceitos e classificações relacionados.

D1 – O vídeo “Direito Autoral | ISRC | o que todo músico precisa saber”, através de uma linguagem acessível, apresenta uma série de conceitos relacionados aos direitos autorais no mercado fonográfico e proteções decorrentes. Entretanto, trata-se de um conteúdo introdutório ao assunto, uma vez que não se aprofunda em relação a procedimentos relacionados.

D2 – Quanto ao “Regulamento de Distribuição” do ECAD, no site da instituição, há uma série de guias que apresentam diferentes situações e implicações relacionadas ao tema. Ainda há a possibilidade de acessar um guia onde é expresso o regulamento em si, podendo ser feito o seu *download*, viabilizando o pronto acesso ao material e posterior consulta.

D3 – Material divulgado pela Comissão Especial de Propriedade Intelectual da Ordem dos Advogados do Brasil do Rio Grande do Sul, o qual, em meio às diferentes modalidades relacionadas à propriedade intelectual, trata sobre a legislação e particularidades das proteções aplicadas às obras musicais.

D4 – De maneira ampla, o livro “Expressão Criativa: uma introdução ao direito de autor e aos direitos conexos para pequenas e médias empresas” traz aspectos que compõem a lei 9.610/1998 e demonstra a sua aplicabilidade em diferentes âmbitos. É um material com uma linguagem bastante acessível, porém, voltado para diferentes públicos e não abordando aspectos peculiares do mercado fonográfico.

D5 – Documento desenvolvido por uma aluna do PROFNIT na Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Em seu conteúdo, assim como o documento D4, é abordada a Lei de Direitos Autorais (9.610/1998), vindo a ampliar a perspectiva sobre ela ao direcionar a abordagem do material para o âmbito dos trabalhos acadêmicos. Da mesma forma, busca trazer dúvidas frequentes sobre a temática, em uma linguagem acessível ao público leigo quanto aos assuntos sobre os quais são discorridos.

D6 – Disponível tanto para consulta em site, quanto como guia a ser baixado por quem tiver interesse, o “Guia do Associado – Todos na Mesma Sintonia” foi elaborado e divulgado pela União Brasileira de Compositores (UBC). Trata-se de uma das associações que compõem e administram o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) e, dessa forma, ambas organizações possuem interesses convergentes e os seus conteúdos vêm a se complementar.

Neste sentido, o material em questão vem a trazer os elementos que compõem o documento D2, explicando-os através de uma linguagem mais acessível ao público geral.

Considerações

A partir da perspectiva do tema do Direito Autoral, as proteções específicas oriundas ao mercado fonográfico e a abordagem direcionada ao público-alvo desejado, entende-se que, apesar de as anterioridades apresentarem materiais relevantes, há NOVIDADE quanto o que se propõe a desenvolver. Nesse sentido, dadas as etapas previstas para o projeto relacionado, o material didático que será elaborado, além de estar suficientemente embasado quanto aos conteúdos que virá a apresentar, será construído com base nas expectativas e necessidades apontadas pelo próprio público ao qual se destina.

Assim, em relação aos materiais D1 e D3, há diferenciação pelo fato de que a abordagem será dada no produto tecnológico será mais ampla. Desta

forma, além de apontar conceitos-chave, também se dispõe a demonstrar procedimentos necessários aos empreendedores do mercado fonográfico, visando as proteções decorrentes do Direito Autoral, suas importâncias e aplicabilidade.

Quanto aos materiais D2 e D6, entende-se que os mesmos conteúdos apresentados serão abordados, porém, o guia a ser desenvolvido trará informações além destas, visto o objetivo envolvido. Ainda assim, considerando especificamente o documento D6, também será buscada a utilização de uma linguagem adequada ao público ao qual o material didático se destina, o que pretende-se construir junto a estes em etapa do projeto em questão.

Por sua vez, os materiais D4 e D5 são referências sobre o tema, em especial, no que diz respeito a apontar aplicabilidades legais. Neste caso, é importante considerá-los uma vez que o documento D4 é oriundo do próprio Instituto de Propriedade Industrial (INPI) e o D5 foi desenvolvido em meio ao próprio PROFNIT. Porém, a diferenciação do guia a ser elaborado se dá, justamente, quanto ao direcionamento ao público de empreendedores do mercado fonográfico e, assim, trazendo conteúdos específicos para estes. Desta forma, a partir dos pontos acima discorridos, entende-se que o material didático que será elaborado possui a conotação de inovação perante as anterioridades. Com isso, será trazido, por meio deste guia, um conteúdo relevante aos empreendedores do mercado fonográfico, com uma abordagem e linguagem direcionados às suas necessidades e expectativas.

APÊNDICE D – Roteiro Semiestruturado para Aplicação do Grupo Focal

1. Recepção:

Será dado início a um acolhimento às pessoas participantes do Grupo Focal, dispondo a elas um *coffee* em um ambiente onde possam circular e interagir, caso assim desejem.

- Duração prevista: 15 minutos.

2. Apresentação da pesquisa:

Assim que todos estiverem presentes ou após 15 minutos de tolerância do horário agendado, o pesquisador (que desempenhará a função de moderador da atividade) irá dar início ao Grupo Focal com as devidas apresentações.

Neste momento, ele irá especificar que a pesquisa se refere ao seu Trabalho de Conclusão de Curso do Mestrado PROFNIT, além de apresentar os objetivos geral e específicos a serem alcançados, destacando a intenção com o Grupo Focal. O pesquisador também exporá brevemente sua trajetória e, a partir disso, suas motivações a este trabalho,

Por fim, será lembrado aos participantes que o encontro será gravado, destacando a finalidade para este procedimento.

- Duração prevista: 10 minutos.

3. Apresentação dos participantes do Grupo Focal:

Uma vez tendo maior compreensão acerca da pesquisa, suas particularidades e motivações, os participantes do Grupo Focal são convidados a se apresentarem. Dessa forma, as pessoas compartilharão seus nomes, profissões e a sua relação com a produção musical. Sobre este último ponto, as pessoas presentes serão provocadas pelo moderador através do seguinte questionamento: “o que a música representa para você?”.

A intenção com a questão acima mencionada visa, além de servir como

um aquecimento à atividade que seguirá, proporcionar uma conexão entre os participantes do Grupo Focal.

- Duração prevista: entre 10 e 20 minutos.

4. Questionamentos e discussões:

Para fins de guiar o seguimento do Grupo Focal, visando atender ao seu propósito, elencou-se as questões abaixo. Levando em consideração que este se trata de um roteiro semiestruturado, essas perguntas servirão para dar início às discussões propostas, porém, conforme a condução do mediador, pontos em específico poderão ser abordados e/ou aprofundados.

Com isso, seguem as questões e a intenção com cada uma delas:

a) Há algo que você complementaria ou ajustaria nos materiais apresentados?

A intenção é compartilhar com as pessoas participantes os fluxogramas elaborados para demonstrar os processos relacionados à concepção e produção musical, bem como o mapa de atores do mercado fonográfico. Com esses materiais como base, a ideia é que sejam trazidas críticas e validações.

- Duração prevista: 20 minutos.

b) Em meio aos processos apresentados, como você os executa na prática em seu dia a dia?

Os perfis dos participantes do Grupo Focal, em grande maioria, são aqueles que foram contemplados nos processos expressos nos fluxogramas apresentados anteriormente. Desta maneira, há como estas pessoas fazerem considerações oportunas de como elas colocam em prática os seus respectivos trabalhos.

A ideia com este questionamento é levantar em meio aos procedimentos praticados por estes profissionais, quais têm ligação com as proteções dos DA.

- Duração prevista: 20 minutos.

- c) *Especificamente sobre a temática dos Direitos Autorais, como você considera o seu conhecimento a respeito? Por quê?*

De maneira objetiva, a questão liga-se diretamente ao propósito do Grupo Focal. Assim, a intenção é medir o quanto os participantes se julgam entendedores da temática e as razões que os levam a considerar-se desta forma.

- Duração prevista: 10 minutos.

- d) *Você já fez uso de materiais de orientação à temática dos Direitos Autorais? Caso sim, como foi a sua experiência?*

A premissa desta pesquisa se dá pela crítica aos materiais relacionados aos DA existentes. Portanto, é importante conseguir ver a percepção dos participantes do Grupo Focal sobre o assunto, especialmente por se tratar de partes interessadas no tema da pesquisa e desenvolvimentos decorrentes.

- Duração prevista: 10 minutos.

- e) *Como você avalia o nível de profissionalismo em meio ao setor da produção musical? Você julga ser pertinente a aplicação de práticas empreendedoras neste meio?*

Considerando que o objetivo geral da pesquisa visa impactar positivamente no âmbito profissional do mercado fonográfico, a intenção com este questionamento é provocar uma reflexão a respeito do cenário atual na perspectiva dos participantes. Da mesma forma, espera-se levantar a sua percepção quanto ao empreendedorismo, tema que, segundo a literatura, é refutado pelos trabalhadores da economia criativa.

- Duração prevista: 20 minutos.

5. Encerramento:

Atentando-se ao horário combinado para a conclusão da agenda, além dos pontos previstos neste roteiro, encaminha-se para o seu encerramento. Neste momento, o moderador deixará um espaço em aberto para considerações que os participantes do Grupo Focal venham a julgar oportunas.

Sendo concluídas as falas ou caso estas não venham a ocorrer, é agradecida a participação das pessoas presentes, sendo destacada a sua contribuição para a pesquisa e desenvolvimentos decorrentes. Além disso, o pesquisador se coloca à disposição caso haja dúvidas ou considerações posteriores.

- Duração prevista: no máximo 10 minutos.

APÊNDICE E – Proposta de Oficina compartilhada com o IEM para participação na programação do 2º Fórum Estadual da Música

PROPOSTA – OFICINA “A ASSINATURA ENTRE A INTRODUÇÃO E A CODA: COMO FALAR DE DIREITOS AUTORAIS PARA O MERCADO FONOGRAFICO?”

GUSTAVO SCHEFFEL ADORNES

(Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Propriedade Intelectual e Transferência de Tecnologia para Inovação - Ponto Focal IFRS)

Objetivo da ação:

A partir da aprovação em banca de qualificação do projeto de mestrado chamado “A Assinatura entre a Introdução e a Coda: Direito Autoral e suas proteções no Mercado Fonográfico”, estima-se que seja dado andamento às etapas seguintes previstas. Assim, além de buscar ampliar a percepção acerca dos atores do mercado fonográfico, através de coleta de dados no campo empírico, é esperado que sejam levantadas premissas a serem atendidas pelos produtos tecnológicos a ser desenvolvidos.

Dessa forma, a oficina em questão objetiva promover a participação da comunidade do mercado fonográfico do Rio Grande do Sul, presente no 2º Fórum Estadual da Música, na coleta de dados que, por sua vez, deverão ser traduzidos nas características que virão a compor uma capacitação e uma cartilha sobre o tema dos Direitos Autorais e suas proteções no Mercado Fonográfico.

Pertinência do tema:

No atual cenário do mercado fonográfico mundial, os artistas não têm mais nas vendas de suas músicas uma fonte de receitas prioritária (Altynov, 2022). Nesse sentido, os principais mercados globais de mídia sonora demonstram uma reconfiguração marcada pela preferência dos consumidores pelo acesso perante a propriedade (Vicente; Kischinhevsky; Marchi, 2018).

Assim, atualmente, o volume de pessoas ouvindo os fonogramas passou a ser uma métrica interessante aos empreendedores do mercado fonográfico, sendo que, para tanto, a transferência de direitos e posterior distribuição, atualmente, é o modelo de negócio considerado mais rentável neste meio (Altynov, 2022).

Entretanto, apesar da necessidade de aprimoramento do trabalho decorrente de mudanças na cadeia produtiva da música, de maneira geral, os profissionais têm a sua preocupação voltada, majoritariamente, para o aperfeiçoamento da eficiência da prática musical em si (Côrtes et al., 2010; Haynes; Marshall, 2018).

Logo, é de grande importância que estes profissionais sejam auxiliados, de maneira a ter maior conhecimento e preparo para o cenário atual relacionado, estimulando uma maior profissionalização do mercado fonográfico em geral.

Metodologia para a ação:

- **Abordagem:**

O projeto relacionado destaca a pretensão de que, para fins de que haja o envolvimento e máximo engajamento da comunidade da música gaúcha, a oficina

a ser executada baseia-se na abordagem do *Design Thinking*. Com isso, visando que haja o foco na geração de produtos tecnológicos inovadores perante o que já está disponibilizado ao público, busca-se centralizar as atividades propostas no entendimento do que as pessoas a quem se destinam os resultados do projeto querem e precisam (Brown, 2008).

Assim, para fim de possibilitar a construção de empatia com o público almejado e, desta maneira, proporcionar a direção e a ideação para posterior desenvolvimento dos produtos tecnológicos (Kumar, 2013), entende-se que é importante trabalhar a definição de personas. Desta forma, as pessoas presentes na oficina se dividirão em grupos para uma criação a partir dos perfis de interesse que foram previamente mapeados no projeto em questão, os quais estão dispostos no quadro abaixo.

Perfil de participante	Justificativa para contemplação
Compositor	Titular de Direito de Autor, visto obra instrumental, lítero-musical ou versão
Letrista	Titular de Direito de Autor, visto obra lítero-musical ou versão
Intérprete	Titular de Direito Conexo, visto produção de fonograma
Músico Executante	Titular de Direito Conexo, visto produção de fonograma
Produtor Fonográfico	Titular de Direito Conexo, visto produção de fonograma
Produtor Musical	Além de estar envolvido diretamente com a produção, pode vir a ser titular de Direito Conexo
Pesquisador em ciências musicais	Entender como (e se) a temática dos DA, costumeiramente, é foco de pesquisas na academia
Professor de música	Em meio à orientação quanto à execução musical, compreender como (e se) é trabalhado o tema dos DA

Fonte: elaborado pelo autor (2024).

Posteriormente, as pessoas participantes da oficina serão convidadas a imaginar um ambiente onde a sua respectiva persona esteja presente. A intenção com este momento é avançar na elaboração de um framework POEMS. Esta abordagem visa possibilitar foco e compreensão em um desenvolvimento, a partir da elucidação de detalhes corriqueiros (Kumar, 2013). Para tanto, a partir de questões direcionadoras, busca-se descrever cinco elementos presentes em um certo contexto: *People* (Pessoas), *Objects* (Objetos), *Enviromental* (Ambiente), *Messages* (Mensagens) e *Services* (Serviços).

- **Estrutura:**

A oficina proposta será realizada no período entre 8 e 9 de agosto de 2024, em Porto Alegre, como parte da programação do 2º Fórum Estadual de Música. Assim, a atividade obedecerá a organização do evento e, portanto, contará com seu apoio

para divulgação e engajamento da comunidade do mercado fonográfico gaúcho. Neste sentido, cabe pontuar que, primeiramente, no decorrer do mês de julho, o 2º Fórum Estadual de Música prevê uma série de agendas presenciais em diferentes cidades do interior do Rio Grande do Sul. Nestas ocasiões, é considerado que a organização divulgue a pesquisa relacionada ao projeto em questão e, conseqüentemente, a oficina a ser realizada.

- **Ambiente e organização:**

Em uma sala com mesas e cadeiras para receber as pessoas participantes da oficina, dispõem-se materiais para que se faça um exercício de criatividade, a partir da abordagem proposta. Para tanto, além de folhas de cartolina, canetas hidrocores e *post-its*, oferecem-se revistas para recorte e colagem, caso as pessoas desejem proceder desta forma, durante a atividade.

Além disso, é necessário que haja projetor para que o pesquisador possa compartilhar o material do projeto e a apresentação que guiará a oficina. Para receber cordialmente as pessoas participantes da atividade, considera-se que haja a oferta de lanches e bebidas. Desta forma, o espaço deverá comportar a disposição das opções de alimentação.

- **Agenda:**

- Fala introdutória, apresentando pesquisador e o projeto, com os devidos resultados até o momento – 15 minutos;
- Explicação da dinâmica a ser aplicada na sequência – 10 minutos;
- Geração das *Personas* a partir dos perfis mapeados – 25 minutos;
- Resposta ao questionamento “quais os *Objetos* presentes no contexto das *personas* geradas?” – 15 minutos;
- Descrição do *Ambiente* presente no contexto das *personas* trabalhadas – 15 minutos;
- Levantamento de pontos que respondam à questão “quais e como são as *Mensagens* transmitidas às *personas*?” – 15 minutos;
- Determinação de “quais os *Serviços* usufruídos por essas *personas*?” – 15 minutos;
- Fechamento da oficina, oportunizando espaço de fala para os participantes fazerem colocações (caso desejarem), além de considerações e agradecimentos do pesquisador – 10 minutos.

Referências:

ALTYNOV, A. I. Digital transformation of music aggregation and distribution companies: The case of Russia. **Business Informatics**, v. 16, n. 1, p. 56–71, 2022.

BROWN, T. Design Thinking. **Harvard Business Review**, p. 84–92, 2008.

CÔRTEZ, M. R.; BENZE, R. P.; GALIZIA, F. S.; CÔRTEZ, F. V. F. R.; REIS, L. C. DOS. **O Músico Empreendedor: Novas Possibilidades de Atuação e Novas**

Necessidades de Formação Profissional em Música VI Encontro de Estudos Sobre Empreendedorismo e Gestão de Pequenas Empresas. **Anais...** Recife: 2010.

HAYNES, J.; MARSHALL, L. Reluctant entrepreneurs: musicians and entrepreneurship in the 'new' music industry. **British Journal of Sociology**, v. 69, n. 2, p. 459–482, 1 jun. 2018.

KUMAR, V. **101 Design Methods**: a structured approach for driving information in your organization. Nova Jersey: John Wiley & Sons, Inc., 2013.

VICENTE, E.; KISCHINHEVSKY, M.; MARCHI, L. DE. A consolidação dos serviços de streaming e os desafios à diversidade musical no Brasil. **Revista Eptic**, v. 20, n. 1, p. 25–42, 2018.

APÊNDICE F – Cartilha “Vamos falar de Direitos Autorais com o Mercado Fonográfico?”

VAMOS FALAR DE

DIREITOS AUTORAIS

COM O MERCADO FONOGRÁFICO?



GUSTAVO SCHEFFEL ADORNES

**MESTRE PELO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PROPRIEDADE INTELECTUAL E TRANSFERÊNCIA DE
TECNOLOGIA PARA INOVAÇÃO - PONTO FOCAL IFRS**

ORIENTAÇÃO: PROFA. DRA. MARIANA DE FREITAS DEWES E PROFA. DRA. MARCIA CRISTIANE VACLAVIK

APRESENTAÇÃO

Olá, pessoal! Sejam todas e todos muito bem-vindos à cartilha “Vamos Falar de Direitos Autorais no Mercado Fonográfico?”!

Este material foi desenvolvido como parte do trabalho de conclusão de curso de mestrado em Propriedade Intelectual e Transferência de Tecnologia para Inovação do trabalho de conclusão de curso de mestrado de Gustavo Adornes em 2025. Desta maneira, esta é uma ação em parceria entre a Secretaria de Estado da Cultura (SEDAC) do Rio Grande do Sul, através do programa RS Criativo e do Instituto Estadual da Música (IEM RS), com o Instituto Federal do Rio Grande do Sul.

Para tanto, analisou-se o perfil de público almejado para esta cartilha e, a partir das suas características, buscou-se desenvolver o presente material com uma linguagem e abordagem que visam a maior atratividade e engajamento destas pessoas. Assim, os capítulos que seguem, além de abordar os conceitos e fundamentos dos direitos autorais no mercado fonográfico, trarão exemplos práticos que ilustram a aplicação dos assuntos discutidos.

Com isso, a cartilha “Vamos Falar de Direitos Autorais no Mercado Fonográfico?” visa descomplicar o tema dos direitos autorais, assunto bastante relevante para o mercado fonográfico.

Te desejamos uma excelente leitura e esperamos que este material agregue em seu conhecimento e atividade profissional!

INTRODUÇÃO AO TEMA DOS DIREITOS AUTORAIS





No Brasil, quando a gente fala de Direitos Autorais, nos referimos ao que é compreendido na lei federal nº 9.610/1998. Lá, além de conter tudo o que é protegido legalmente, é descrito a quem se referem os direitos e quais as relações possíveis quanto a isso.

Tudo isso está ligado a uma série de acordos, tratados e convenções internacionais que o nosso país aderiu, os quais partem da ideia de que os Direitos Autorais têm duas diferentes naturezas: a moral e a patrimonial.

MAS CALMA! A gente não vai entrar em termos jurídicos aqui. A ideia com a nossa cartilha é, justamente, descomplicar esse tema tão técnico. Assim, ao afirmar que existe uma natureza moral no Direito Autoral, quer dizer que sempre seremos reconhecidos como autores das nossas próprias obras. *Logo, se alguém, por qualquer motivo, alegar ter criado algo que, na verdade, foi desenvolvido por você, haverá uma infração do seu direito como autor.*

Já quando a gente fala que existe uma natureza patrimonial, estamos querendo dizer que, se você desejar explorar comercialmente as suas obras, esse é um direito seu. Só que, diferente da questão moral sobre a qual sempre vamos ser reconhecidos como autores, esse é um direito que pode ser transferido e, além disso, existe um prazo para essa exclusividade.

DIREITOS MORAIS	DIREITOS PATRIMONIAIS
 <p>Reconhecimento dos autores quanto à sua criação.</p>	 <p>Utilização das obras sob o aspecto econômico.</p>

Fonte: elaborado pelo autor (2025), a partir de Bastos (2016); Wachowicz; Biancamano (2014); Zimmermann; Busnello (2018).

Mais precisamente, sobre o Direito Patrimonial, no Brasil a lei considera que a duração é de até 70 anos, os quais passam a contar em 1º de janeiro do ano após a morte do autor ou do último autor sobrevivente, quando há mais de um.

Logo, quando um determinado autor morrer, o direito patrimonial das suas obras passa para os seus sucessores e eles têm até 70 anos a partir daí para explorá-las economicamente, se assim desejarem.

Passado esse prazo, o que acontece? A obra entra no tão conhecido domínio público e, nesse estágio, não é necessária a solicitação de autorização para explorá-la.

Tudo certo até aqui, né? Tem um sentido essa história de Direitos Autorais, não é mesmo?

CASO PRÁTICO RELACIONADO AO ASSUNTO

Para facilitar o nosso entendimento do conteúdo, vamos pensar um pouco em como as coisas funcionam na prática.

Em maio de 2020, em decorrência da Covid-19, perdemos um dos maiores compositores que a música brasileira já teve, Aldir Blanc. A obra dele é tida como um patrimônio cultural do país, tendo ele trabalhando em parceria com grandes nomes como João Bosco, Elis Regina, Edu Lobo, Chico Buarque, Milton Nascimento, Tom Jobim e Paulinho da Viola.

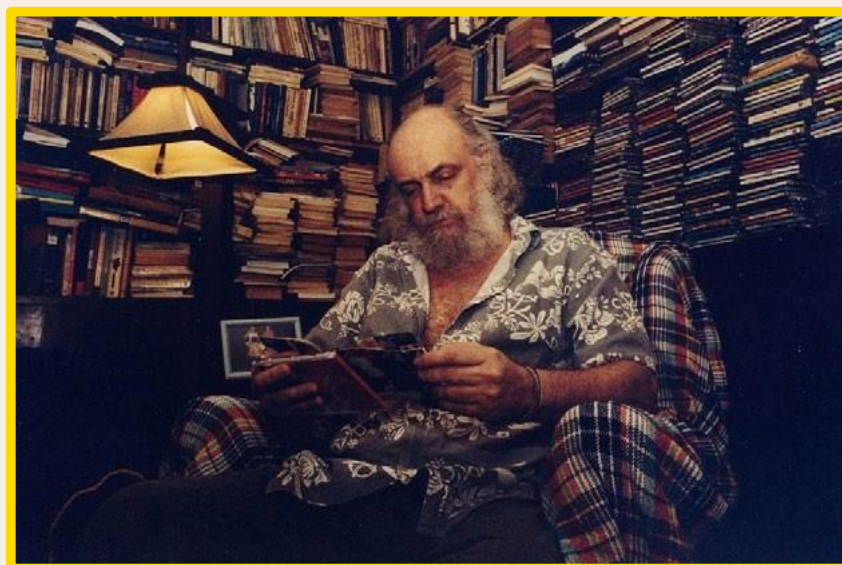
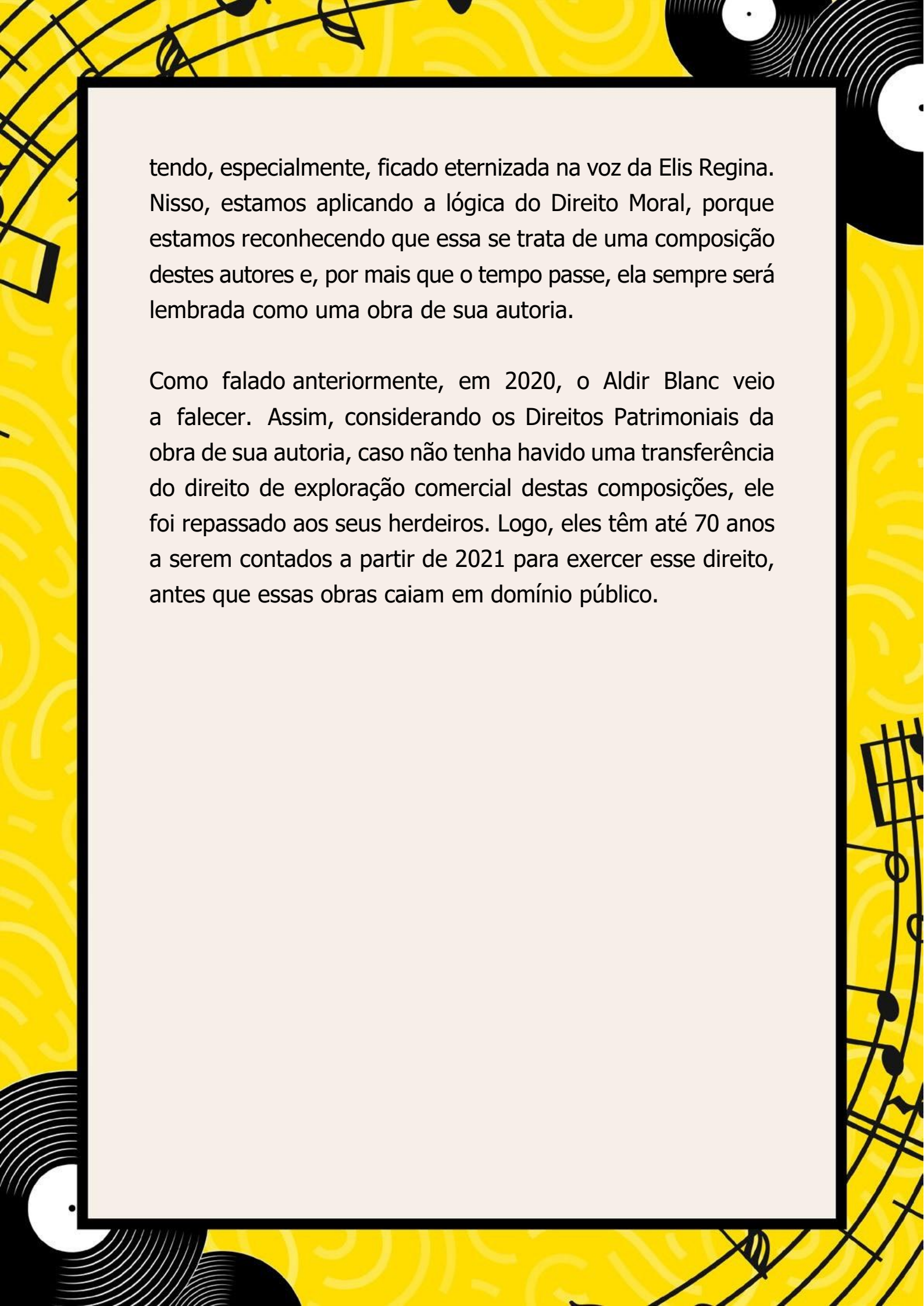


Foto: Lisiane Ramos/VEJA (2020)

Nesse sentido, é impossível esquecer da icônica “O Bêbado e a Equilibrista”. Essa canção foi reconhecida como tema do regresso dos exilados durante o sombrio período da Ditadura Militar e foi uma composição do Aldir Blanc com o João Bosco,

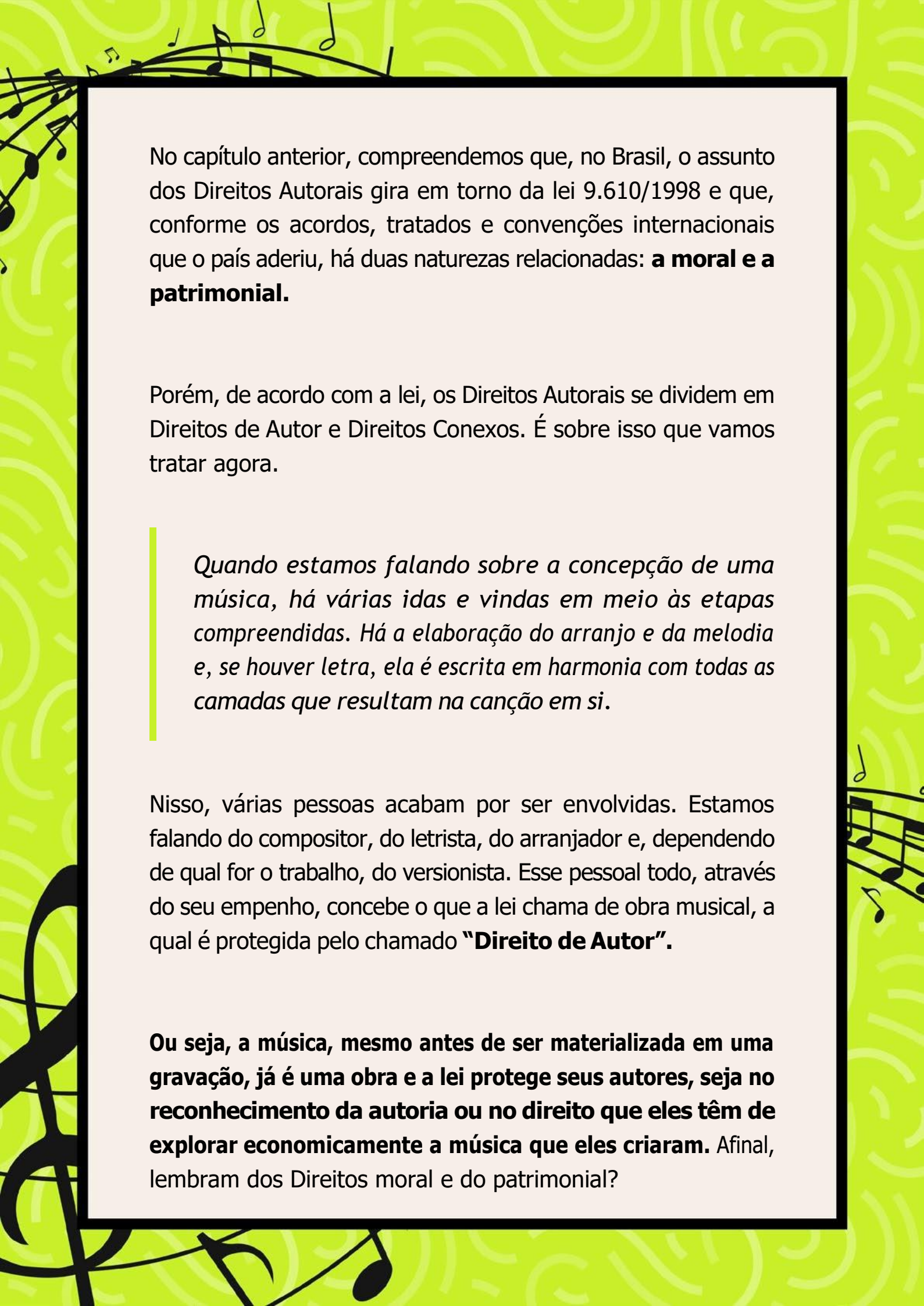
The background is a vibrant yellow with a pattern of white musical notes and black vinyl records. The notes are scattered across the page, while the vinyl records are positioned in the corners, partially overlapping the white text box. The overall aesthetic is modern and artistic, related to music.

tendo, especialmente, ficado eternizada na voz da Elis Regina. Nisso, estamos aplicando a lógica do Direito Moral, porque estamos reconhecendo que essa se trata de uma composição destes autores e, por mais que o tempo passe, ela sempre será lembrada como uma obra de sua autoria.

Como falado anteriormente, em 2020, o Aldir Blanc veio a falecer. Assim, considerando os Direitos Patrimoniais da obra de sua autoria, caso não tenha havido uma transferência do direito de exploração comercial destas composições, ele foi repassado aos seus herdeiros. Logo, eles têm até 70 anos a serem contados a partir de 2021 para exercer esse direito, antes que essas obras caiam em domínio público.

DIREITO DE AUTOR E DIREITOS CONEXOS E RELAÇÕES COM PROCESSOS DO MERCADO FONOGRÁFICO





No capítulo anterior, compreendemos que, no Brasil, o assunto dos Direitos Autorais gira em torno da lei 9.610/1998 e que, conforme os acordos, tratados e convenções internacionais que o país aderiu, há duas naturezas relacionadas: **a moral e a patrimonial.**

Porém, de acordo com a lei, os Direitos Autorais se dividem em Direitos de Autor e Direitos Conexos. É sobre isso que vamos tratar agora.

Quando estamos falando sobre a concepção de uma música, há várias idas e vindas em meio às etapas compreendidas. Há a elaboração do arranjo e da melodia e, se houver letra, ela é escrita em harmonia com todas as camadas que resultam na canção em si.

Nisso, várias pessoas acabam por ser envolvidas. Estamos falando do compositor, do letrista, do arranjador e, dependendo de qual for o trabalho, do versionista. Esse pessoal todo, através do seu empenho, concebe o que a lei chama de obra musical, a qual é protegida pelo chamado **"Direito de Autor"**.

Ou seja, a música, mesmo antes de ser materializada em uma gravação, já é uma obra e a lei protege seus autores, seja no reconhecimento da autoria ou no direito que eles têm de explorar economicamente a música que eles criaram. Afinal, lembram dos Direitos moral e do patrimonial?

A PARTIR DESTA OBRA MUSICAL, O MERCADO FONOGRÁFICO SE SUSTENTA. É através dela que se procede com as etapas técnicas da produção musical. Ou seja, a gravação, a edição, a mixagem e a masterização concebem a música que será acessada e consumida pelo público final. Este material, quando concluído, recebe o nome de fonograma.

Porém, para que isso aconteça, é necessário que a produção seja viabilizada, bem como, que haja a interpretação e a execução musical. Logo, mais algumas pessoas aparecem na nossa história, sendo, respectivamente, os produtores fonográficos, os intérpretes e, conforme a produção, os músicos executores. A estes atores recai o chamado “Direito Conexo”.

Mas calma, pois isso tudo parece mais complicado do que, de fato, é. Vamos tentar sintetizar isso!

A obra musical é protegida pelos Direitos de Autor, ou seja, **todos os envolvidos com a composição musical têm o direito de ser reconhecidos como autores e o de explorar a sua criação comercialmente.**

Mais adiante, quando viabilizada a música em um formato que o público tenha acesso, seja por mídia física ou digital, temos o chamado **fonograma**. Com isso, para todos que permitem a

concepção deste fonograma, incide o chamado Direito Conexo e, assim, da mesma forma, para essas pessoas também há o reconhecimento de autoria daquela música e a possibilidade de aproveitar economicamente deste material.

	DIREITOS DE AUTOR	DIREITOS CONEXOS
Matéria da proteção	Obra musical	Fonograma
Beneficiários	Criadores das obras (compositor, letrista, arranjador, adaptador e editores)	Artistas intérpretes ou executantes, a produtores fonográficos e às empresas de radiodifusão

Fonte: elaborado pelo autor (2025), a partir de Bastos (2016); Brasil (1998); ECAD (2022); INPI (2013).

CASO PRÁTICO RELACIONADO AO ASSUNTO

Mas e no dia a dia? Como esse conteúdo pode se relacionar à nossa prática? Vamos lembrar do caso que falamos em nosso último capítulo para facilitar essa conexão.

Comentávamos do memorável Aldir Blanc e suas composições. Nisso, lembramos que, em meio ao legado que representa a sua obra, está a icônica “*O Bêbado e a Equilibrista*”. Mencionamos que esta se trata de uma composição do próprio Aldir Blanc em parceria com o João Bosco, tendo, especialmente, ficado eternizada na voz da Elis Regina.

Desta maneira, quando olhamos sob a perspectiva desta música, quando Aldir Blanc e João Bosco a escreveram, eles conceberam a obra musical. Este legado é materializado

nas partituras, nos esboços da letra que veio a ser cantada e demais registros que foram utilizados para a composição.

Nisso, estes autores são beneficiários do Direito de Autor e, logo, além de ter a sua autoria reconhecida, podem explorar economicamente a sua obra.

Porém, a canção veio a ser interpretada por Elis Regina e é amplamente conhecida por essa gravação. *Neste sentido, quando Elis a cantou e possibilitou esse registro, materializou-se o chamado fonograma.*



Foto: CP Memória (2024).

Uma vez tendo sido intérprete desta versão da música, o Direito Conexos recai sobre Elis Regina. Com isso, mais uma vez, além do reconhecimento, há o direito de exploração comercial, se desejado.



AUTORIA X TITULARIDADE DE DIREITO



Nos capítulos anteriores, conversamos sobre o que consiste os Direitos Autorais, qual a lei que os regem no Brasil e os princípios envolvidos. Nisso, entendemos as naturezas moral e patrimonial deles e, posteriormente, a divisão em direitos de autor e direitos conexos.

Ali, falamos muito na figura dos autores, sobre os quais, a partir da sua iniciativa, nascem as obras musicais que, mais a frente, terão sua interpretação gravada, virando, então, fonogramas.

Com isso, segundo a lei, um autor é uma pessoa física criadora de uma obra. Assim, nocampomusical, originalmente, o direito de autor recai sobre o compositor, o letrista, o arranjador, o adaptador e os editores.

Por sua vez, em relação aos direitos conexos, se aplicam a artistas intérpretes ou executantes, a produtores fonográficos e às empresas de radiodifusão. ***Sobre isso, é considerado que a interpretação, a execução, a produção ou a transmissão da música vem a gerar uma nova obra.***

Porém, na prática há situações em que, mesmo que essas pessoas mencionadas sejam as titulares do direito em função da sua autoria, não são elas que vêm a usufruir da possibilidade de exploração econômica das obras e fonogramas.



Sobre isso, cria-se uma confusão entre autoria e titularidade sobre os Direitos Autorais. Vamos tentar entender juntos!



Neste sentido, a lei prevê que, mediante concessão, pessoas jurídicas podem usufruir da exploração patrimonial de obras originárias dos titulares dos Direitos Autorais.

Ou seja, caso haja interesse da parte do autor, é possível que se conceda a titularidade do direito patrimonial sobre a sua obra musical ou fonograma. Com isso, a pessoa ou empresa para quem foi concedido o direito poderá explorar comercialmente a música em questão. Entretanto, o direito moral jamais é concedido e, logo, o autor sempre será reconhecido como tal.

Assim, como previsto na legislação brasileira, são distinguidas as figuras dos titulares originários e dos derivados. Os *titulares originários, mais precisamente, são aqueles que tiveram participação na produção da obra musical ou fonograma*. Logo, se trata dos autores, intérpretes, executantes, produtores fonográficos e as empresas de radiodifusão.

Já os titulares derivados não participaram da criação das obras, porém, através de contratos de licença e cessão, transações comerciais ou pela sucessão hereditária, usufruem de direitos patrimoniais sobre elas.



	 TITULARES ORIGINÁRIOS	 TITULARES DERIVADOS
Definição	Quem teve participação na produção da obra musical ou fonograma.	Aqueles que usufruem de direitos patrimoniais sobre obras musicais e fonogramas.
Quais atores são	Autores, intérpretes, executantes, produtores fonográficos e as empresas de radiodifusão.	Beneficiários diversos das obras por meio de contratos de licença e cessão, transações comerciais ou pela sucessão hereditária.

Fonte: elaborado pelo autor (2025), a partir de Bastos (2016); Brasil (1998); Silva (2018).

CASO PRÁTICO RELACIONADO AO ASSUNTO

Como já é de praxe, vamos avaliar como esse conteúdo técnico se encaixa em uma situação prática da nossa produção musical. *Nos últimos capítulos, falamos sobre o trabalho de Aldir Blanc. Trata-se de um dos grandes nomes da composição em nossa música popular brasileira que nos deixou em 2020.*

Assim, legalmente, com o seu falecimento, o seu legado através de suas obras musicais acaba por ser repassado aos seus descendentes. Com isso, como previsto na lei, com o prazo de 70 anos a contar a partir de 1º de janeiro do ano posterior à sua morte, os direitos patrimoniais da obra de Aldir Blanc passam a ser de seus herdeiros.

Ou seja, tendo Aldir Blanc falecido em maio de 2020, a partir de 1º de janeiro de 2021, a sua obra poderá ser comercialmente explorada por seus herdeiros, até o ano de 2091.



Porém, há duas situações a serem consideradas e, para isso, vamos novamente nos lembrar da icônica “O Bêbado e a Equilibrista”. Como comentamos lá no nosso primeiro capítulo, o Aldir Blanc compôs essa obra em parceria com João Bosco que, até o momento da gravação deste episódio, segue vivo.

Logo, temos uma obra em coautoria e, desta forma, como previsto na Lei de Direitos Autorais, com o falecimento de um dos autores, cabe ao outro a exclusividade do direito patrimonial sobre a obra. Assim, os herdeiros somente poderão ter direito à exploração comercial da “O Bêbado e a Equilibrista” quando João Bosco vier a falecer também.

Outro ponto se dá pelo fonograma desta música. Como já comentamos, Elis Regina a interpretou e, com isso, gerou-se a versão mais conhecida da obra, que veio a ser lançada em seu álbum “Essa Mulher”, de 1979, pela WEA.



Fonte: Discogs (2019?).

Em se tratando de um fonograma disponibilizado ao público através de uma gravadora, normalmente, é negociada uma licença firmada em contrato de concessão do direito patrimonial da obra. Assim, por período determinado, a empresa pode passar a ser a detentora da possibilidade da exploração comercial.



REGISTRO DE OBRAS MUSICAIS E FONOGRAMAS



Primeiramente, convém pontuar que os Direitos Autorais são classificados como uma Propriedade Intelectual. Isso significa dizer que se trata de produções que são oriundas do intelecto. Com isso, trazemos aqui um paralelo do nosso assunto com outras áreas da Propriedade Intelectual.

Se você fizer uma pesquisa rápida sobre esse conceito, vai encontrar imediatamente ligações com outros tipos de Propriedades Intelectuais, como, por exemplo, as marcas e as patentes.

Bom, para não desvirtuar muito o nosso assunto, não vamos entrar no mérito destes conceitos, mas é possível que você já tenha ouvido falar algo sobre registros para estes tipos de propriedade, não é mesmo?

No Brasil, temos o Instituto Nacional da Propriedade Industrial, conhecido como INPI. Ele é o órgão responsável por conceder o registro de marcas e patentes, resguardando aos titulares a propriedade sobre essas suas criações.

INPI INSTITUTO
NACIONAL DA
PROPRIEDADE
INDUSTRIAL

Fonte: Portal Gov.br (2020).

Mas, e quando falamos de Direitos Autorais, como isso funciona?

Na verdade, como previsto na legislação e diferentemente de outros tipos de Propriedade Intelectual, para que haja o Direito Autoral, não é necessária a realização de um registro

sobre a obra a ser protegida. Com isso, é entendido que, a partir do momento em que uma obra é criada, já há a previsão da proteção dos seus Direitos Autorais.

Entretanto, caso seja de interesse dos autores, é possível proceder com um registro da sua obra. Essa alternativa é válida se considerarmos a possibilidade de que esse registro comprove essa autoria sobre a obra e evita que outras pessoas possam tentar alegar o contrário.

Para fazer isso, mediante pagamento, basta encaminhar de maneira online o registro das obras. Neste sentido, a Biblioteca Nacional (BN) concede o registro para letras musicais e, por sua vez, a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) para partituras de composições. Porém, até o momento, estamos falando das obras musicais. E os fonogramas? Bom, vamos lá!

Primeiramente, convém pontuar que os fonogramas passam a ser reconhecidos a partir da sua divulgação ou publicação. Porém, para que se tenha um controle da execução pública das músicas e, dessa maneira, seja procedido com o pagamento de valores correspondentes aos Direitos Autorais, *é necessário que seja feito um registro dos fonogramas, através das associações de representação: UBC, Abramus, Amar, Assim, Sbacem, Sicam e Socinpro.*

SIGLA E SITE	ASSOCIAÇÃO
<u>Abramus</u>	Associação Brasileira de Música e Artes
<u>Amar</u>	Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes
<u>Assim</u>	Associação de Intérpretes e Músicos
<u>Sbacem</u>	Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música
<u>Sicam</u>	Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais
<u>Socinpro</u>	Sociedade Brasileira de Administração e Proteção de Direitos Intelectuais
<u>UBC</u>	União Brasileira de Compositores

Fonte: elaborado pelo autor (2025), a partir de ECAD [s.d.].

Estes órgãos, quando registram um fonograma, geram um código identificador chamado International Standard Recording Code, conhecido pela sigla ISRC. O nome em inglês já entrega que este se trata de um código reconhecido internacionalmente e ele serve como um CPF da música, para que se tenha um controle de o quanto ela é reproduzida.

Mas o fonograma, para ser disponibilizado ao público, precisa estar presente em um single, EP ou álbum, não é mesmo? Logo, esses materiais precisam ter um código de barras para viabilizar o seu lançamento e, dessa forma, também ter um controle sobre a sua execução. Com isso, conforme o país em que o lançamento ocorrerá, há dois sistemas que podem ser adotados: ***o European Article Number, conhecido pela sigla EAN,*** e ***o Universal Product Code, cujo a sigla é a UPC.*** Essa outra numeração é gerada pelo distribuidor e, nos tempos atuais de consumo de música via streaming, auxilia as plataformas na identificação dos produtos musicais em seu catálogo, possibilitando a geração de dados de reprodução destes.

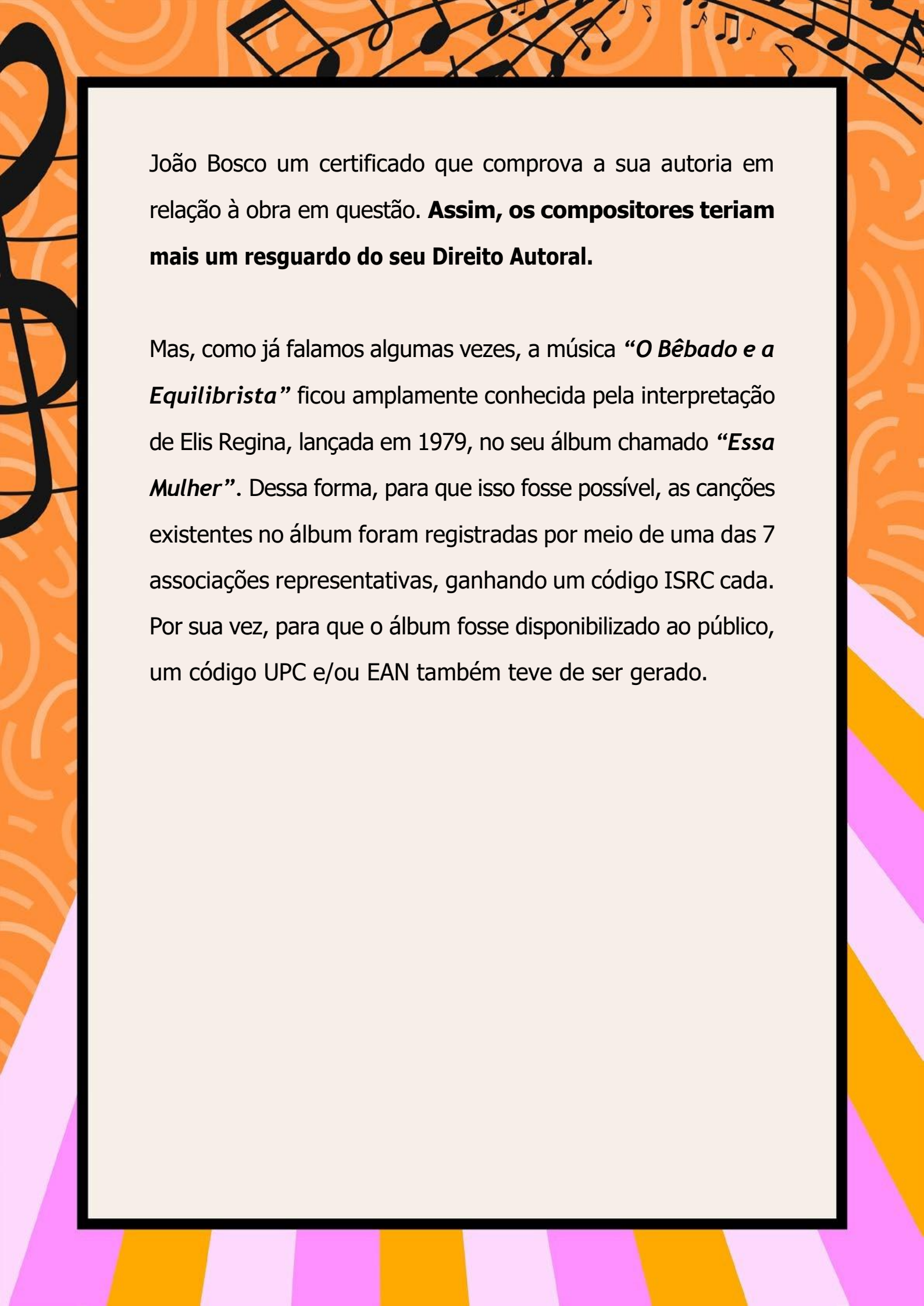
CASO PRÁTICO RELACIONADO AO ASSUNTO

Como é de praxe, vamos comentar como esse conteúdo se relaciona à prática. Para tanto, mais uma vez, vamos ao caso de Aldir Blanc e a sua obra “*O Bêbado e a Equilibrista*”. A canção em questão começou a ser composta no final do ano de 1977 e, conforme previsto na lei de Direitos Autorais, uma vez tendo sido concluída a sua criação, é compreendido que estava automaticamente protegida. Ou seja, quando concluída a composição, Aldir Blanc e João Bosco tinham assegurados o direito moral e patrimonial sobre a obra, sendo reconhecidos como seus autores e tendo a liberdade de explorá-la comercialmente.



Foto: Reprodução/VEJA (2020).

Mas, se fosse do interesse destes compositores, **poderia se proceder com o registro via Biblioteca Nacional, através do pagamento da taxa correspondente. Na atualidade, esse encaminhamento pode ser feito de maneira online e, assim, de forma agilizada.** Tal procedimento daria a Aldir Blanc e a

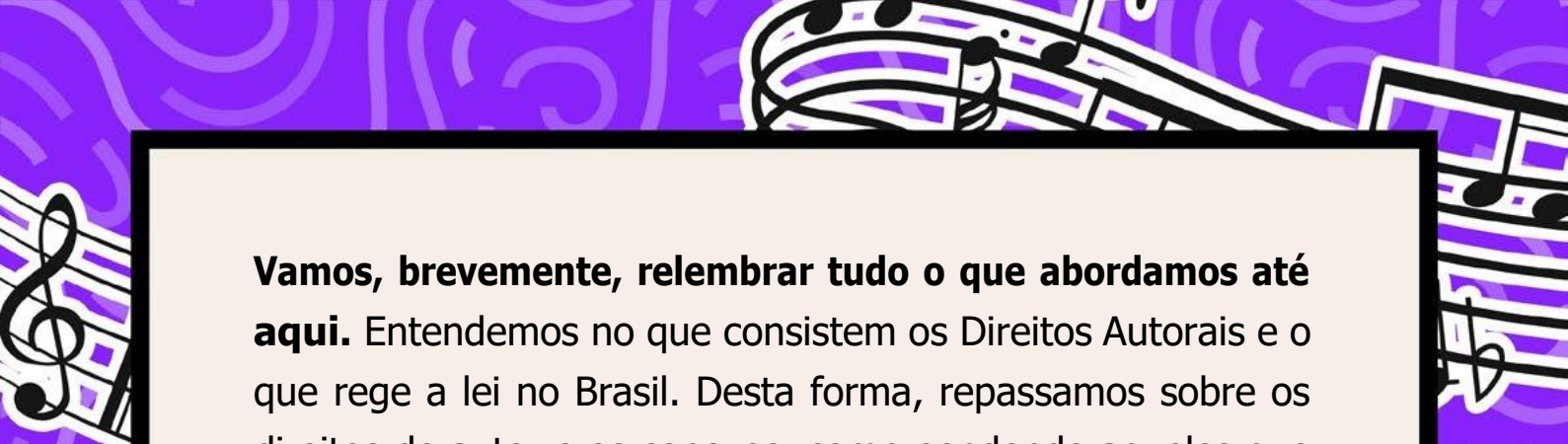


João Bosco um certificado que comprove a sua autoria em relação à obra em questão. **Assim, os compositores teriam mais um resguardo do seu Direito Autoral.**

Mas, como já falamos algumas vezes, a música “*O Bêbado e a Equilibrista*” ficou amplamente conhecida pela interpretação de Elis Regina, lançada em 1979, no seu álbum chamado “*Essa Mulher*”. Dessa forma, para que isso fosse possível, as canções existentes no álbum foram registradas por meio de uma das 7 associações representativas, ganhando um código ISRC cada. Por sua vez, para que o álbum fosse disponibilizado ao público, um código UPC e/ou EAN também teve de ser gerado.

ARRECADADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO DE DIREITOS AUTORAIS NO BRASIL






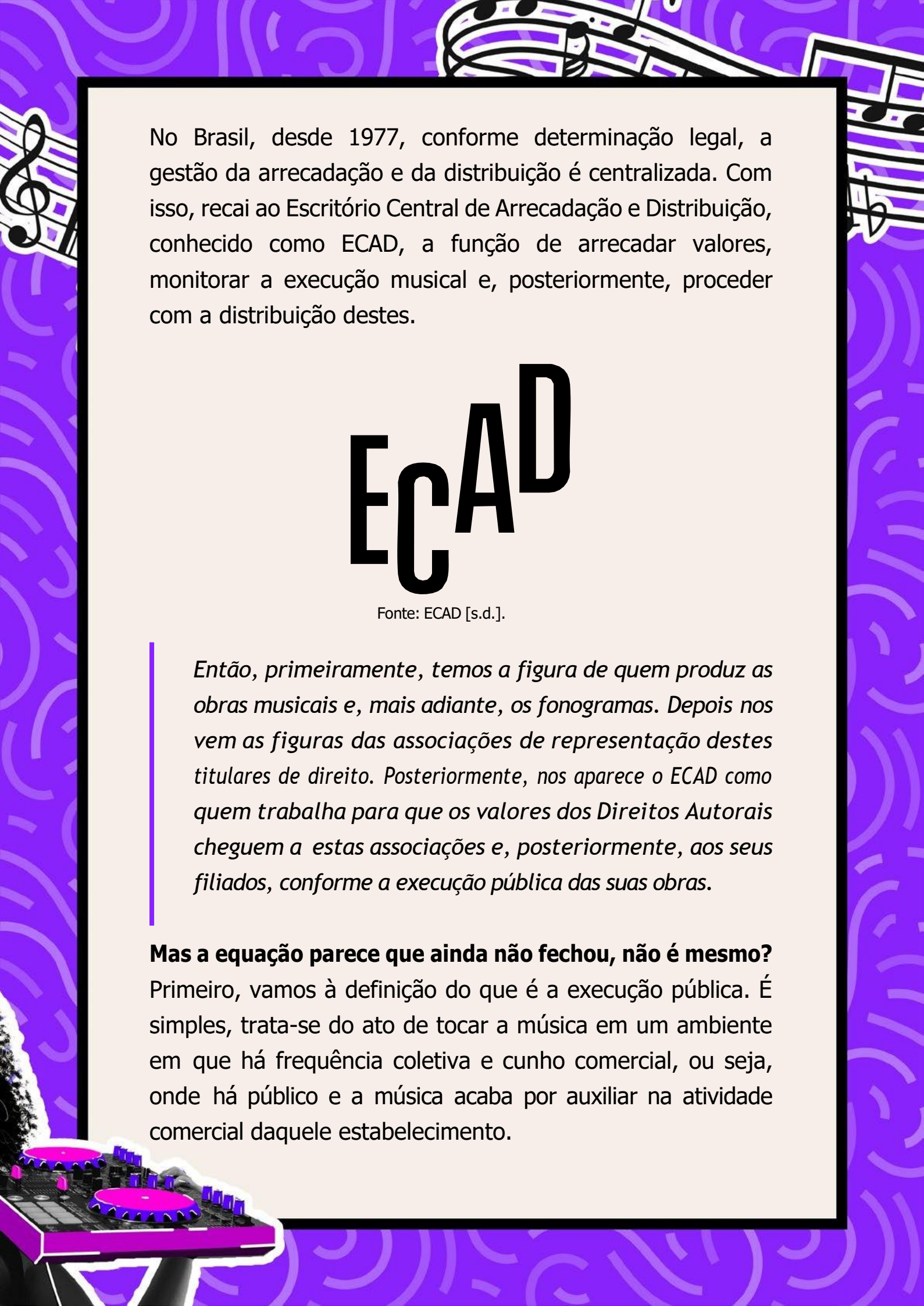
Vamos, brevemente, lembrar tudo o que abordamos até aqui. Entendemos no que consistem os Direitos Autorais e o que rege a lei no Brasil. Desta forma, repassamos sobre os direitos de autor e os conexos, compreendendo aqueles que são os titulares deles. A partir disso, abordamos a distinção entre a autoria e a titularidade, perpassando por situações em que há a concessão do direito patrimonial sobre uma obra musical. Por fim, vimos a respeito da proteção e dos registros que precisam ser feitos para o lançamento musical existir.

Com isso tudo, temos a base para entender como a execução das obras vem a trazer retorno financeiro para os titulares de direito sobre ela.

Dessa forma, cabe entender que, no mundo todo, há diferentes formas em que ocorre o pagamento de valores de Direitos Autorais decorrentes da execução musical. Neste sentido, diferentemente de outras localidades, no Brasil temos uma situação bastante peculiar.

Primeiramente, há a necessidade de que os artistas estejam vinculados a uma associação de representação. Falamos sobre elas no capítulo anterior, lembram? Atualmente, existem 7 associações e elas têm por função repassar aos seus filiados os valores correspondentes à execução de suas obras. Beleza! Até aqui, ok, certo? Os artistas têm que se filiar a essas associações para que, conforme suas músicas forem tocadas por aí, eles recebam por isso. Mas quem faz com que esse valor seja arrecadado?






No Brasil, desde 1977, conforme determinação legal, a gestão da arrecadação e da distribuição é centralizada. Com isso, recai ao Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, conhecido como ECAD, a função de arrecadar valores, monitorar a execução musical e, posteriormente, proceder com a distribuição destes.

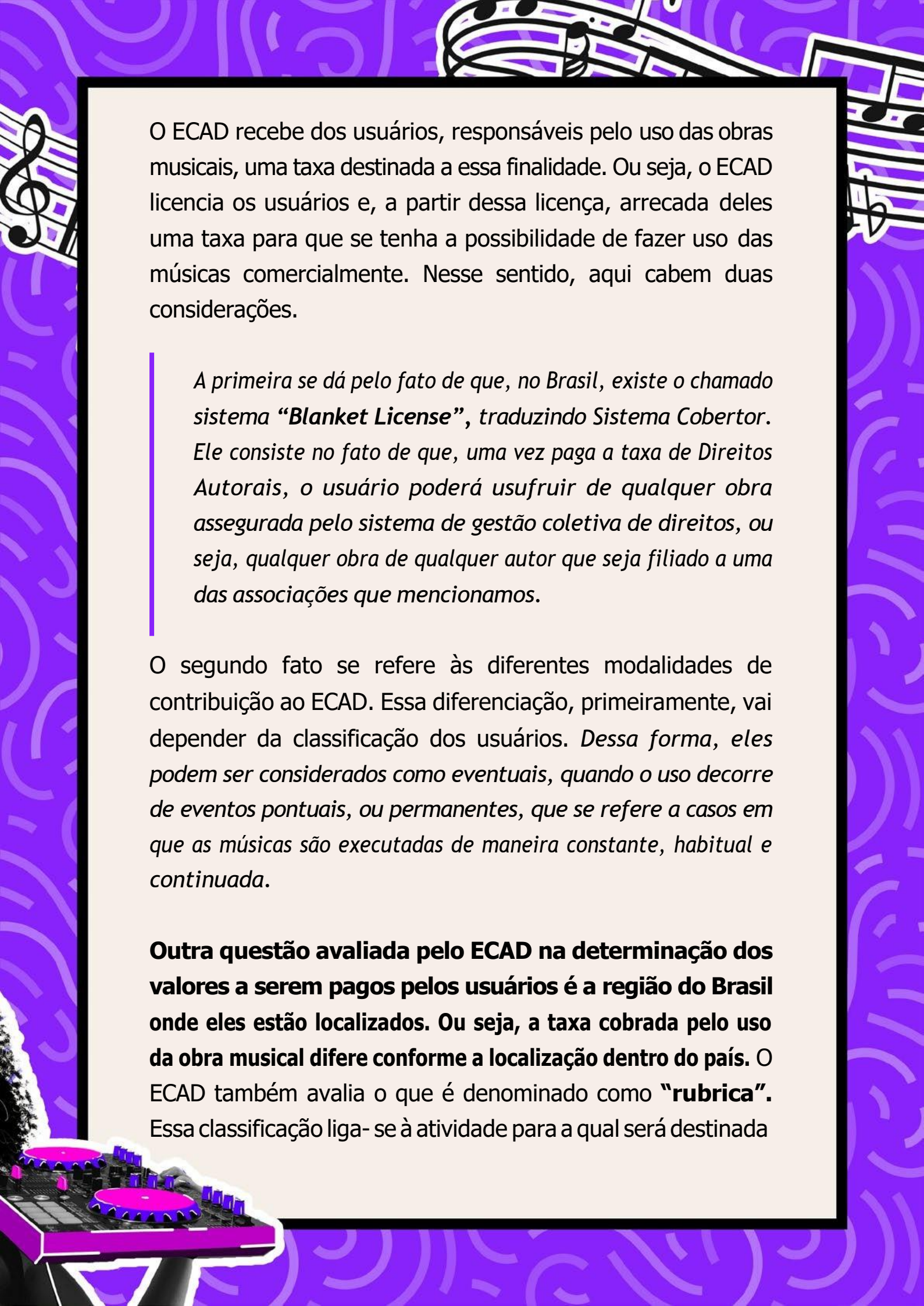
ECAD

Fonte: ECAD [s.d.].

Então, primeiramente, temos a figura de quem produz as obras musicais e, mais adiante, os fonogramas. Depois nos vem as figuras das associações de representação destes titulares de direito. Posteriormente, nos aparece o ECAD como quem trabalha para que os valores dos Direitos Autorais cheguem a estas associações e, posteriormente, aos seus filiados, conforme a execução pública das suas obras.

Mas a equação parece que ainda não fechou, não é mesmo? Primeiro, vamos à definição do que é a execução pública. É simples, trata-se do ato de tocar a música em um ambiente em que há frequência coletiva e cunho comercial, ou seja, onde há público e a música acaba por auxiliar na atividade comercial daquele estabelecimento.






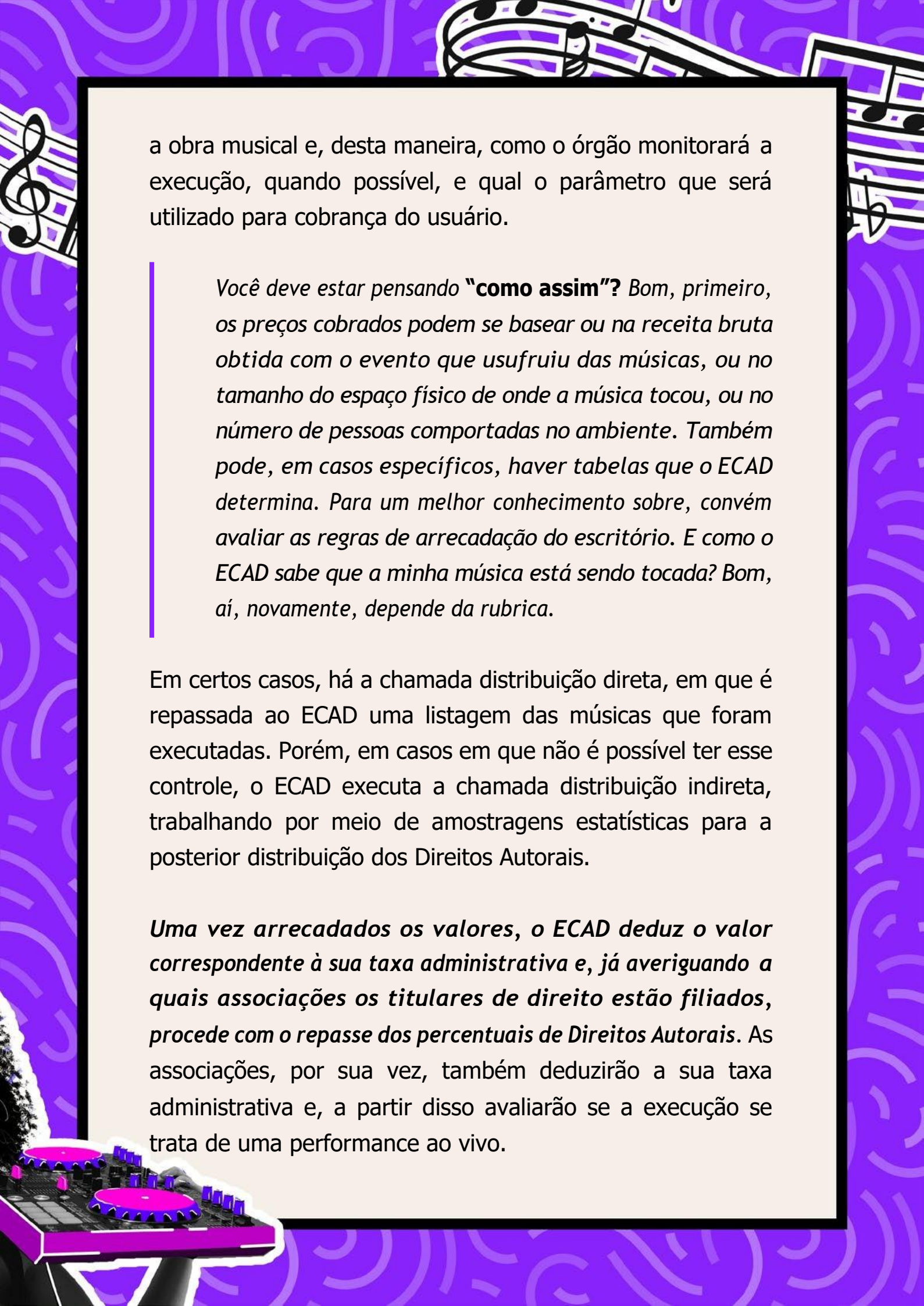
O ECAD recebe dos usuários, responsáveis pelo uso das obras musicais, uma taxa destinada a essa finalidade. Ou seja, o ECAD licencia os usuários e, a partir dessa licença, arrecada deles uma taxa para que se tenha a possibilidade de fazer uso das músicas comercialmente. Nesse sentido, aqui cabem duas considerações.

A primeira se dá pelo fato de que, no Brasil, existe o chamado sistema “Blanket License”, traduzindo Sistema Cobertor. Ele consiste no fato de que, uma vez paga a taxa de Direitos Autorais, o usuário poderá usufruir de qualquer obra assegurada pelo sistema de gestão coletiva de direitos, ou seja, qualquer obra de qualquer autor que seja filiado a uma das associações que mencionamos.

O segundo fato se refere às diferentes modalidades de contribuição ao ECAD. Essa diferenciação, primeiramente, vai depender da classificação dos usuários. *Dessa forma, eles podem ser considerados como eventuais, quando o uso decorre de eventos pontuais, ou permanentes, que se refere a casos em que as músicas são executadas de maneira constante, habitual e continuada.*

Outra questão avaliada pelo ECAD na determinação dos valores a serem pagos pelos usuários é a região do Brasil onde eles estão localizados. Ou seja, a taxa cobrada pelo uso da obra musical difere conforme a localização dentro do país. O ECAD também avalia o que é denominado como “rubrica”. Essa classificação liga-se à atividade para a qual será destinada






a obra musical e, desta maneira, como o órgão monitorará a execução, quando possível, e qual o parâmetro que será utilizado para cobrança do usuário.

*Você deve estar pensando “**como assim**”? Bom, primeiro, os preços cobrados podem se basear ou na receita bruta obtida com o evento que usufruiu das músicas, ou no tamanho do espaço físico de onde a música tocou, ou no número de pessoas comportadas no ambiente. Também pode, em casos específicos, haver tabelas que o ECAD determina. Para um melhor conhecimento sobre, convém avaliar as regras de arrecadação do escritório. E como o ECAD sabe que a minha música está sendo tocada? Bom, aí, novamente, depende da rubrica.*

Em certos casos, há a chamada distribuição direta, em que é repassada ao ECAD uma listagem das músicas que foram executadas. Porém, em casos em que não é possível ter esse controle, o ECAD executa a chamada distribuição indireta, trabalhando por meio de amostragens estatísticas para a posterior distribuição dos Direitos Autorais.

Uma vez arrecadados os valores, o ECAD deduz o valor correspondente à sua taxa administrativa e, já averiguando a quais associações os titulares de direito estão filiados, procede com o repasse dos percentuais de Direitos Autorais. As associações, por sua vez, também deduzirão a sua taxa administrativa e, a partir disso avaliarão se a execução se trata de uma performance ao vivo.



Esse ponto é determinante para saber se o benefício é referente aos titulares de direito de autor apenas, ou se corresponde também aos titulares dos direitos conexos.



Foto: elaborado pelo autor a partir de ECAD [s.d.].

Sobre essa outra diferenciação, tendo sido deduzidas as taxas administrativas do ECAD e da associação respectiva, é destinado 33,33% do valor arrecadado aos titulares dos direitos conexos e 66,67% aos titulares de direito de autor. Ainda em relação aos direitos conexos, sobre a divisão dos respectivos valores entre os seus titulares, cabe uma divisão em que 41,7% são destinados aos intérpretes, 41,7% aos produtores fonográficos e 16,6% aos músicos executantes.

CASO PRÁTICO RELACIONADO AO ASSUNTO

Novamente, vamos ao nosso exemplo prático envolvendo a música “*O Bêbado e a Equilibrista*”.

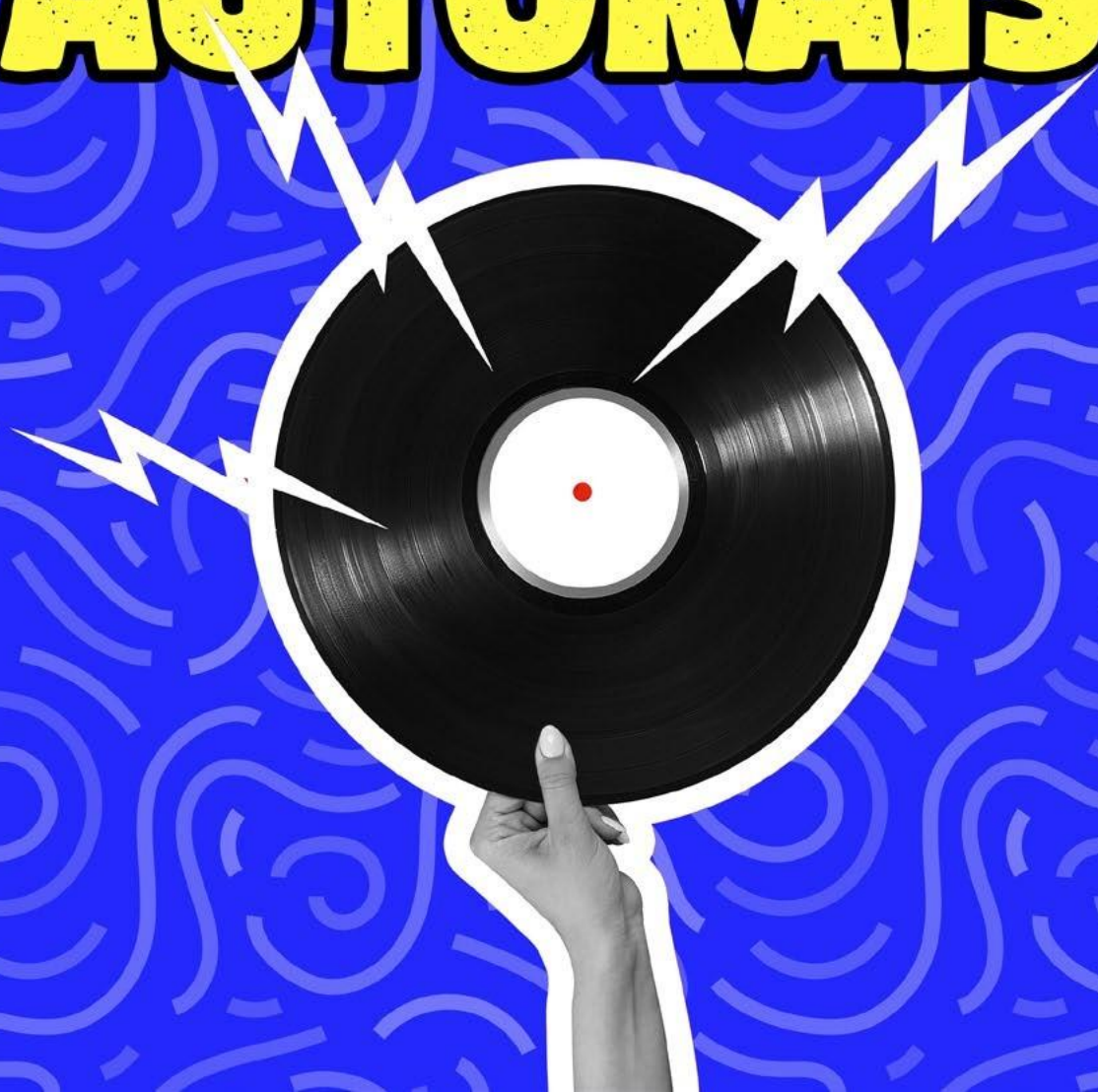
Primeiro, para que ela seja executada publicamente, o usuário deverá solicitar uma licença ao ECAD. Nela serão passadas informações de como será essa execução, dando ao órgão as condições de calcular o valor a ser pago.

O ECAD procederá com a arrecadação dos Direitos Autorais, sendo a distribuição direta, quando há uma listagem precisa das músicas executadas, ou indireta, em relação a rubricas em que há dificuldade de esse controle ser executado e, portanto, procede-se com uma amostragem estatística.

Uma vez que é feita essa arrecadação, deduz-se a taxa administrativa e repassa-se o valor às associações correspondentes. A associação irá deduzir a sua taxa administrativa e destinar aos titulares os valores conforme os percentuais previstos em lei.

Assim, se no local ou evento promovido por este usuário, a execução da “*O Bêbado e a Equilibrista*” for ao vivo e, dessa forma, não há a reprodução do fonograma, o valor será repassado a João Bosco e aos titulares dos Direitos de Autor de Aldir Blanc. *Porém, sendo a versão de Elis Regina tocada por meio do fonograma, além dos autores já mencionados, os percentuais correspondentes aos Direitos Conexos serão repassados aos titulares dos direitos deixados por Elis.*

PLÁGIO E VIOLAÇÃO DOS DIREITOS AUTORAIS



Pessoal, este é o último capítulo da nossa cartilha. Mas ser o último não significa ser menos importante, inclusive aqui abordaremos problemas relacionados aos Direitos Autorais e boas práticas que podem ser adotadas para evitá-los.

Nesse sentido, como você deve ter visto no título do capítulo, agora vamos falar sobre plágio. Esse é um termo que se houve falar bastante, mas, conceitualmente, você sabe do que se trata?

Verdade seja dita, na lei, ainda que possa ligar-se à esfera penal e, principalmente, à cível, o plágio não possui uma definição precisa. Porém, consensualmente, esse termo é classificado como a ocorrência de um crime por violação autoral, ou seja, são situações em que são desconsideradas as naturezas do Direito Autoral como já vimos.

Dessa forma, pode acontecer de que seja desconsiderado o direito moral, não se reconhecendo a autoria de uma obra musical e, logo, tentando se apropriar de uma criação que não é sua. Outra possibilidade é a de que, através de uma obra concebida, sem a autorização do autor e titular do direito, queira-se explorar comercialmente a música em questão, assim, violando o direito patrimonial ali existente.

Sobre esta questão, vale lembrar que, em relação ao direito patrimonial, se for do desejo dos autores, pode ser concedida uma autorização prévia e expressa para a utilização das suas obras.

Para isso, sugere-se que sejam firmados contratos, expressando os limites dessa concessão, benefícios e obrigações às partes envolvidas, sendo recomendado o envolvimento de um profissional especializado da área do direito.

Já, quando falamos dos direitos morais, vale lembrar que se ligam à personalidade do autor. Isso significa que, diferente dos direitos patrimoniais que podem ser negociados transferidos ou cedidos, os direitos morais não, pois são inalienáveis e irrenunciáveis. *Com isso, a lei prevê que é possível reivindicar a qualquer tempo a autoria sobre uma obra, para fins de ter o reconhecimento como autor.*

Porém, quando nos referimos à Propriedade Intelectual de uma maneira geral, recai aos autores ou inventores a fiscalização sobre as suas obras. Nesse sentido, o autor pode exercer por conta própria ou através de um mandatário o seu direito de fiscalização e aproveitamento econômico de suas obras.

Mas, conforme a proporção de popularidade que uma obra musical pode tomar, visto a sua execução pública em diversos locais, naturalmente, a capacidade de fiscalização autônoma fica restrita. Dessa maneira, aos autores e titulares dos Direitos Autorais, acaba havendo uma redução do aproveitamento econômico, além da vulnerabilidade perante possíveis violações de seus direitos.

Logo, por essa razão, é importante que os profissionais do mercado fonográfico busquem manter registros do processo criativo das suas obras. Dessa forma, constantemente serão geradas comprovações da autoria, caso venha a ocorrer, posteriormente, algum tipo de infração dos Direitos Autorais.

Nesse sentido, o registro das obras na Biblioteca Nacional (BN) ou na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) é uma alternativa válida para qualquer comprovação que possa ser necessária. **Entretanto, como já falamos, os Direitos Autorais são assegurados independentemente de registro, logo, materiais de anotação, gravações sonoras ou vídeos datados com a execução das obras musicais são boas alternativas para sinalizar a sua autoria.**

Aqui vale lembrar a importância das organizações de gestão coletiva, ou seja, alguma das 7 associações representativas. O ato de estar filiado a alguma dessas associações representa um elo importante entre os criadores e usuários das obras protegidas por direitos autorais, uma vez que permite que haja a execução pública das músicas e o pagamento de valores de direito a aqueles que os possuem.



Fonte: elaborado pelo autor (2025), a partir de ECAD [s.d.].

Além disso, é imprescindível uma postura ativa e interessada dos profissionais do mercado fonográfico, buscando entender o funcionamento da gestão coletiva e quais os seus direitos relacionados. **Quem sabe essa cartilha pode ajudar nisso, não é mesmo?**

CASO PRÁTICO RELACIONADO AO ASSUNTO

Lá vamos nós para aquele momento prático visando facilitar o entendimento do nosso conteúdo. E, bom, como vocês já conhecem, vamos seguir usando a obra de Aldir Blanc e João Bosco, “O Bêbado e a Equilibrista”, como caso a ser avaliado.

Como falamos anteriormente, o Direito Autoral já incide sobre a obra quando ela é criada. Falamos também que o ato de fiscalização sobre possíveis infrações do direito é de responsabilidade do próprio titular dele.

Com isso, quando conceberam “O Bêbado e a Equilibrista”, Aldir Blanc e João Bosco já tinham os direitos moral e patrimonial sobre essa obra. Para comprovar isso, eles poderiam ter registrado a obra na Biblioteca Nacional ou na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Entretanto, caso não o tenham feito, os manuscritos da composição e gravações de sua execução durante o processo de criação já são comprovações desta autoria e, portanto, estão resguardados os Direitos Autorais.

Assim, considerando que os Direitos Morais são intransferíveis, esses autores sempre serão reconhecidos como tais, em relação à canção "O Bêbado e a Equilibrista". Da mesma forma, se, por acaso, se deparassem com alguma violação desses direitos, seja por exploração comercial não autorizada e, portanto, indevida da obra, ou por falsa alegação de autoria por outras pessoas, os direitos destes titulares estariam resguardados.

Também é importante considerar que, em qualquer concessão dos Direitos Patrimoniais, esses autores poderiam firmar um contrato onde são expressas as condições para isso. Para tanto, o auxílio de profissionais de direito especialistas na área é de grande valia para fins de proceder da maneira mais adequada e que venha a contemplar os anseios de todas as partes envolvidas.

REFERÊNCIAS



ABRAMUS. UPC! Conheça mais um código importante na música. [S.l.: s.n.], [s.d.].

BARBOSA, M. C. A importância do registro em matéria autoral. In: SILVA, R. R. G. da (org.). Direito autoral, propriedade intelectual e plágio. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 63-73.

BASTOS, A. A. I. F. A estrutura legal da gestão coletiva de direitos autorais. In: FRANCISCO, P. A. P.; VALENTE, M. G. (org.). Da rádio ao streaming: ECAD, direito autoral e música no Brasil. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016. p. 97.

BRASIL. Lei. no 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Brasília, 20 fev. 1998.

CP MEMÓRIA. Elis Regina nasceu em 17 de março de 1945, em Porto Alegre. Correio do Povo, Porto Alegre, 11 dez. 2024. Disponível em: <https://www.correiodopovo.com.br/arteagenda/cantora-elis-regina-ser%C3%A1-tema-de-hq-baseada-em-sua-hist%C3%B3ria-1.1560549>. Acesso em: 21 jun. 2025.

DISCOGS. Elis Regina – Elis, essa mulher. [S.l: s.n.], [s.d.]. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/release/2375430-Elis-Regina-Elis-Essa-Mulher. Acesso em: 21 jun. 2025.

ECAD. Regulamento de Distribuição. Brasil: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, 2022.

_____. Regulamento de Arrecadação. Brasil: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, 2023.

____. Associações. Brasil: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, [s.d.].

____. Conheça o ECAD. Brasil: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, [s.d.].

FRANCISCO, P. A. P.; VALENTE, M. G. Da Rádio ao Streaming: ECAD, Direito Autoral e Música no Brasil. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016.

INPI. Expressão Criativa: uma introdução ao direito de autor e aos direitos conexos para pequenas e médias empresas. Rio de Janeiro: [s.n.].

LIMA, M. M. B. O específico mercado brasileiro de música gravada e a Nova Economia Musical Mundial. Revista Novos Rumos, v. 50, n. 1, 31 dez. 2013.

MORIMOTO, A. Versões: Tradição na Música Brasileira que se renova. União Brasileira de Compositores, 29 jul. 2021.

PORTAL GOV.BR. logo_inpi_azul_fundo_transparente.png. Portal Gov.br. [S.l: s.n.], 26 out. 2020. Disponível em: https://www.gov.br/inpi/es/centro-de-contenido/prensa/marca-do-inpi/logo_inpi_azul_fundo_transparente.png/view. Acesso em: 21 jun. 2025.

PIEROZAN, F.; BRUCH, K. L. Guia Prático de Propriedade Intelectual da CEPI-OAB/RS. Porto Alegre: [s.n.], [s.d.].

RAMOS, L. Vítima da Covid-19: como milhares de brasileiros, a família do compositor precisou lutar por uma vaga para ele na UTI. Revista Veja, 15 mai. 2020. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/moacyr-luz-relata-o-drama-vivido-por-aldir-blanc-nos-ultimos-dias-de-vida/>. Acesso em: 21 jun. 2025.

REPRODUÇÃO/VEJA SP. Veja São Paulo. São Paulo, [s.n.], 4 mai. 2020. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/joao-bosco-aldir-blanc/>. Acesso em: 21 jun. 2025.

RIBEIRO, M. C. P.; FREITAS, C. O. DE A.; NEVES, R. C. Direitos Autorais e Música: Tecnologia, Direito e Regulação. Revista Brasileira de Políticas Públicas, v. 7, n. 3, p. 511–537, 6 fev. 2017.

SILVA, G. C. Gestão Coletiva e Remuneração do Autor: novas perspectivas. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018.

UBC. Guia do Associado. [S.l.: s.n.], [s.d.].

WACHOWICZ, M.; BIANCAMANO, M. G. M. Direito Autoral, Criatividade e Plágio na Economia Criativa. PIDCC, n. 6, p. 196–211, jun. 2014.

ZIMMERMANN, N.; BUSNELLO, S. J. O Fair Use e a Regulamentação do Uso de Samples e Covers em Obras Musicais no Direito Autoral Brasileiro. In: XII Congresso de Direito de Autor e Interesse Público. Anais...2018.

GLOSSÁRIO



Arrecadação: coleta de valores correspondentes à execução pública de fonogramas e obras musicais.

"Blanket License": da tradução "Sistema Cobertor", refere-se à condição que permite o uso de todo o catálogo de obras musicais mediante o pagamento de taxa única.

Direitos Autorais (DA): no Brasil, regidos pela Lei 9.610/1998, se trata do conjunto de direitos que protegem obras intelectuais, garantindo aos autores o uso, a divulgação e a comercialização das suas criações.

Direitos Conexos: compreendidos nos Direitos Autorais, se referem à execução, interpretação, produção e radiodifusão, assim atendendo aos profissionais relacionados a estas atividades.

Direitos de Autor: também compreendidos nos Direitos Autorais, se tratam dos direitos legais dos criadores de obras intelectuais. Através destes, há o reconhecimento da autoria e o controle sobre o uso e a exploração econômica das obras.

Direitos Morais: natureza dos Direitos Autorais que assegura aos autores o reconhecimento da autoria e a proteção contra alterações indevidas, sem cessão ou perda.

Direitos Patrimoniais: outra natureza dos Direitos Autorais, a qual permite aos autores explorar economicamente as obras elaboradas por eles. Este direito possui um período determinado e pode ser transferido.

Distribuição: repasse dos valores arrecadados pela execução dos fonogramas ou exploração das obras musicais aos detentores dos direitos.

ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição): organização que possui a responsabilidade da arrecadação e da distribuição dos direitos autorais no Brasil.

Fonograma: produto de gravações sonoras, contendo interpretação e execução musicais, possuindo direitos exclusivos.

ISRC (International Standard Recording Code): código reconhecido internacionalmente para a identificação de cada gravação fonográfica para controle e arrecadação.

Licença: concessão para o uso de obra protegida, podendo ser através de contrato com cláusulas específicas para diferentes formas de exploração.

Plágio: violação dos direitos morais e patrimoniais dos beneficiários, por meio da apresentação ou reprodução não autorizada da obra de outra pessoa como se fosse própria.

Playlist: lista sequencial de músicas disponibilizadas em plataformas digitais para audição.

Registro de Obra: procedimento administrativo, para efeitos de prova e proteção, de documentação da obra musical e/ou do fonograma.

Rubrica: categorização das diferentes formas de arrecadação e distribuição dos direitos autorais, de acordo com o tipo de uso da obra musical e/ou do fonograma, determinando como os valores são distribuídos entre os beneficiários.

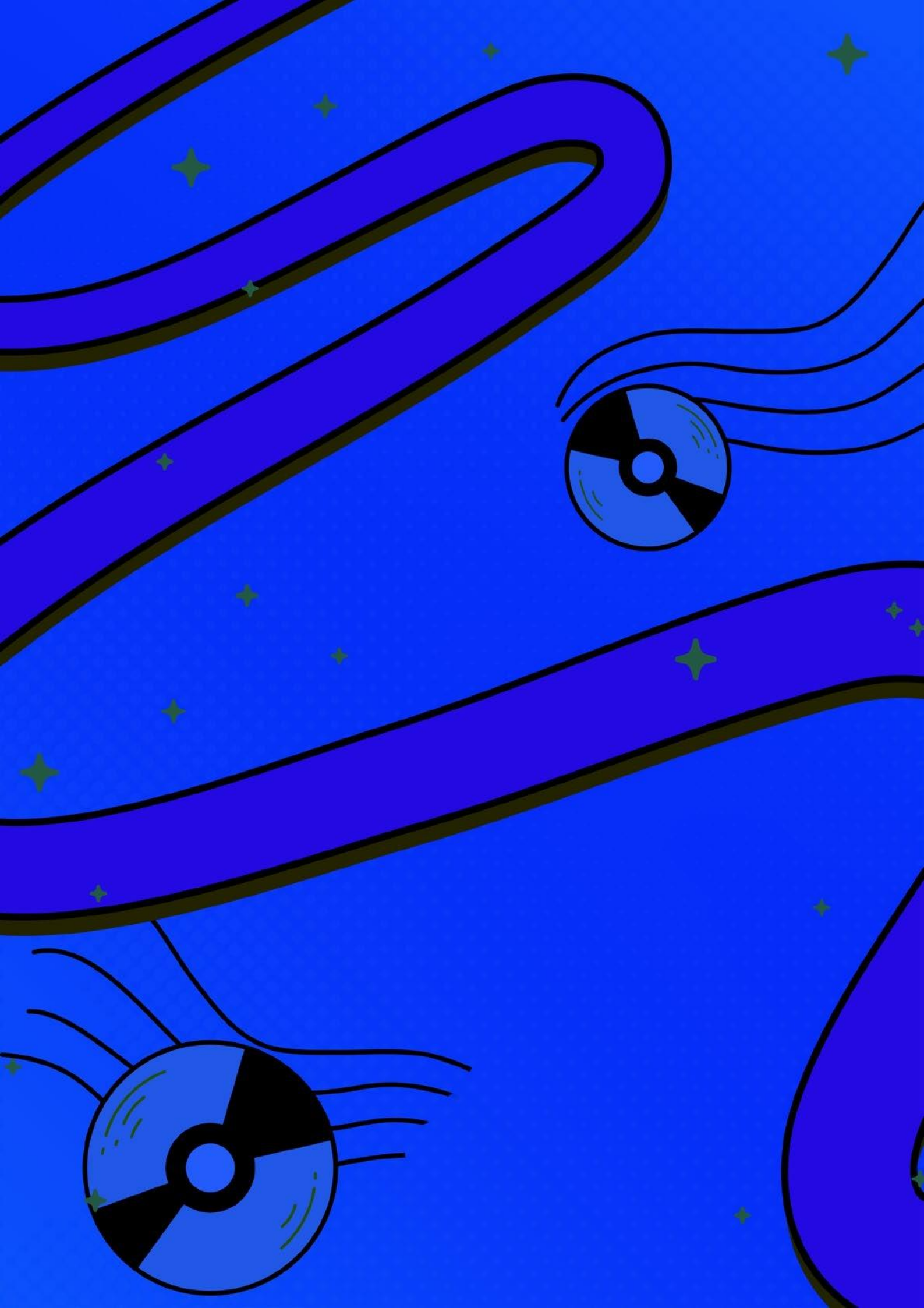
Sample: trecho musical que é retirado de uma gravação prévia para a criação de uma nova música, por meio de autorização dos autores originais.

Streaming: plataforma que permite ouvir um catálogo de músicas, de forma online e sem a necessidade de download.

Titulares de Direito: pessoas físicas ou jurídicas que detém os direitos autorais e/ou conexos de uma obra musical ou fonograma.

Esta cartilha possui caráter exclusivamente informativo e educativo e, desta maneira, não constitui uma peça jurídica ou parecer legal. Assim, destaca-se que certos aspectos e nuances relativos à Lei de Direitos Autorais podem não estar expressamente previstos na legislação vigente e, sim, detalhados em contratos específicos e, portanto, apresentando particularidades próprias de cada relação.

Neste sentido, recomenda-se a consulta a assessoria jurídica especializada para a análise de casos concretos e, conforme necessário, aplicação adequada de normas. Desta maneira, evita-se interpretações equivocadas ou prejuízos decorrentes de entendimentos incompletos da matéria.



APÊNDICE G - Roteiro de episódios para o videocast “Vamos falar de Direitos Autorais com o Mercado Fonográfico?”

Episódio nº 1 - Introdução ao tema dos Direitos Autorais

[Vinheta]

Apresentação

Duração: um minuto

Olá, pessoal! Sejam todas e todos muito bem-vindos ao podcast “Vamos Falar de Direitos Autorais com o Mercado Fonográfico?”!

Esta é uma ação em parceria entre a Secretaria de Estado da Cultura (SEDAC) do Rio Grande do Sul, através do programa RS Criativo e do Instituto Estadual da Música (IEM RS), com o Instituto Federal do Rio Grande do Sul.

Eu me chamo Gustavo Adornes e curso o mestrado em Propriedade Intelectual e Transferência de Tecnologia para Inovação (ProfNIT).

[Transição visual e sonora]

Explicação do assunto do episódio

Duração: 5 minutos

Como vocês puderam ouvir no nome do meu mestrado, uma das áreas que eu estudo é a de Propriedade Intelectual. Você sabe do que se trata esse tema?

Mais precisamente, a Propriedade Intelectual são os direitos ligados às atividades intelectuais, ou seja, tudo o que é resultado da aplicação da nossa criatividade. Com isso, as criações artísticas estão aí compreendidas e, sobre elas, incide um tipo específico de Propriedade Intelectual: os Direitos Autorais.

No Brasil, quando a gente fala de Direitos Autorais, nos referimos ao que é compreendido na lei federal nº 9.610/1998. Lá, além de conter tudo o que é protegido legalmente, é descrito a quem se referem os direitos e quais as relações possíveis quanto a isso.

Tudo isso está ligado a uma série de acordos, tratados e convenções internacionais que o nosso país aderiu, os quais partem da ideia de que os Direitos Autorais têm duas diferentes naturezas: a moral e a patrimonial.

Mas calma! A gente não vai entrar em toda uma terminologia jurídica aqui. A ideia com o nosso podcast é, justamente, descomplicar esse tema tão técnico. Na verdade, falar que existe uma natureza moral no Direito Autoral significa apenas dizer que nós sempre seremos reconhecidos como autores das nossas próprias obras. Logo, caso alguém, por qualquer motivo que seja, alegue ter criado algo que, na verdade, foi você quem desenvolveu, há aí uma infração do seu direito como autor.

Já quando a gente fala que existe uma natureza patrimonial, estamos querendo dizer que, se você desejar explorar comercialmente as suas obras, esse é um direito seu. Só que, diferente da questão moral onde sempre vamos ser reconhecidos como autores, esse é um direito que pode ser transferido e, além disso, existe um prazo para essa exclusividade. Mais precisamente, de acordo com a lei, no Brasil, é considerado que a duração é de até 70 anos após a morte do autor.

Logo, quando eu morrer, o direito patrimonial das minhas obras passa para os meus sucessores e eles têm até 70 anos a partir daí para explorá-las economicamente, se assim desejarem. Passado esse prazo, o que acontece? A obra entra no tão conhecido domínio público e, nesse estágio, não é necessária a solicitação de autorização para explorá-la.

Tudo certo até aqui, né? Tem um sentido essa história de Direitos Autorais, não é mesmo?

E, quanto à música, começa a fazer mais sentido ainda quando vemos que os Direitos Autorais se dividem em dois: Direitos de Autor e Direitos Conexos. Mas, a gente já viu bastante coisa hoje e, logo, vamos deixar esse assunto pra um próximo episódio. Ok?

[Transição visual e sonora]

Caso prático relacionado ao assunto do episódio

Duração: 5 minutos

Para facilitar o nosso entendimento do conteúdo, vamos pensar um pouco em como as coisas funcionam na prática.

Em maio de 2020, em decorrência da Covid-19, perdemos um dos maiores compositores que a música brasileira já teve, Aldir Blanc. A obra dele é tida como um patrimônio cultural do país, tendo ele trabalhando em parceria com grandes nomes como João Bosco, Elis Regina, Edu Lobo, Chico Buarque, Milton Nascimento, Tom Jobim e Paulinho da Viola.

Nesse sentido, é impossível esquecer da icônica “O Bêbado e a Equilibrista”. Essa canção foi reconhecida como tema do regresso dos exilados durante o sombrio período da Ditadura Militar e foi uma composição do Aldir Blanc com o João Bosco, tendo, especialmente, ficado eternizada na voz da Elis Regina.

Nisso, estamos aplicando a lógica do Direito Moral, porque estamos reconhecendo que essa se trata de uma composição destes autores e, por mais que o tempo passe, ela sempre será lembrada como uma obra de sua autoria.

Já, como falei anteriormente, em 2020, o Aldir Blanc veio a falecer. Nesse sentido, considerando os Direitos Patrimoniais da obra de autoria dele, caso não tenha havido uma transferência do direito de exploração comercial destas composições, ele foi repassado aos seus herdeiros. Logo, eles têm até 70 anos a serem contados a partir de 2021 para exercer esse direito, antes que essas obras caiam em domínio público.

[Transição visual e sonora]

Entrevista com pessoa convidada

Duração: 8 minutos

Para falarmos um pouco mais sobre o tema do nosso episódio, temos uma/um convidada/ convidado. Está aqui comigo a/o (nome da pessoa). Ela/Ele é (ocupação da pessoa ligada ao tema) e atua (breve descrição da sua ligação com o tema).

(Nome da pessoa), bem-vinda/bem-vindo ao podcast “Vamos Falar de Direitos Autorais com o Mercado Fonográfico?”.

[Resposta da pessoa convidada]

Queria, primeiramente, te perguntar qual a importância que você percebe para os profissionais da música sobre o conhecimento a respeito do tema dos Direitos Autorais?

[Resposta da pessoa convidada]

Certo, te ouvindo, me parece que há uma aplicação prática desse conhecimento na rotina destes profissionais. Estou certo? Como isso acontece?

[Resposta da pessoa convidada]

Mas, mesmo sendo importante conhecer sobre o tema e independente de ele ter conexão com o dia a dia dos profissionais da música, a realidade que percebemos não é de que haja muito entendimento sobre. Quais dificuldades que você identifica em meio ao setor no que diz respeito aos Direitos Autorais?

[Resposta da pessoa convidada]

(Nome da pessoa convidada), muito obrigado pela sua presença! Com certeza, as suas contribuições vão ajudar aos profissionais da música a entender um pouco mais sobre o tema dos Direitos Autorais e como ele se aplica na realidade do dia a dia.

[Transição visual e sonora]

Fechamento

Duração: um minuto

Bom, pessoal, esse foi o nosso primeiro episódio do podcast “Vamos Falar de Direitos Autorais com o Mercado Fonográfico?”.

Se liguem aqui no canal do Youtube do IEM e no streaming de áudio da sua preferência, pois, logo mais (ver periodicidade de lançamento) haverá novos episódios onde desbravaremos um pouco mais sobre o tema dos Direitos Autorais, para que a gente consiga entender sobre ele de maneira simples.

Até o próximo episódio!

[Vinheta]

Episódio nº 2 - Direito de Autor e Direitos Conexos e relações com processos do mercado fonográfico

[Vinheta]

Apresentação

Duração: um minuto

Olá, pessoal! Sejam todas e todos novamente bem-vindos ao podcast “Vamos Falar de Direitos Autorais com o Mercado Fonográfico?”!

Lembrando, esta é uma iniciativa nascida através da parceria entre a Secretaria de Estado da Cultura (SEDAC) do Rio Grande do Sul, por meio do programa RS Criativo e do Instituto Estadual da Música (IEM RS), com o Instituto Federal do Rio Grande do Sul.

Eu sou Gustavo Adornes, aluno do mestrado em Propriedade Intelectual e Transferência de Tecnologia para Inovação (ProfNIT).

[Transição visual e sonora]

Explicação do assunto do episódio

Duração: 8 minutos

Em nosso último episódio, começamos a falar sobre esse tema misterioso dos Direitos Autorais. Lá, compreendemos que, no Brasil, o assunto gira em torno da lei 9.610/1998 e que, conforme os acordos, tratados e convenções internacionais que o país aderiu, há duas naturezas relacionadas: a moral e a patrimonial.

Porém, talvez vocês lembrem que, em um dado momento, eu citei que, de acordo com a lei, os Direitos Autorais se dividem em Direitos de Autor e Direitos Conexos. É sobre isso que vamos falar hoje.

Quando estamos falando sobre a concepção de uma música, há várias idas e vindas em meio às etapas compreendidas. Há a elaboração do arranjo e da melodia e, se houver letra, ela é escrita em harmonia com todas as camadas que resultam na canção em si.

Para que isso tudo venha a funcionar, a gente escreve, ensaia, alinha bastante coisa, até que, finalmente, temos uma criação pra chamar de música... Pelo menos, um princípio disso, né? (risos)

Nisso, várias pessoas acabam por ser envolvidas. Estou falando do compositor, do letrista, do arranjador e, dependendo de qual for o trabalho, do versionista. Esse pessoal todo, através do seu empenho, concebe o que a lei chama de obra musical e ela é protegida pelo chamado “Direito de Autor”.

Ou seja, a música, mesmo antes de ser materializada em uma gravação, já é uma obra e a lei protege seus autores, seja no reconhecimento da autoria ou no direito que eles têm de explorar economicamente a música que eles criaram. Afinal, lembram do direito moral e do patrimonial?

A partir desta obra musical, o mercado fonográfico se sustenta. É através dela que procede-se com as etapas técnicas da produção musical. Ou seja, a gravação, a edição, a mixagem e a masterização concebem a música que será acessada e consumida pelo público final. Desta maneira este material, quando concluído, recebe o nome de fonograma.

Porém, para que isso aconteça, é necessário que a produção seja viabilizada, bem como, que haja a interpretação e a execução musical. Logo, mais algumas pessoas aparecem na nossa história, sendo, respectivamente, os produtores fonográficos, os intérpretes e, conforme a produção, os músicos executores. A estes atores recai o chamado “Direito Conexos”.

Vamos tentar sintetizar isso? Parece mais complicado do que, de fato, é. A obra musical é protegida pelos Direitos de Autor, ou seja, todos os envolvidos com a composição musical têm o direito de ser reconhecidos como autores e o de explorar a sua criação comercialmente.

Mas, mais adiante, quando vaibilizada a música em um formato que o público tenha acesso, seja por mídia física ou digital, temos o chamado fonograma. Com isso, para todos que permitem a concepção deste fonograma, incide o chamado Direito Conexo e, assim, da mesma forma, para essas pessoas também há o reconhecimento de autoria daquela música e a possibilidade de aproveitar economicamente deste material.

Mas têm um porém nisso tudo! Podem acontecer situações em que, mesmo eu tendo composto ou interpretado a música, o direito de exploração da música não é meu. Só que, hoje já falamos bastante, vamos deixar esse caso para nosso próximo episódio, ok?

[Transição visual e sonora]

Caso prático relacionado ao assunto do episódio

Duração: 3 minutos

Mas e no dia a dia? Como esse conteúdo pode se relacionar à nossa prática? Vamos lembrar do caso que falamos em nosso último episódio para facilitar essa conexão.

Comentávamos do memorável Aldir Blanc e suas composições. Nisso, lembramos que, em meio ao legado que representa a sua obra, está a icônica “O Bêbado e a Equilibrista”. Mencionamos que esta se trata de uma composição do próprio Aldir Blanc em parceria com o João Bosco, tendo, especialmente, ficado eternizada na voz da Elis Regina.

Desta maneira, quando olhamos sob a perspectiva desta música, quando Aldir Blanc e João Bosco a escreveram, eles conceberam a obra musical. Este legado é materializado nas partituras, nos esboços da letra que veio a ser cantada e demais registros que foram utilizados para a composição.

Nisso, estes autores são beneficiários do Direito de Autor e, logo, além de ter a sua autoria reconhecida, podem explorar economicamente a sua obra.

Porém, a canção veio a ser interpretada por Elis Regina e é amplamente conhecida por essa gravação. Neste sentido, quando Elis a cantou e possibilitou esse registro, materializou-se o chamado fonograma.

Uma vez tendo sido intérprete desta versão da música, o Direito Conexo recai sobre Elis Regina. Com isso, mais uma vez, além do reconhecimento, há o direito de exploração comercial, se desejado.

[Transição visual e sonora]

Entrevista com pessoa convidada

Duração: 8 minutos

Como já tivemos no episódio anterior, temos uma/um convidada/convidado que vais nos falar um pouco mais sobre o tema que acabamos de abordar. Hoje, está aqui comigo a/o (nome da pessoa). O/A (nome da pessoa) é (ocupação da pessoa ligada ao tema) e atua (breve descrição da sua ligação com o tema). (Nome da pessoa), bem-vinda/bem-vindo ao podcast “Vamos Falar de Direitos Autorais com o Mercado Fonográfico?”.

[Resposta da pessoa convidada]

Quais são as principais dúvidas que você percebe quanto à relação dos Direitos de Autor e Direitos Conexos?

[Resposta da pessoa convidada]

Como vimos há pouco em nosso conteúdo, os Direitos de Autor e os Conexos incidem sobre diferentes atores da cadeia da música. Esses papéis e suas diferenças, na sua opinião, são claros para os profissionais?

[Resposta da pessoa convidada]

Você recomenda alguma boa prática que pode ser aplicada por esses profissionais para proteger os seus direitos?

[Resposta da pessoa convidada]

(Nome da pessoa convidada), muito obrigado pela sua presença! Com certeza, as suas contribuições vão ajudar aos profissionais da música a entender um pouco mais sobre o tema dos Direitos Autorais e como ele se aplica na realidade do dia a dia.

[Transição visual e sonora]

Fechamento

Duração: um minuto

Galera, chegamos ao fim de mais um episódio do podcast “Vamos Falar de Direitos Autorais com o Mercado Fonográfico?”.

Como vocês já sabem, aqui no canal do Youtube do IEM e no streaming de áudio da sua preferência, logo mais (ver periodicidade de lançamento) vamos lançar mais novos episódios para seguirmos desbravando o tema dos Direitos Autorais.

Até o próximo episódio!

[Vinheta]

Episódio nº 3 – Autoria x Titularidade de Direito

[Vinheta]

Apresentação

Duração: um minuto

Oi novamente, pessoal! Sejam mais uma vez bem-vindos ao podcast “Vamos Falar de Direitos Autorais com o Mercado Fonográfico?”!

Lembrando, esta ação vem da parceria entre a Secretaria de Estado da Cultura (SEDAC) do Rio Grande do Sul, por meio do programa RS Criativo e do Instituto Estadual da Música (IEM RS), com o Instituto Federal do Rio Grande do Sul.

Aqui é Gustavo Adornes, mestrando em Propriedade Intelectual e Transferência de Tecnologia para Inovação (ProfNIT).

[Transição visual e sonora]

Explicação do assunto do episódio

Duração: 5 minutos

Nos episódios anteriores, conversamos sobre o que consiste os Direitos Autorais, qual a lei que os regem no Brasil e os princípios envolvidos. Nisso, entendemos as naturezas moral e patrimonial deles e, posteriormente, a divisão em direitos de autor e direitos conexos.

Ali, falamos muito na figura dos autores, onde, a partir da sua iniciativa, nascem as obras musicais que, mais a frente, terão sua interpretação gravada, virando, então, fonogramas.

Com isso, segundo a lei, um autor é uma pessoa física criadora de uma obra. Assim, no campo musical, originalmente, o direito de autor recai sobre o compositor, o letrista, o arranizador, o adaptador e os editores.

Por sua vez, em relação aos direitos conexos, se aplicam a artistas intérpretes ou executantes, a produtores fonográficos e às empresas de radiodifusão. Sobre isso, é considerado que a interpretação, a execução, a produção ou a transmissão da música vem a gerar uma nova obra.

Porém, na prática há situações em que, mesmo que essas pessoas mencionadas sejam as titulares do direito em função da sua autoria, não são elas que vêm a usufruir da possibilidade de exploração econômica das obras e fonogramas.

Sobre isso, cria-se uma confusão entre autoria e titularidade sobre os Direitos Autorais. Vamos tentar entender juntos!

Neste sentido, a lei prevê que, mediante concessão, pessoas jurídicas podem usufruir da exploração patrimonial de obras originárias dos titulares dos Direitos Autorais.

Ou seja, caso haja interesse da parte do autor, é possível que se conceda a titularidade do direito patrimonial sobre a sua obra musical ou fonograma. Com isso, a pessoa ou empresa para quem foi concedido o direito poderá explorar comercialmente a música em questão. Entretanto, o direito moral jamais é concedido e, logo, o autor sempre será reconhecido como tal.

Assim, como previsto na legislação brasileira, são distinguidas as figuras dos titulares originários e dos derivados.

Os titulares originários, mais precisamente, são aqueles que tiveram participação na produção da obra musical ou fonograma. Logo, se trata dos autores, intérpretes, executantes, produtores fonográficos e as empresas de radiodifusão.

Já os titulares derivados não participaram da criação das obras, porém, através de contratos de licença e cessão, transações comerciais ou pela sucessão hereditária, usufruem de direitos patrimoniais sobre elas.

Com isso, estas pessoas poderão se beneficiar financeiramente, conforme é repassado o valor correspondente ao uso das obras musicais e fonogramas. E, para que isso funcione, no Brasil, há as associações que compõem o sistema de gestão coletiva dos direitos autorais.

Porém, isso é assunto pra um próximo episódio.

[Transição visual e sonora]

Caso prático relacionado ao assunto do episódio

Duração: 5 minutos

Como já é de praxe, vamos avaliar como esse conteúdo técnico se encaixa em uma situação prática da nossa produção musical.

Nas últimas edições, falamos sobre o trabalho de Aldir Blanc. Trata-se de um dos grandes nomes da composição em nossa música popular brasileira que nos deixou em 2020.

Assim, legalmente, com o seu falecimento, o seu legado através de suas obras musicais acaba por ser repassado aos seus descendentes. Com isso, como previsto na lei, com o prazo de 70 anos a contar a partir de 1º de janeiro do ano posterior à sua morte, os direitos patrimoniais da obra de Aldir Blanc passam a ser de seus herdeiros.

Ou seja, tendo Aldir Blanc falecido em maio de 2020, a partir de 1º de janeiro de 2021, a sua obra poderá ser comercialmente explorada por seus herdeiros, até o ano de 2091.

Porém, há duas situações a serem consideradas e, para isso, vamos novamente nos lembrar da icônica “O Bêbado e a Equilibrista”. Como comentamos lá no nosso primeiro episódio, o Aldir Blanc compôs essa obra em parceria com João Bosco que, até o momento da gravação deste episódio, segue vivo.

Logo, temos uma obra em co-autoria e, desta forma, como previsto na Lei de Direitos Autorais, com o falecimento de um dos autores, cabe ao outro a exclusividade do direito patrimonial sobre a obra. Assim, os herdeiros somente poderão ter direito à exploração comercial da “O Bêbado e a Equilibrista” quando João Bosco vier a falecer também.

Outro ponto se dá pelo fonograma desta música. Como já comentamos, Elis Regina a interpretou e, com isso, gerou-se a versão mais conhecida da obra, que veio a ser lançada em seu álbum “Essa Mulher”, de 1979, pela WEA.

Em se tratando de um fonograma disponibilizado ao público através de uma gravadora, normalmente, é negociada uma licença firmada em contrato de concessão do direito patrimonial da obra. Assim, por período determinado, a empresa passa a ser a detentora da possibilidade de exploração comercial e, com isso, acaba por não haver o repasse do direito aos descendentes dos autores e intérpretes.

[Transição visual e sonora]

Entrevista com pessoa convidada

Duração: 8 minutos

Bom, esse é mais um tema que acaba por ser complexo e, dadas as suas particularidades, fica um pouco complicado de entendermos os seus desdobramentos.

Mas, como vocês já sabem, em nossos episódios, sempre trazemos alguma pessoa convidada pra falar um pouco mais sobre o tema e nos ajudar a entendê-lo.

Hoje, está aqui comigo a/o (nome da pessoa). Ela/Ele é (ocupação da pessoa ligada ao tema) e atua (breve descrição da sua ligação com o tema).

(Nome da pessoa), bem-vinda/bem-vindo ao podcast “Vamos Falar de Direitos Autorais com o Mercado Fonográfico?”.

[Resposta da pessoa convidada]

(nome da pessoa), acredito que a diferenciação entre autoria e titularidade causa uma certa confusão nas pessoas. Você concorda? Quais os pontos mais confusos nisso tudo?

[Resposta da pessoa convidada]

Na sua experiência, é comum haver a concessão de direitos patrimoniais da parte dos autores? Como normalmente as pessoas procedem para esta finalidade?

[Resposta da pessoa convidada]

Muitas dessas relações podem ser melhor esclarecidas por meio de contratos, não é mesmo? Com o que os titulares de direitos devem tomar cuidado na hora de firmar um contrato nesse sentido?

[Resposta da pessoa convidada]

(Nome da pessoa convidada), muito obrigado pela sua presença! Eu não tenho dúvida de que as suas contribuições irão ajudar os profissionais da música a entender um pouco mais sobre o tema do nosso episódio e sua aplicação no dia a dia.

[Transição visual e sonora]

Fechamento

Duração: um minuto

Buenas, pessoal, esse foi o nosso terceiro episódio do podcast “Vamos Falar de Direitos Autorais com o Mercado Fonográfico?”.

Fiquem ligados aqui no canal do Youtube do IEM e no streaming de áudio da sua preferência. Logo mais (ver periodicidade de lançamento), traremos novos episódios para desbravarmos um pouco mais sobre o tema dos Direitos Autorais.

Até mais!

[Vinheta]**Episódio nº 4 - Registro de obras musicais e fonogramas****[Vinheta]****Apresentação**

Duração: um minuto

Oi, galera! Vamos lá para mais um episódio do podcast “Vamos Falar de Direitos Autorais com o Mercado Fonográfico?”!

Estamos aqui através da parceria entre Secretaria de Estado da Cultura (SEDAC) do Rio Grande do Sul, por meio do programa RS Criativo e do Instituto Estadual da Música (IEM RS), com o Instituto Federal do Rio Grande do Sul.

Eu sou Gustavo Adornes, aluno do mestrado em Propriedade Intelectual e Transferência de Tecnologia para Inovação (ProfNIT).

[Transição visual e sonora]**Explicação do assunto do episódio**

Duração: 8 minutos

Pessoal, primeiramente, vou pedir licença pra vocês e voltar alguns passos. Talvez você aí não se lembre o que vou falar agora, mas vou te ajudar. No primeiro episódio, quando comecei a falar sobre o meu campo de estudo, comentei que os Direitos Autorais são classificados como uma Propriedade Intelectual. Nisso, te comentei que se tratam de produções oriundas do intelecto, lembra? Enfim, fazendo esse lembrete quero te trazer um paralelo do nosso assunto com outras áreas da Propriedade Intelectual.

Se você for fazer uma pesquisa rápida sobre esse conceito, vai encontrar imediatamente ligações com outros tipos de Propriedades Intelectuais, como, por exemplo, as marcas e as patentes.

Bom, para não desvirtuar muito o nosso assunto, não vou entrar no mérito destes conceitos, mas é possível que você já tenha ouvido falar algo sobre registros para estes tipos de propriedade, não é mesmo?

No Brasil, temos o Instituto Nacional da Propriedade Industrial, conhecido como INPI. Ele é o órgão responsável por conceder o registro de marcas e patentes, resguardando aos titulares a propriedade sobre essas suas criações. Mas, e quando falamos de Direitos Autorais, como isso funciona?

Na verdade, como previsto na legislação e diferentemente de outros tipos de Propriedade Intelectual, para que haja o Direito Autoral, não é necessária a realização de um registro sobre a obra a ser protegida. Com isso, é entendido que, a partir do momento em que uma obra é criada, já há a previsão da proteção dos seus Direitos Autorais.

Entretanto, caso seja de interesse dos autores, é possível proceder com um registro da sua obra. Essa alternativa é válida se considerarmos a possibilidade de que esse registro comprove essa autoria sobre a obra e evita que outras pessoas possam tentar alegar o contrário.

Para fazer isso, basta encaminhar de maneira online o registro da obra musical via Biblioteca Nacional e/ou Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, mediante pagamento.

Porém, até o momento, estamos falando das obras musicais. E os fonogramas? Bom, vamos lá!

Para que se tenha um controle da execução pública das músicas e, dessa maneira, seja procedido com o pagamento de valores correspondentes aos Direitos Autorais, é necessário que seja feito um registro dos fonogramas. Isso é feito através das associações de representação, as quais, para ser mais preciso, no momento de gravação deste episódio, são 7: UBC, Abramus, Amar, Assim, Sbacem, Sicam e Socinpro.

Estes órgãos, quando registram um fonograma, geram um código identificador chamado International Standard Recording Code, conhecido pela sigla ISRC. O nome em inglês já entrega que este se trata de um código reconhecido internacionalmente e ele serve como um CPF da música, para que se tenha um controle de o quanto ela é reproduzida.

Mas o fonograma, para ser disponibilizado ao público, precisa estar presente em um single, EP ou álbum, não é mesmo? Logo, esses materiais precisam ter um código de barras para viabilizar o seu lançamento e, dessa forma, também ter um controle sobre a sua execução. Com isso, conforme o país em que o lançamento ocorrerá, há dois sistemas que podem ser adotados: o European Article Number, conhecido pela sigla EAN, e o Universal Product Code, cujo a sigla é a UPC. Essa outra numeração é gerada pelo distribuidor e, nos tempos atuais de consumo de música via streaming, auxilia as plataformas na identificação dos produtos musicais em seu catálogo, possibilitando a geração de dados de reprodução destes.

Mas, uma vez tendo sido lançado o fonograma, como é que acontece o controle sobre a sua execução? Vamos falar um pouco melhor sobre isso em nosso próximo episódio.

[Transição visual e sonora]

Caso prático relacionado ao assunto do episódio

Duração: 3 minutos

Como é de praxe em nosso podcast, vamos comentar como esse conteúdo se relaciona à prática. Para tanto, mais uma vez, vamos ao caso de Aldir Blanc e a sua obra “O Bêbado e a Equilibrista”.

A canção em questão começou a ser composta no final do ano de 1977 e, conforme previsto na lei de Direitos Autorais, uma vez tendo sido concluída a sua criação, é compreendido que estava automaticamente protegida. Ou seja, quando concluída a composição, Aldir Blanc e João Bosco tinham assegurados o direito moral e patrimonial sobre a obra, sendo reconhecidos como seus autores e tendo a liberdade de explorá-la comercialmente.

Mas, se fosse do interesse destes compositores, poderia se proceder com o registro via Biblioteca Nacional, através do pagamento da taxa correspondente. Na atualidade, esse encaminhamento pode ser feito de maneira online e, assim, de forma agilizada. Tal procedimento daria a Aldir Blanc e a João Bosco um certificado que comprova a sua autoria em relação à obra em questão. Assim, os compositores teriam mais um resguardo do seu Direito Autoral.

Mas, como já falamos algumas vezes, a música “O Bêbado e a Equilibrista” ficou amplamente conhecida pela interpretação de Elis Regina, lançada em 1979, no seu álbum chamado “Essa Mulher”.

Dessa forma, para que isso fosse possível, as canções existentes no álbum foram registradas por meio de uma das 7 associações representativas, ganhando um código ISRC cada. Por sua vez, para que o álbum fosse disponibilizado ao público, um código UPC e/ou EAN também teve de ser gerado.

[Transição visual e sonora]

Entrevista com pessoa convidada

Duração: 8 minutos

Você já conhece e sabe que, para aprofundarmos sobre o tema do episódio, sempre trazemos uma/um convidada/convidado. Hoje, tenho aqui comigo a/o (nome da pessoa).

Ela/Ele é (ocupação da pessoa ligada ao tema) e atua (breve descrição da sua ligação com o tema).

(Nome da pessoa), seja bem-vinda/bem-vindo ao podcast “Vamos Falar de Direitos Autorais com o Mercado Fonográfico?”.

[Resposta da pessoa convidada]

Para iniciarmos nosso papo aqui, você não acha que causa uma certa confusão o fato de, diferentemente de outros tipos de Propriedade Intelectual, os Direitos Autorais já serem assegurados no momento da concepção da criação? Fale um pouco a respeito.

[Resposta da pessoa convidada]

Verdade! E essa confusão acaba por ser agravada quando se fala a respeito dos registros e códigos existentes não é mesmo? Fale-me mais!

[Resposta da pessoa convidada]

Andei ouvindo falar que, em meio às novas tecnologias, já são percebidas possibilidades de outras formas de registro, como, por exemplo, através do blockchain. O que você acha sobre?

[Resposta da pessoa convidada]

(Nome da pessoa convidada), muito obrigado pela sua presença! Não tenho dúvida que a sua contribuição irá ajudar nosso público a entender mais sobre o tema dos Direitos Autorais e como ele se aplica na realidade do dia a dia.

[Transição visual e sonora]

Fechamento

Duração: um minuto

Então, pessoal, esse foi mais um episódio do podcast “Vamos Falar de Direitos Autorais com o Mercado Fonográfico?”.

Sigam ligados aqui no canal do Youtube do IEM e no streaming de áudio da sua preferência. Logo mais, lançaremos novos episódios para entendermos um pouco mais sobre o tema dos Direitos Autorais de maneira simples.

Até o próximo!

[Vinheta]

Episódio nº 5 - Arrecadação e Distribuição de Direitos Autorais no Brasil

[Vinheta]

Apresentação

Duração: um minuto

E aí, pessoal? Aqui estamos com mais um episódio do podcast “Vamos Falar de Direitos Autorais com o Mercado Fonográfico?”!

Lembrando, esta é uma parceria entre Secretaria de Estado da Cultura (SEDAC) do Rio Grande do Sul, através do programa RS Criativo e do Instituto Estadual da Música (IEM RS), com o Instituto Federal do Rio Grande do Sul.

Eu me chamo Gustavo Adornes e sou aluno do mestrado em Propriedade Intelectual e Transferência de Tecnologia para Inovação (ProfNIT).

[Transição visual e sonora]

Explicação do assunto do episódio

Duração: 10 minutos

Vamos, brevemente, relembrar tudo o que abordamos até aqui. Entendemos no que consistem os Direitos Autorais e o que rege a lei no Brasil. Desta forma, repassamos sobre os direitos de autor e os conexos, compreendendo aqueles que são os titulares deles. A partir disso, abordamos a distinção entre a autoria e a titularidade, perpassando por situações onde há a concessão do direito patrimonial sobre uma obra musical. Por fim, vimos a respeito da proteção e dos registros que precisam ser feitos para o lançamento musical existir.

Com isso tudo, temos a base para entender como a execução das obras vem a trazer retorno financeiro para os titulares de direito sobre ela.

Dessa forma, cabe entender que, no mundo todo, há diferentes formas em que a execução musical e o conseqüente pagamento de valores de Direitos Autorais ocorre.

Neste sentido, diferente de outras localidades, no Brasil temos uma situação bastante peculiar.

Primeiramente, há a necessidade que os artistas estejam vinculados a uma associação de representação. Falamos sobre elas no episódio anterior, lembram? Atualmente, existem 7 associações e elas têm por função repassar aos seus filiados os valores correspondentes à execução de suas obras.

Beleza! Até aqui, ok, certo? Os artistas têm que se filiar a essas associações para que, conforme suas músicas forem tocadas por aí, eles recebam por isso. Mas quem faz com que esse valor seja arrecadado? No Brasil, ocorre uma espécie de monopólio da questão. Desde 1977, recai ao Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, conhecido como ECAD, a função de arrecadar valores, monitorar a execução musical e, posteriormente, proceder com a distribuição destes.

Então, primeiramente, temos a figura de quem produz as obras musicais e, mais adiante, os fonogramas. Depois nos vem as figuras das associações de representação destes titulares de direito. Posteriormente, nos aparece o ECAD como quem trabalha para que os valores dos Direitos Autorais cheguem a estas associações e, posteriormente, aos seus filiados, conforme a execução pública das suas obras. Mas a equação parece que ainda não fechou, não é mesmo? Primeiro, vamos à definição do que é a execução pública. É simples, trata-se do ato de tocar a música em um ambiente onde há frequência coletiva e cunho comercial, ou seja, onde há público e a música acaba por auxiliar na atividade comercial daquele estabelecimento.

O ECAD recebe dos usuários, que são os responsáveis pelo uso das obras musicais, uma taxa para esta finalidade. Ou seja, o ECAD licencia os usuários e, a partir dessa licença, arrecada deles uma taxa para que se tenha a possibilidade de fazer uso das músicas comercialmente.

Nesse sentido, aqui cabem duas considerações.

A primeira se dá pelo fato de que, no Brasil, existe o chamado sistema “Blanket License”, traduzindo Sistema Cobertor. Ele consiste no fato de que, uma vez paga a taxa de Direitos Autorais, o usuário poderá usufruir de qualquer obra assegurada pelo sistema de gestão coletiva de direitos, ou seja, qualquer obra de qualquer autor que seja filiado a uma das associações que mencionamos.

O segundo fato se refere às diferentes modalidades de contribuição ao ECAD. Essa diferenciação, primeiramente, vai depender da classificação dos usuários. Dessa forma, eles podem ser considerados como eventuais, quando o uso decorre de eventos pontuais, ou permanentes, que se refere a casos em que as músicas são executadas de maneira constante, habitual e continuada.

Outra questão avaliada pelo ECAD na determinação dos valores a serem pagos pelos usuários é a região do Brasil onde eles estão localizados. Ou seja, a taxa cobrada pelo uso da obra musical difere conforme a localização dentro do país.

O ECAD também avalia o que é denominado como “rubrica”. Essa classificação liga-se à atividade para a qual será destinada a obra musical e, desta maneira, como o órgão monitorará a execução, quando possível, e qual o parâmetro que será utilizado para cobrança do usuário.

Você deve estar pensando “como assim”? Bom, primeiro, os preços cobrados podem se basear ou na receita bruta obtida com o evento que usufruiu das músicas, ou no tamanho do espaço físico de onde a música tocou ou no número de pessoas comportadas no ambiente. Também pode, em casos específicos, haver tabelas que o ECAD determina.

E como o ECAD sabe que a minha música está sendo tocada? Bom, aí, novamente, depende da rubrica.

Em certos casos, há a chamada distribuição direta, onde é repassada ao ECAD uma listagem das músicas que foram executadas. Porém, em casos onde não é possível ter esse controle, o ECAD executa a chamada distribuição indireta, trabalhando por meio de amostragens estatísticas para a posterior distribuição dos Direitos Autorais.

Uma vez arrecadados os valores, o ECAD deduz o valor correspondente à sua taxa administrativa e, já averiguando a quais associações os titulares de direito estão filiados, procede com o repasse dos percentuais de Direitos Autorais. As associações, por sua vez, também deduzirão a sua taxa administrativa e, a partir disso avaliarão se a execução se trata de uma performance ao vivo. Esse ponto é determinante para saber se o benefício é referente aos titulares de direito de autor apenas, ou se corresponde também aos titulares dos direitos conexos.

Sobre essa outra diferenciação, tendo sido deduzidas as taxas administrativas do ECAD e da associação respectiva, é destinado 33,33% do valor arrecadado aos titulares dos direitos conexos e 66,67% aos titulares de direito de autor.

Ainda em relação aos direitos conexos, sobre a divisão dos respectivos valores entre os seus titulares, cabe uma divisão em que 41,7% são destinados aos intérpretes, 41,7% aos produtores fonográficos e 16,6% aos músicos executantes.

[Transição visual e sonora]

Caso prático relacionado ao assunto do episódio

Duração: 2 minutos

Novamente, vamos ao nosso exemplo prático envolvendo a música “O Bêbado e a Equilibrista”.

Primeiro, para que ela seja executada publicamente, o usuário deverá solicitar uma licença ao ECAD. Nela serão passadas informações de como será essa execução, dando ao órgão as condições de calcular o valor a ser pago.

O ECAD procederá com a arrecadação dos Direitos Autorais, sendo a distribuição direta, quando há uma listagem precisa das músicas executadas, ou indireta, em relação a rubricas em que há dificuldade de esse controle ser executado e, portanto, procede-se com uma amostragem estatística.

Uma vez que é feita essa arrecadação, deduz-se a taxa administrativa e repassa-se o valor às associações correspondentes.

A associação irá deduzir a sua taxa administrativa e destinar aos titulares os valores conforme os percentuais previstos em lei.

Assim, se no local ou evento promovido por este usuário, a execução da “O Bêbado e a Equilibrista” for ao vivo e, dessa forma, não há a reprodução do fonograma, o valor

será repassado a João Bosco e aos titulares dos Direitos de Autor de Aldir Blanc. Porém, sendo a versão de Elis Regina tocada por meio do fonograma, além dos autores já mencionados, os percentuais correspondentes aos Direitos Conexos serão repassados aos titulares dos direitos deixados por Elis.

[Transição visual e sonora]

Entrevista com pessoa convidada

Duração: 8 minutos

Em meio aos assuntos abordados em nosso podcast, esse é um dos que mais há dúvidas e, para auxiliar a entender melhor tudo o que envolve esse tema, temos uma/um convidada/ convidado. Está aqui comigo a/o (nome da pessoa). Ela/Ele é (ocupação da pessoa ligada ao tema) e atua (breve descrição da sua ligação com o tema).

(Nome da pessoa), bem-vinda/bem-vindo ao podcast “Vamos Falar de Direitos Autorais com o Mercado Fonográfico?”.

[Resposta da pessoa convidada]

Quero começar te perguntando sobre quais as maiores dificuldades que você vê no entendimento desse sistema de gestão coletiva dos direitos no Brasil?

[Resposta da pessoa convidada]

Legal. E como você acha que podemos aprimorar essa relação, dando maior clareza a respeito aos profissionais do mercado fonográfico?

[Resposta da pessoa convidada]

No episódio anterior, falamos sobre a adoção de novas tecnologias nessa cadeia. Você acha aplicável?

[Resposta da pessoa convidada]

(Nome da pessoa convidada), muito obrigado pela sua presença! Com certeza essa nossa conversa vai contribuir positivamente para que os profissionais da música venham a entender um pouco mais sobre o tema dos Direitos Autorais e como ele se aplica na realidade do dia a dia.

[Transição visual e sonora]

Fechamento

Duração: um minuto

Gente, aqui acabamos mais um episódio do podcast “Vamos Falar de Direitos Autorais com o Mercado Fonográfico?”.

Como vocês já sabem, é importante ficar ligados aqui no canal do Youtube do IEM e no streaming de áudio da sua preferência. Logo mais (ver periodicidade de

lançamento), lançaremos novos episódios para seguirmos desbravando o tema dos Direitos Autorais.
Até mais!

[Vinheta]

Episódio nº 6 - Plágio e violação dos Direitos Autorais

[Vinheta]

Apresentação

Duração: um minuto

Oi, gente! Tudo bem?
Aqui estamos para mais um episódio do podcast “Vamos Falar de Direitos Autorais com o Mercado Fonográfico?”.

Hoje, chegamos ao último episódio da nossa trilha, a qual ocorreu por meio da parceria entre Secretaria de Estado da Cultura (SEDAC) do Rio Grande do Sul, através do programa RS Criativo e do Instituto Estadual da Música (IEM RS), com o Instituto Federal do Rio Grande do Sul.

Eu sou Gustavo Adornes e estou cursando o mestrado em Propriedade Intelectual e Transferência de Tecnologia para Inovação (ProfNIT).

[Transição visual e sonora]

Explicação do assunto do episódio

Duração: 5 minutos

Como falei há pouco, este é o último episódio que temos previsto em nossa trilha temática. Porém, ser o último não significa ser menos importante, inclusive porque hoje vamos falar sobre problemas relacionados aos Direitos Autorais e boas práticas que podem ser adotadas para evitá-los.

Nesse sentido, como você deve ter visto no título do episódio, hoje vamos falar sobre plágio. Esse é um termo que se houve falar bastante, mas, conceitualmente, você sabe do que se trata?

Verdade seja dita, na lei, o plágio não possui uma definição precisa. Porém, consensualmente, esse termo é classificado como a ocorrência de um crime por violação autoral, ou seja, são situações em que são desconsideradas as naturezas do Direito Autoral como já vimos.

Dessa forma, pode acontecer de que seja desconsiderado o direito moral, onde não se reconhece a autoria de uma obra musical e, logo, tenta-se apropriar de uma criação que não é sua. Outra possibilidade é a de que, através de uma obra concebida, sem a autorização do autor e titular do direito, queira-se explorar comercialmente a música em questão, assim, violando o direito patrimonial ali existente.

Sobre esta questão, vale lembrar que, em relação ao direito patrimonial, se for do desejo dos autores, pode ser concedida uma autorização prévia e expressa para a utilização das suas obras. Para isso, sugere-se que sejam firmados contratos, expressando os limites dessa concessão, benefícios e obrigações às partes

envolvidas, sendo recomendado o envolvimento de um profissional especializado da área do direito.

Já, quando falamos dos direitos morais, vale lembrar que se ligam à personalidade do autor. Isso significa que, diferente dos direitos patrimoniais que podem ser negociados transferidos ou cedidos, os direitos morais não, pois são inalienáveis e irrenunciáveis. Com isso, a lei prevê que é possível reivindicar a qualquer tempo a autoria sobre uma obra, para fins de ter o reconhecimento como autor.

Porém, quando nos referimos à Propriedade Intelectual de uma maneira geral, recai aos autores ou inventores a fiscalização sobre as suas obras. Nesse sentido, o autor pode exercer por conta própria ou através de um mandatário o seu direito de fiscalização e aproveitamento econômico de suas obras.

Mas, conforme a proporção de popularidade que uma obra musical pode tomar, visto a sua execução pública em diversos locais, resta, naturalmente, a capacidade de fiscalização autônoma fica restrita. Dessa maneira, aos autores e titulares dos Direitos Autorais, acaba por haver uma redução do aproveitamento econômico, além da vulnerabilidade perante possíveis violações de seus direitos.

Logo, por essa razão, é importante que os profissionais do mercado fonográfico busquem manter registros do processo criativo das suas obras. Dessa forma, constantemente estarão sendo geradas comprovações da autoria, caso venha a, posteriormente, haver algum tipo de infração dos Direitos Autorais.

Nesse sentido, o registro das obras na Biblioteca Nacional ou na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro é uma alternativa válida para qualquer comprovação que possa ser necessária. Entretanto, como já falamos, os Direitos Autorais são assegurados independentemente de registro, logo, materiais de anotação, gravações sonoras ou vídeos datados com a execução das obras musicais é uma boa alternativa para sinalizar a sua autoria.

Outro ponto que também sinalizamos nos episódios anteriores é a importância das organizações de gestão coletiva, ou seja, alguma das 7 associações representativas. O ato de estar filiado a alguma dessas associações representa um elo importante entre os criadores e usuários das obras protegidas por direitos autorais, uma vez que permite que haja a execução pública das músicas e o pagamento de valores de direito a aqueles que os possuem.

Além disso, é imprescindível uma postura ativa e interessada dos profissionais do mercado fonográfico, buscando entender o funcionamento da gestão coletiva e quais os seus direitos relacionados. Quem sabe esse podcast pode ajudar nisso, não é mesmo? Aliás, também iremos disponibilizar em breve uma cartilha a respeito, a qual pode ajudar na busca por informações sobre o tema do qual temos falado.

[Transição visual e sonora]

Caso prático relacionado ao assunto do episódio

Duração: 2 minutos

Lá vamos nós para aquele momento prático visando facilitar o entendimento do nosso conteúdo. E, bom, como vocês já conhecem, vamos seguir usando a obra de Aldir Blanc e João Bosco, “O Bêbado e a Equilibrista”, como caso a ser avaliado.

Como falamos anteriormente, o Direito Autoral já incide sobre a obra quando ela é criada. Falamos também que o ato de fiscalização sobre possíveis infrações do direito é de responsabilidade do próprio titular dele. Com isso, no momento em que conceberam “O Bêbado e a Equilibrista”, Aldir Blanc e João Bosco já tinham os direitos moral e patrimonial sobre essa obra. Para fins de comprovar isso, eles poderiam ter registrado a obra na Biblioteca Nacional ou na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Entretanto, caso não o tenham feito, os manuscritos da composição e gravações de sua execução durante o processo de criação já são comprovações desta autoria e, portanto, resguardos aos Direitos Autorais.

Assim, considerando que os Direitos Morais são intransferíveis, esses autores sempre serão reconhecidos como tais, em relação à canção “O Bêbado e a Equilibrista”. Da mesma forma, se, por acaso, se deparassem com alguma violação desses direitos, seja por exploração comercial não autorizada e, portanto, indevida da obra, ou por falsa alegação de autoria por outras pessoas, os direitos destes titulares estariam resguardados.

Também é importante considerar que, em qualquer concessão dos Direitos Patrimoniais, esses autores poderiam firmar um contrato onde são expressas as condições para isso. Para tanto, o auxílio de profissionais de direito especialistas na área é de grande valia para fins de proceder da maneira mais adequada e que venha a contemplar os anseios de todas as partes envolvidas.

[Transição visual e sonora]

Entrevista com pessoa convidada

Duração: 8 minutos

Agora vamos ao momento em que, junto à/ao nossa/nosso convidada/convidado, vamos mais à fundo nos assuntos abordados neste episódio em nosso podcast. Nesta edição, tenho aqui comigo a/o (nome da pessoa). Ela/Ele é (ocupação da pessoa ligada ao tema) e atua (breve descrição da sua ligação com o tema).

(Nome da pessoa), muito obrigado pela sua disponibilidade e seja bem-vinda/bem-vindo ao podcast “Vamos Falar de Direitos Autorais com o Mercado Fonográfico?”.

[Resposta da pessoa convidada]

Gostaria de começar te perguntando se você considera que o mercado fonográfico brasileiro é precavido quanto a possíveis violações de seus direitos autorais?

[Resposta da pessoa convidada]

E quais as maiores dúvidas que você identifica em meio aos profissionais do mercado fonográfico, no que se refere à possibilidade de plágios e violações dos direitos autorais?

[Resposta da pessoa convidada]

Há alguma ou algumas boas práticas que você recomenda a esses profissionais quanto a resguardos dos seus direitos?

[Resposta da pessoa convidada]

(Nome da pessoa convidada), agradeço demais a sua presença! Não resta dúvidas de que nossa conversa tem grande contribuição para auxiliar o entendimento que os profissionais da música possam vir a ter sobre o tema dos Direitos Autorais. Da mesma forma, o que trouxeste ajuda a entender como esse conteúdo se aplica na realidade do dia a dia do mercado fonográfico.

[Transição visual e sonora]

Fechamento

Duração: um minuto

Pessoal, aqui concluímos mais um episódio do podcast “Vamos Falar de Direitos Autorais com o Mercado Fonográfico?”. Esse é o último de nossa trilha temática e, nesse sentido, deixo aqui o convite para você conferir os episódios anteriores. Eles estão disponíveis aqui no canal do IEM no Youtube e no streaming de áudio da sua preferência.

Agradeço fortemente a quem acompanhou até aqui e convido a nos acompanhar nas redes sociais do IEM.

Até a próxima, tchau!

[Vinheta]