

PLÁGIO MUSICAL COMO VIOLAÇÃO DE DIREITOS DE AUTOR*

Fabiola Bortolozo do Carmo Rocha**

RESUMO: O artigo propõe uma abordagem técnica e jurídica do plágio musical, enquanto perspicaz ofensa aos direitos de autor, com ênfase na violação às prerrogativas de cunho moral. Inicialmente, situo os direitos morais do autor no plano dos direitos da personalidade. Para melhor compreensão do tema, enfoco a obra musical, com destaque para os respectivos elementos morfológicos, e faço algumas reflexões sobre o fenômeno criativo. Na sequência, conceituo o plágio; apresento, sem pretensões de exaurimento, alguns caminhos para a compreensão e a identificação do plágio em música; e ressalvo as hipóteses de dialogismo e intertextualidade, como reflexos de interculturalidade, e não de intuito fraudulento. Por fim, trago alguns exemplos concretos e relaciono as sanções reservadas pelo ordenamento jurídico brasileiro ao ilícito em tela.

PALAVRAS-CHAVE: Direitos morais do autor. Criatividade. Plágio musical.

Introdução

Este artigo é fruto da pesquisa desenvolvida ao término de minha formação acadêmica como bacharel em dois cursos aparentemente opostos - Direito e Música. Na ocasião, vi no estudo do direito de autor uma oportunidade de compreender a aproximação existente entre esses dois insígnis ramos do conhecimento, os quais, de formas distintas, acabam por galgar a constante valorização de algo intangível e insubstituível: a mente humana.

Dentro do vasto campo de abrangência reservado ao direito de autor, optei por direcionar este trabalho a um astucioso ilícito: o plágio musical. Enfoco o plágio por ser uma ofensa cruel, que vai além do âmbito patrimonial e se destaca pela maldosa dissimulação do agente em detrimento dos méritos da mente criadora. Merece, por isso, ser estudado e compreendido, para que possa ser evitado e combatido por uma comunidade jurídica consciente. Por sua vez, a ênfase ao plágio musical justifica-se por ser a música a manifestação intelectual que de forma mais abrangente atinge a sociedade, em suas diferentes camadas, não obstante tal fruição ocorra de forma variada e direcionada às respectivas realidades sociais. Arrisco afirmar que as obras musicais estejam entre os tipos artísticos que despertam maior sensibilidade estética. A complexidade do fenômeno musical, por seu turno, faz com que o plágio em música seja, muitas vezes, de delicada identificação concreta.

No presente trabalho, faço algumas considerações sobre o fenômeno criativo, com foco na obra musical, e parto para uma proposta de compreensão do plágio, mediante reflexões que vão desde a busca de uma definição mais precisa até a abordagem de questionamentos práticos: como se caracteriza o plágio musical, como identificá-lo, etc. Por fim, são apresentadas as respectivas sanções determinadas pelo sistema jurídico vigente no Brasil.

* Enviado em 31/3, aprovado em 23/5 e aceito em 17/6/2011.

** Técnico judiciário - 1ª Vara Federal Criminal de Vitória; bacharel em Direito - Universidade Federal do Espírito Santo; bacharel em Música (Piano) - Faculdade de Música do Espírito Santo. Vitória, Espírito Santo, Brasil. E-mail: fabiola@jfes.jus.br.

O que se pretende é tão somente apresentar alguns caminhos para que o estudioso do direito de autor e o criador musical se sintam impulsionados a buscar soluções viáveis, compatibilizando a proteção conferida pelo ordenamento com as possibilidades de fraude mediante plágio e também com a crescente comunicação intercultural que se trava no meio intelectual.

1 Caracterização dos direitos morais do autor como direitos da personalidade

Em que pese a existência de controvérsias pretéritas, o direito de autor é hoje compreendido de forma eclética, na medida em que suas normas abarcam prerrogativas de cunho *moral* e outras, de caráter *patrimonial*. No ordenamento brasileiro, a Lei nº 9.610/98, Lei de Direitos Autorais (LDA) vigente, reconhece, no art. 22, a coexistência de direitos de autor em duplo aspecto: inclui, além dos direitos morais, prerrogativas de nítido viés pecuniário, relacionadas à exploração econômica da obra intelectual. A legislação também alberga os direitos conexos aos de autor, que auxiliam ou servem de veículo para a divulgação de obras intelectuais (VENOSA, 2002, p. 578), mas não integram o objeto deste estudo.

Os direitos morais do autor alcançam a posição de direitos da personalidade, uma vez que decorrem da capacidade intelectual que acompanha o criador da obra. Seu objeto é preservar uma manifestação do intelecto, na qual o autor imprime dotes provenientes de sua própria personalidade, revelada na obra a partir dos mais íntimos componentes da estrutura psíquica do criador (BITTAR, 2004, p. 47, nota 3). A proteção gerada em face do ato criativo vai além de mero estímulo ao desenvolvimento das artes e das ciências: constitui, sim, um fenômeno que o reconhece como valor inerente à natureza do homem e, por isso, merecedor de tutela.

O texto da Lei nº 9.610/98 apresenta-se permeado por um ideal de valorização do criador. E, em decorrência da nobreza atribuída pelo ordenamento ao ato de criação, o amparo jurídico há de alcançar apenas a obra calcada na criatividade. Trata-se do postulado da *protegibilidade da forma original estética*, que afasta da tutela autoral as obras que não tenham contribuição pessoal do respectivo “criador”.

Os contornos da criatividade serão abordados em tópico próprio. Por ora, basta salientar que, como decorrências naturais da personalidade humana, os direitos morais do autor têm legitimação constitucional¹ (CF, art. 1º, III, e art. 5º, XXVII); são imanescentes à pessoa do autor; e, ainda que não estivessem positivados, pairariam sobre o ordenamento positivo como reflexos da consagração da dignidade humana.

Friso que a obra intelectual é *protegida automaticamente*. Por essa razão, o registro formal da criação junto ao órgão respectivo consiste apenas em uma faculdade dada ao criador, sem qualquer efeito constitutivo de direitos autorais.² Na verdade, o registro estabelece mera presunção relativa de paternidade da obra (art. 19 da LDA). De forma semelhante, a indicação nominativa que acompanha a obra é tida também como presunção relativa de autoria, passível de ser elidida ante a possibilidade de violação dos direitos morais do autor (art. 13).

2 A obra musical enquanto criação do espírito e objeto de proteção do direito de autor

Para efeitos de diferenciação entre as obras protegidas pelo direito de autor e as denominadas obras utilitárias, é necessário atentar para a técnica adotada no art. 7º da Lei nº 9.610/98. Conquanto não se possa negar que há contribuição do gênio humano nas obras utilitárias (que por isso também são obras intelectuais), o legislador especifica quais obras são protegidas pelo direito de autor: as *criações do espírito*.

A palavra “criação” traz consigo a exigência de que a obra venha acompanhada do elemento criatividade. Cuida-se de uma criatividade ligada ao valor estético da obra, diferentemente do que ocorre nas obras de caráter utilitário. Nestas também se exige uma “criatividade”, só que direcionada ao aspecto marcadamente empresarial da propriedade industrial. As marcas e patentes constituem verdadeiros processos de fabrico, fugindo ao escopo do direito de autor, cuja proteção se dirige à formalização de ideias, e não a processos (ASCENSÃO, 1997, p. 36). Ou seja, as criações alcançadas pelo direito de autor possuem valor em si mesmas, independentemente de haver ou não a exploração econômica que a obra possa ensejar.

A criação do espírito é composta de alguns elementos:

- a) a *ideia* a ser comunicada, a qual, por si só, não tem relevância jurídica (art. 8º, I, da LDA), mas representa o material a ser trabalhado pelo criador intelectual durante o ato criativo;
- b) a *substância*, conteúdo da obra desenvolvido a partir da ideia inicial na esfera do intelecto criador;
- c) e a *forma* assumida pelo conteúdo. Ora, é necessário que o ato criativo resulte em um produto passível de percepção pelos sentidos humanos, motivo pelo qual a obra intelectual só se completa após ser exteriorizada.³

Quanto à *esteticidade*, esta assume o papel de finalidade ou objetivo da criação de espírito. A palavra “estética” tem seu significado associado ao belo. É bem verdade que, no campo autoral, não se cogita da beleza ou qualidade de uma obra para que ela seja protegida. Caso contrário, entregar-se-ia a proteção do autor ao total relativismo, e a tutela perderia de vista todo o seu escopo, ficando condicionada a preferências intelectuais pessoais do apreciador da obra. Na verdade, para os fins preconizados pelo Direito Autoral, a esteticidade ganha ampliação vocabular e se apresenta como a aptidão que a obra tem para enriquecer o universo cultural e propiciar a fruição humana, independentemente de qualquer utilidade prática.

Partindo para a conceituação da música enquanto criação do espírito juridicamente protegida, reporto-me a uma das definições do fenômeno musical, elaborada por Philip Tagg (2002, p. 3), grande estudioso contemporâneo da semiótica musical: “A música é uma forma de comunicação inter-humana organizada racionalmente, onde o som não verbal é percebido primeiramente como veiculação de padrões emocionais e/ou corporais de cognição” (trad. livre).⁴

A construção teórica de Philip Tagg confere ênfase exacerbada ao homem, excluindo os demais modos de organização sonora que não apresentam interferência humana. Isso não nega a identificação do elemento musical em outras formas de vida, tal como se dá, por exemplo, na musicalidade do canto dos pássaros. Porém, ao ser grifada a importância central do homem, a definição proposta restringe-se à música como arte e produção musical, advinda de todo um processo travado no nível do intelecto humano, mediante o necessário empenho do raciocínio e da capacidade cognitiva do criador musical. Não se trata de frases musicais executadas ao acaso, inconscientemente e de modo alheio à interferência da razão. Ao contrário, mesmo que a criação musical surja casualmente, sempre é somado ao acaso a contribuição do criador. Constrói-se, assim, uma visão da música útil ao direito de autor.

Quanto ao seu aspecto morfológico, a obra musical pode ser tecnicamente identificada pela junção organizada de três elementos primordiais: melodia, ritmo e harmonia.

A *melodia* é o elemento que, por excelência, identifica em primeiro plano o discurso musical. Sua elaboração tem como matéria-prima 12 sons ou notas musicais, entre as quais existe uma distância sonora mínima (o semitom) que lhes confere identidade própria no plano dos sons. Cito as notas musicais, posicionadas em ordem crescente: dó, dó sustenido (ou ré bemol), ré, ré sustenido (ou mi bemol), mi, fá, fá sustenido (ou sol bemol), sol, sol sustenido (ou lá bemol), lá, lá sustenido (ou si bemol) e si.

Na elaboração da melodia, o criador, a partir desses 12 sons musicais existentes no sistema ocidental,⁵ estabelece uma sequência de notas que, posicionadas uma após a outra, criam uma linha sobressalente (a linha melódica), em torno da qual giram os demais fatores: “É a melodia o grande fundamento da música, quando mais ou quando menos valorizada, mas sempre em posição emergente no defluxo da mensagem sonora” (MAGNANI, 1996, p. 81).

O *ritmo*, por seu turno, corresponde à linguagem temporal que se estabelece a partir das diferentes durações atribuídas a cada som. É pelo ritmo que a música ganha movimento, se situa e se molda no tempo. O ritmo encontra-se impregnado tanto na melodia quanto na harmonia, de maneira que impulsiona a música e a faz caminhar.

Como direção temporal, o ritmo impõe à música uma pulsação que a fragmenta em pequenas divisões denominadas *compassos*. Ocorre uma espécie de ciclo temporal: a música parece tomar um novo impulso a cada compasso. Os compassos funcionam, assim, como pequenas partes da música, resultantes dessa divisão periódica.

Por fim, a *harmonia* é “a sucessão estética de agrupamentos de sons simultâneos”, corresponde à roupagem que se acrescenta à melodia (JACKSON, 1965, p. 21). Essa roupagem traduz-se em uma sequência de notas musicais executadas ao mesmo tempo (os acordes), que se encaixam na linha melódica de modo a produzir uma combinação entre ambas.

Da interação entre melodia, ritmo e harmonia surge a paisagem sonora que está acoplada à criação musical. Por óbvio, a obra musical, como qualquer outra criação do espírito, constitui-se da integração dos elementos ideia, substância e forma. E é justamente na forma ou na exteriorização que residem a melodia, o ritmo e a harmonia

como elementos morfológicos da obra. São fatores específicos, que revelam a forma de expressão peculiar do fenômeno musical.

Feitas essas considerações, sustento um conceito próprio: a criação musical é gênero de obra intelectual que, a partir da organização integrada dos fatores morfológicos melodia, ritmo e harmonia, veicula um discurso artístico capaz de gerar paisagens sonoras suscetíveis de percepção e de fruição humana.

Entre as obras protegidas e relacionadas expressamente no texto legal de regência, encontro as seguintes espécies de criação musical: composição, arranjo e adaptação musical (art. 7º, V, e art. 29, III, da Lei nº 9.610/98).

A *composição musical* revela-se como obra autônoma, ou seja, é a obra musical primígena, tal qual define a Lei de Direitos Autorais (art. 5º, VIII, “f”), pois nasce sem vinculação a uma obra anterior. Por seu turno, apresentam-se como obras musicais derivadas o *arranjo musical*, que acrescenta novos elementos à composição preexistente, e a *adaptação*, que transpõe o discurso musical da obra originária para outra roupagem instrumental ou vocal, respeitando, assim, a integridade da linguagem harmônica e rítmica empregada pelo compositor. A orquestração, mencionada no art. 14 da LDA, é também um tipo de adaptação, em que o criador transpõe determinada música para a linguagem de orquestra.

O aspecto secundário dos arranjos e adaptações exige sempre a autorização prévia do compositor (art. 29, III, da Lei nº 9.610/98), em homenagem ao direito moral do autor de preservar a integridade da obra (art. 24, IV) e ao direito patrimonial de utilização exclusiva (art. 28). A criação é autêntica, mas se perfaz mediante a transformação de obra antecedente, a qual, por sua vez, mantém sua integridade e continua sendo individualmente protegida.

O tema merece uma observação sobre a *improvisação*: trata-se de um instituto que ganhou conotação especial no decorrer do século XX, principalmente no meio jazzístico. A improvisação pode ser simploriamente descrita como a produção musical que se faz em tempo real. O músico executante agrega uma série de conhecimentos sobre o código musical - ritmo, melodia, harmonia - os quais, associados ao seu potencial criativo, são utilizados para a criação livre de melodias no momento da própria execução musical, a partir de uma base acompanhadora que se mantém durante o improvisado em sequência determinada.

A improvisação, como execução musical, está associada à regulamentação dos direitos conexos aos do autor. Por outro lado, enquanto concepção individual e criativa, o solo de improviso merece proteção do direito de autor (ABREU, 1968, p. 114).

Acrescento que as chamadas “versões” não se confundem com as espécies musicais acima referidas. Hoje é comum que cantores brasileiros gravem músicas estrangeiras, o que tem sido fonte de vultosos rendimentos para alguns artistas. Essas versões normalmente correspondem a traduções de outras músicas - e, nesse sentido, merecem proteção como obras derivadas, desde que, autorizadas pelo autor originário, constituam criação intelectual nova (art. 7º, XI, LDA). Contudo, se a “versão” traduz-se em mera regravação

da música originária, parece mais coerente o entendimento de que ela não constituirá obra nova, sendo apenas resguardados os direitos do intérprete. Em todo caso, é sempre indispensável a autorização do autor.

3 Considerações sobre a criatividade

A *criatividade* já foi apresentada aqui como atributo essencial da criação do espírito e pré-requisito para a tutela autoral. Os processos criativos são movidos pela fantasia criadora, que ultrapassa a imaginação - esta entendida como mera faculdade de produzir imagens soltas não contempladas pela reflexão mental -, aproximando as imagens mentais e extraindo delas a organização de estruturas que resulta na obra intelectual (MAGNANI, 1996, p. 34).

Em face da complexidade do fenômeno, a criatividade não pode ser entendida como sinônimo de novidade absoluta, sob pena de serem desconsideradas as influências que movem o homem, como ser comunicativo, a absorver da cultura preexistente a matéria-prima para suas elaborações intelectuais. Também não se confunde com a novidade exigida para a obtenção de privilégios no campo da propriedade industrial.

Para os fins do direito de autor, a criatividade implica, sim, uma *novidade relativa*: a novidade como originalidade, como presença de componentes individualizadores na obra. A obra original ou criativa não coincide com obras preexistentes, não porque ela seja de todo inusitada, mas porque agrega contribuições do autor e particularidades que revelam, em maior ou menor grau, sua intervenção personalíssima.

José de Oliveira Ascensão (1997, p. 56) denomina de *individualidade* essa personalização da obra, ou seja: a impressão de uma marca própria do autor na sua criação. São exemplos: o escritor que possui um linguajar característico; o compositor que tem nítidas preferências por linhas melódicas mais curtas e rítmicas, etc. No entanto, é impossível condicionar a tutela autoral à identificação dessa marca pessoal, tendo em vista que a globalização e a cultura de massa, em alguns casos, podem levar a uma personificação mínima da obra. Melhor é exigir um *quantum* mínimo de criatividade.

Tal explanação tem procedência, visto que é inviável sujeitar a tutela autoral à fantástica caracterização de uma identidade única do autor que ressalte aos olhos de qualquer pessoa que se apresente diante da obra. Prefiro afirmar que a identificação daquele *quantum* mínimo de criatividade é bastante para concluir que existe contribuição pessoal do criador. Ou seja, havendo criatividade, há pessoalidade, embora essa personificação dê-se nos mais diferenciados graus, de acordo com a obra e com o criador.

Devo ressaltar que “não há criatividade [...] quando a expressão representa apenas a via única de manifestar a ideia” (ASCENSÃO, 1997, p. 39). Essa assertiva é exemplificada com as descobertas científicas expressas por fórmulas. A não tutelabilidade da fórmula justifica-se pelo fato de que ela é o modo único e obrigatório de exteriorizar uma verdade, uma realidade científica. Não há marca pessoal do autor nem qualquer criação de seu intelecto na fórmula, que seria igualmente utilizada se a descoberta se realizasse por meio de outra pessoa.

A criatividade implica, pois, a existência de inovação em vez de descoberta, de uma contribuição do sujeito em vez de mera representação da realidade. É nesse sentido que as informações de uso comum são desprovidas de proteção (art. 8º, V, LDA).

Partindo para uma abordagem da criatividade na seara musical, menciono um estudo publicado em 2003, que, com base em cálculos efetuados pelo supercomputador da IBM Deep Blue, estimava que não haveria mais combinações possíveis entre as notas musicais para a elaboração de novas melodias dentro do curto prazo de 15 anos. Os cálculos fundamentaram-se em leis regulamentadoras do plágio e na grande frequência com que são lançadas músicas no mercado. O então presidente da Associação Internacional de Música, Abrahan McPhills, teceu os seguintes comentários:

Desde a década de 80, a mídia criou um cenário que precisa ser constantemente preenchido por novidades. O mercado acelerou o processo de composição musical. Se fosse mantido o padrão das décadas anteriores, as combinações entre as notas e suas variações garantiriam séculos e séculos de novas melodias. Hoje em dia há uma constante demanda por novas músicas. A cada dia, centenas de combinações musicais são desperdiçadas em canções de baixa qualidade, que são descartadas como faixas usadas apenas para completar álbuns de artistas que só fazem sucesso por um ou dois anos. (in: KAPYN, 2003)

É de fato dificultosa a criação de melodias e a organização de elementos musicais que não se assemelhe, de algum modo, a manifestações musicais antecedentes. O musicista que se lança no campo da criação tem uma problemática a enfrentar: enquanto um escritor dispõe de uma infinidade de vocábulos para elaborar seu texto literário, o criador musical dispõe de apenas 12 sons; ao passo que o universo vocabular pode sempre ser ampliado diante da necessidade da criação de novas palavras, o universo de sons melódicos é limitado pela própria natureza.

A estimativa de que as combinações musicais se aproximam de um limite reflete uma realidade: a ampliação do mercado musical face às facilidades propiciadas pela tecnologia gerou um *plus* na produção de composições, acarretando um déficit na qualidade de grande parte das obras musicais disseminadas pelos meios de comunicação de massa. No Brasil, proliferou a quantia de bandas e grupos os quais, a pretexto de atender a um mercado que exige a todo tempo novos “barulhos para dançar”, embrenham-se na repetição desenfreada das mesmas sequências harmônicas e de melodias quase gêmeas, em alguns casos modificando apenas determinados versos da letra.

Já esclareci que a qualidade não há de ser averiguada para fins de incidência da tutela autoral. Porém, o que proponho aqui é que toda essa realidade conduzirá não ao término de possibilidades musicais desenháveis pelo intelecto criativo, mas sim à exigência cada vez maior de um empenho efetivo da mente humana para alçar um conteúdo musical criativo.

Sílvio Ferraz define com propriedade a maneira pela qual a criatividade se desenvolve no ato da composição musical:

As se iniciar uma nova composição, [...] qualquer dever é possível, mas logo aos primeiros passos esse universo do possível vai se fechando. Lentamente os contornos do evento vão sendo definidos, encerrando uma das possibilidades que o evento tinha antes de ser iniciado. [...] O ato de compor, de ouvir, de vir a ser é o ato de desvelar a todo momento um novo território de possibilidades. Em vez de traçar um “ângulo convergente”, o ato de criação é visto aqui como gerador de bifurcações incessantes. [...] Fazendo do ato de inventar as condições de uma escuta das impossibilidades, que tornem viáveis as condições do inverso, o compositor no mínimo desvia-se de uma captura imediata. [...] Lançar o ouvinte em regiões férteis que ele ainda não pôde trilhar. E isto não depende do objeto agenciado, mas das configurações desse agenciamento : de sua alta mobilidade. (FERRAZ, 1998, p. 246-249)

Compete, pois, ao criador musical a árdua tarefa de alcançar essas novas possibilidades. Reitero, contudo, a diretriz referida no tópico anterior: essa novidade será sempre relativa. É exatamente nessa relatividade que reside um aspecto de penosa captação e que pode ensejar algumas questões de difícil solução jurídica: até onde o ser criativo pode usar livremente os materiais preexistentes sem deixar de ser original? Qual é o limite razoável entre criatividade, intertextualidade e plágio?

4 Compreensão conceitual do plágio

Embora o senso comum incline-se para a equivocada noção de que “tudo” é plágio, uma análise mais técnica coloca o plágio na posição de uma reprodução disfarçada. O termo “plágio” deriva do latim *plaga*, o qual indicava a condenação a açoites daqueles que vendessem homens livres como se fossem escravos. Corresponde também à expressão latina *plagium*, usada pela primeira vez por Marçal com o intuito de identificar o ilícito sob comento (ABREU, 1968, p. 97). Hoje, o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad) oferece a seguinte definição de plágio:

É a cópia não autorizada de uma obra, feita de forma ardilosa, com o intuito de mascarar a própria cópia, no todo ou em parte, e representa uma apropriação da forma utilizada pelo autor para expressar sua ideia ou sentimento. Plagiar é a ação de apresentar como de sua autoria, uma obra ou parte de uma obra, que originalmente foi criada por outro. O plágio fere os direitos morais e patrimoniais do verdadeiro autor (ECAD ONLINE, disponível em: <<http://www.ecad.org.br>>).

Essa definição apresenta certas impropriedades, pois propõe um conceito mais acessível e menos técnico do instituto, despindo-se da adequada fidelidade ao vocabulário jurídico. O equívoco da frase em epígrafe é sugerir que o plágio consista em mera apoderação da obra anterior, na sua totalidade ou não, para apresentá-la como própria. Na verdade, plagiar sempre exige algo a mais: uma elaboração sobre a obra alheia. Diferencia-se, assim, da *cópia*, que se reduz à exposição da obra original em sua exata integridade.

Embora já houvesse alguma distinção doutrinária entre cópia e reprodução (esta compreendida como cópia parcial), a lei pátria em vigor utilizou ambas como

expressões equivalentes. A cópia ou reprodução pode ser parcial ou integral e será ilícita sempre que não autorizada prévia e expressamente pelo criador (art. 29, I, LDA).

Menciono aqui a curiosa observação de Edman Ayres de Abreu (1968, p. 122), no sentido de que uma reprodução não é sequer censurável quando se reduz a citações claras, inequívocas e objetivas. Tal visão permitiria a compreensão de que a citação de algumas melodias, muito usada no jazz, não constitui ilícito. A conciliação desse posicionamento com a dicção legal atual exige, entretanto, a referência expressa ao nome do autor e à origem da obra para que se justifiquem as ditas citações, em atenção ao disposto no art. 46, III, da LDA.

A seu turno, quando se tratar de uma cópia acompanhada de indicação do nome do copiadador como se fosse o verdadeiro autor, surge o dolo de falsear: muito mais do que uso desautorizado, pretende-se usurpar ao criador a autoria. Esse ilícito é identificado como *usurpação* da paternidade da obra, distinguindo-se bem da mera cópia desautorizada de exemplares. A usurpação consiste exatamente em apresentar, sob nome próprio, a obra alheia, deflagrando nítida ofensa ao direito ao nome (art. 24, II, da LDA). O elemento distintivo entre usurpação e plágio é que este se concretiza mediante dissimulação.

Descartada a equivocada menção à cópia desautorizada, extraio, da referida definição de plágio, ao menos dois pontos válidos: a existência de *obra intelectual antecedente* - obra original, tutelada pelo direito de autor - e a elaboração de uma *ação dissimuladora* do plagiário sobre a obra original.

A essência do plágio reside na indevida apropriação do cerne criativo que permeia a obra anterior. Saliento: o autor que começa a esboçar no papel uma ideia sem lhe conferir qualquer desenvolvimento, organização e estrutura não tem criação, mas só ideia. E, considerando que as ideias são de livre uso (art. 8º, I, da LDA), o autor que tivesse acesso àquele papel e moldasse seu conteúdo na forma de uma obra seria autêntico criador, e jamais plagiário.

Por sua vez, o plágio destaca-se pela forma ardilosa com que é feito: o plagiário normalmente toma parte de uma ou mais obras e tenta mascarar-la(s), em uma atitude dissimuladora: "*Plágio* não é cópia servil; é mais insidioso, porque se apodera da essência criadora da obra sob veste ou forma diferente" (ASCENSÃO, 1997, p. 34).

É uma ação merecedora de grande reprovabilidade, pois se consubstancia no empenho da mente humana em deturpar o produto original de outro intelecto. Esse "esforço plagiário" nada tem de mérito, pois não emprega criatividade. O que ocorre é um verdadeiro comodismo intelectual, associado ao objetivo desprezível de alcançar méritos mediante a manipulação da obra alheia.

É com essas razões que partilho do entendimento de Edman Ayres de Abreu (1968, p. 95), no sentido de que o elemento primordial do plágio é de ordem moral: "quem plagia sabe, perfeitamente, se está se apossando de algo que não é seu. Portanto, mesmo que *ninguém* perceba o plágio (o que é muito difícil, em música, pelo menos), ele, o plagiador, sabe que está agindo mal". Desse modo, não há plágio desinteressado, sem a intenção de plagiar. Encontro semelhante direção na jurisprudência que se segue: "Não há plágio quando semelhanças em passagens de obras

didáticas elementares decorrem da necessidade de singela participação ao principiante dos símbolos e conceitos básicos da disciplina, porque o autêntico plágio não dispensa o elemento moral, isto é, a dolosa usurpação do pensamento criador” (RF nº 212/170 apud BITTAR, 2004, p. 111).

A bem da verdade, o dolo é um elemento de difícil avaliação pelos operadores do Direito, motivo pelo qual o plágio normalmente é averiguado *in concreto* através da análise da obra plagiada: “O plágio se apura muito mais em função das semelhanças do que das diferenças, de modo que o próprio disfarce termina sendo a melhor demonstração do dolo, no plágio. O disfarce deixa à vista, claramente, a intenção de fraudar” (MANSO, 1987, p. 86).

Isso significa dizer que o dolo de plagiar se reflete na própria obra, de forma que, embora a intenção seja elemento subjetivo e de dura captação, o conteúdo da obra denuncia (com uma dose de objetividade) a prática fraudulenta, como uma espécie de espelho, permitindo ao direito de autor aplicação mais operacional.

Abro parênteses para explicar que, ao contrário do que prega o senso comum, o plágio não se confunde com a *imitação*. Esta sequer apresenta ilicitude, pois não fere direito autoral. Imitar é estar restrito a fazer algo parecido, semelhante. No campo da música, a imitação está associada à execução musical, e não à criação em si. O executante, enquanto cidadão livre para expressar sua arte e interpretar a obra de outrem, pode decidir imitar determinado artista, como Roberto Carlos ou Martinho da Vila - o que, longe de ferir seus direitos, traz a figura desses cantores para o foco central da execução. Neste caso, a imitação é tida como uma espécie de tributo, que sequer ofende os direitos conexos aos do autor.

Voltando ao estudo do plágio, sustento que a ofensa a direitos morais do autor é deveras sobressalente no ilícito em pauta. Isso porque a gravidade do plágio está muito mais presente na manipulação insidiosa da criação do que em seu uso desautorizado. O direito moral que é ferido de forma mais direta e evidente é o *direito de integridade da obra* (art. 24, IV, LDA), além da violação ao *direito de modificação da obra* (art. 24, V), que é personalíssimo e compete exclusivamente ao criador, não sendo transmitido sequer aos seus herdeiros. Não se pode negar, ainda, uma violação do *direito de paternidade da obra* (art. 24, I), pois, embora a obra plagiada não seja idêntica à original, traz a criatividade desta à memória, mas sem indicar seu verdadeiro criador.

A ofensa patrimonial vem como consequência, identificando-se, em linhas gerais, o ferimento ao *direito de exclusivo do autor* (art. 28, LDA), bem como à *dependência de autorização prévia e expressa para qualquer transformação* (art. 29, III). Vale frisar, no entanto, que, ainda que houvesse algum “plágio autorizado”, o curioso consentimento do autor não desfiguraria o plágio, pois, na posição de direitos da personalidade, as prerrogativas morais do autor são irrenunciáveis.

5 Caracterização do plágio musical

A melodia funciona como um “cartão postal” da música, de tal maneira que duas obras totalmente distintas podem coincidir quanto à harmonia, mas jamais podem

conter melodias idênticas. Por ser a melodia o elemento vital da música e geralmente o único fator registrado pelos leigos, é sobre ela que se deve debruçar para avaliar a existência de plágio musical. Mesmo muitos compositores do meio popular desconhecem a multiplicidade de recursos comportados pelo fenômeno musical, atendo-se à melodia de maneira imediata.

Impera não apenas no senso comum, mas até entre estudiosos e operadores do Direito, a noção de que há plágio em música quando existem oito ou mais compassos idênticos à obra original. A indigitada assertiva traz uma série de incongruências.

Por exemplo, comparem-se duas hipóteses:

- a) uma composição complexa totaliza 180 compassos, dos quais 8 apresentam identidade com a melodia de uma música anterior e original;
- b) uma composição popular, feita de uma melodia simples e demasiadamente curta, totaliza 10 compassos, dos quais 7 são praticamente idênticos a um trecho melódico de obra antecedente.

É válido acusar o primeiro exemplo de plágio em detrimento do segundo, com base no limite dos oito compassos? E se os compassos que denunciam o plágio não são idênticos? E se seis compassos são idênticos, e dois compassos são apenas semelhantes à obra original? Essas ocorrências seriam suficientes para afastar a figura do plágio?

Faço essas provocações para demonstrar a insuficiência da regra tão proclamada em sede de plágio. Trata-se muito mais de uma tradição, ou de um mito, do que de uma diretriz segura e bastante para nortear a caracterização de plágio musical. A inviabilidade da regra recebe os seguintes comentários:

Quer dizer: haveria, segundo o mito, uma estranha e incompreensível tolerância legal e moral para a reprodução desautorizada de qualquer música, desde que não se respeitasse o limite máximo dos oito compassos, iniciais ou não. [...] essa permissão que, se existisse, seria profundamente amoral e antijurídica por sancionar um procedimento doloso, imoral e injusto. (ABREU, 1968, p. 125)

A suposta regra ainda apresenta a inconveniente possibilidade de acusar de plágio a obra que, partindo de um conhecido fragmento melódico de outra, apenas o utiliza como ponto de partida para desenvolver algo realmente novo e criativo.

De fato, a estipulação de oito compassos não é convincente ao Direito, até mesmo porque o tamanho dos compassos varia de acordo com o padrão rítmico e com o andamento da música. É uma regra muito objetiva para um fenômeno tão carregado de subjetividade como a música: o limite de oito compassos pode ser pouco ou razoável, dependendo da obra que se analisa. Ademais, ao menos no Brasil, não há qualquer instrumento legal que imponha tal critério matemático.

Na verdade, considerando que o plágio é sempre parcial, inevitavelmente a análise de música plagiada exigirá uma sensível perspicácia do perito. Normalmente, quem

plagia escolhe um trecho ou alguns trechos da ‘música vítima’ e tenta costurá-lo(s), de modo a aplicar o disfarce. Assim, o agente se resguarda, garantindo a possibilidade de usar o argumento da mera semelhança, caso seja questionado. Volto a citar Ayres de Abreu, em uma de suas contribuições para a compreensão do fenômeno:

O plagiador, ciente e consciente de suas limitações criadoras, após busca cuidadosa, escolhe a vítima, considerando que *ninguém* vai se lembrar “desta música velha” ou “quem é que, no Brasil, vai conhecer esta canção de um país tão distante e, lá mesmo, já esquecida?”. E nessa ordem de autoconvicção ele se convence, mesmo, da segurança de não vir a ser descoberto. (ABREU, 1968, p. 101)

A partir desse raciocínio, traço algumas hipóteses de confecção do plágio musical:

- a) o plagiador escolhe o trecho melódico mais bonito ou de maior efeito sonoro da obra original e se aproveita dele integralmente, construindo o restante da música em função desse trecho. Não há contribuição criativa, pois a construção realizada gira em torno do trecho selecionado, apenas com o intuito de dissimular o plágio;
- b) o plagiador emprega o disfarce sobre o trecho eleito. Esse disfarce traduz-se em, ao menos, três possibilidades: i) pode-se alterar o ritmo; ii) altera-se a harmonia, o que já exige uma cognição maior do fenômeno musical, de modo que esse recurso é normalmente empregado por profissionais ou estudiosos da música; iii) inserem-se elementos que deem ao trecho uma nova cor – por exemplo, a cor de música local ou regional;
- c) o plagiador elege uma obra e a manipula do início ao fim, provocando alterações esparsas que possam justificar a pretensa “individualidade” da música plágio. As modificações introduzidas geralmente se resumem às mesmas providências relatadas no item anterior. É como se a música original fosse um quadro, no qual o plagiador sobrepusesse alguns traços de tinta para obscurecer aquela criação. É importante saber que, ainda aqui, o plágio continua sendo parcial, pois a música jamais preservará a total identidade da obra original, já que diversos de seus pontos não passam de remendos sobre a melodia anterior;
- d) o plagiador opta por tecer sua “composição” a partir da costura de vários trechos provenientes de músicas diferentes. Assim, ele não escolhe necessariamente o fragmento melódico mais interessante ou de melhor resultado da música original, mas sim o trecho que lhe é mais conveniente e encaixa bem no todo de sua “obra”.

Em todas as hipóteses descritas, existe um ponto em comum: quem plagia sempre age em razão de sua falta de criatividade melódica.

Ao que parece, não existe uma regra fechada para identificar o plágio musical. O que proponho, então, é a adoção de diretrizes capazes de conduzir a uma conclusão razoável e justa, o que só poderá ser aferido em concreto. Deveras, o plágio situa-se em um terreno obscuro, e é exatamente por isso que a lei brasileira se omite sobre as fronteiras do plágio, reservando tal tarefa ao Estado-juiz.

Em uma demanda judicial que verse a esse respeito, será necessário somar às provas do processo a avaliação por parte de peritos. A título de análise das obras envolvidas, o que primeiro deve ressaltar aos ouvidos é uma grande semelhança entre a música plágio e a plagiada, no que tange à linha melódica. “É aquele trecho que, ao ouvirmos, passamos a assobiar a música, automaticamente, se a apreciamos, é claro” (ABREU, 1968, p. 125).

A análise das diferenças, por sua vez, passa pelo conhecimento de como é feito o plágio. Ainda que as distinções estejam muito bem acopladas ao trecho musical em análise, o problema pode ser solucionado com os seguintes questionamentos:

- a) essas diferenças descaracterizam a identidade melódica entre o trecho analisado e a música antecedente?;
- b) essas diferenças funcionam como um disfarce ou constituem uma construção inteiramente nova e criativa, uma verdadeira contribuição ao acervo cultural?;
- c) seria razoável que um intelecto humano elaborasse melodia tão idêntica sem ter acesso à obra anterior?

É bem verdade que a resposta a essas perguntas pode esbarrar no problema das coincidências fortuitas, que serão abordadas mais adiante.

E se o plágio é justificado como mera “inspiração”? O infrator pode inserir o trecho apossado no princípio da música plágio, ocupando-se apenas de completar a melodia selecionada com algumas notas que, dado o pontapé inicial, não são difíceis de serem escolhidas. Portanto, mesmo quando o trecho da música antecedente é utilizado como uma espécie de inspiração, pode haver plágio.

Nessa hipótese, tudo vai depender da forma como se desenvolve a segunda música. Conforme Ayres de Abreu (1968, p. 125), só não haverá plágio se o que se tem é “a reprodução intencional de um *fragmento* inicial famoso, com o propósito deliberado de, dele partindo, compor nova peça musical, ficando, pois, inclusive por confissão espontânea do novo compositor, o *fragmento* como a inspiração que provocou a criação da nova música”.

Aqui, o jurista, ao falar em fragmento, quer se referir a uma parte pequenina e isolada, que ali é utilizada propositalmente: o objetivo não é esconder o verdadeiro criador, mas sim fazer referência a uma obra conhecida do público. Por exemplo, nenhum compositor brasileiro pode pretender usar como se fosse seu o fragmento inicial da *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, pois se trata de um trecho tão conhecido que sua utilização não pode passar de uma referência, de uma citação, ou de uma reprodução parcial, de todo modo distinta do plágio. É evidente, contudo, que, como sempre em direito de autor, esse tipo de utilização deverá constar da devida autorização ou, sendo simples citação, da referência à autoria.

O tema também merece um esclarecimento quanto à utilização de composições folclóricas. Recorro novamente aos ensinamentos de Edman Ayres de Abreu:

Se um compositor toma um tema folclórico, de domínio público, e tece uma composição, tendo-o como núcleo, não me parece haver nenhuma fraude. Entendo que estamos diante de um caso típico de citação, pois que ninguém pode pretender que um povo ignore a origem de suas músicas folclóricas mais conhecidas, cantadas desde a infância. (ABREU, 1968, p. 103)

É uma hipótese em tudo distinta do plágio: quando o compositor toma uma composição folclórica ou trechos dela e, sem descaracterizá-la, enriquece-a musicalmente, a elaboração é totalmente legítima, reveladora de uma nova atitude estética, que preza pela valorização daquela cultura. É o que fazem os compositores nacionalistas; é o que muito bem realizou Heitor Villa-Lobos, sobretudo em sua série de cirandas brasileiras. Contudo, se alguém toma música folclórica como se fosse “coisa de ninguém”, e dela se apossa para moldar e/ou simplesmente apresentar em forma de melodia própria, há fraude.

O plágio pode ser de muito mais difícil identificação quando se trata de música erudita. Isso porque a música erudita normalmente não se resume a uma melodia sustentada por cifras (acordes), como é de praxe em música popular. Muitas vezes, a criação erudita implica um desenvolvimento complexo de um ou mais temas. O profundo conhecedor da música erudita sabe quais os recursos apropriados para que o disfarce não seja percebido ou, pelo menos, possa ser justificado como mera coincidência: “Basta, por exemplo, inverter toda uma sequência com habilidade, e o compositor erudito terá feito uma apropriação ‘irreconhecível’” (ABREU, 1968, p. 104).

Eis uma hipótese de plágio que não é tão facilmente percebida, às vezes nem mesmo pelo criador da obra original. Eis mais um caso em que o Direito encontra nos fatos do mundo um obstáculo para a proteção que pretende efetivar.

6 Plágio, dialogismo e intertextualidade

Uma importante ressalva deve ser feita quanto ao criador que, distante do viés fraudulento que move o plagiário, imprime em sua obra referências de sua bagagem cultural. Na verdade, “a criatividade dos autores de quaisquer obras intelectuais não passa da habilidade artística, técnica ou científica de organizar as ideias que aí estão de livre curso, nas sociedades em geral” (MANSO, 1987, p. 69-70).

O próprio Villa Lobos, utilizado como exemplo na citação acima, obteve rico material composicional após ter viajado pelo interior do país e conhecido de perto diferentes manifestações culturais regionais. Da mesma maneira, seu contato com a cultura europeia (em especial com a música de Stravinsky) muito cooperou para que o chamado “índio branco” empregasse uma linguagem harmônica mais arrojada em sua bem-sucedida produção musical. Ainda que naquela época não fosse fácil a um artista admitir que bebia de outras fontes, hoje é possível compreender que esse recurso não desmerece o intelecto: pelo contrário, a genialidade está justamente em saber como processar materiais preexistentes.

Essa visão mais contextualizada do criador intelectual gerou duas teorias bem próximas: o dialogismo (ou dialogia) e a intertextualidade.

O *dialogismo* foi concebido por um importante teórico da linguagem, Mikhail Bakhtin, que se preocupou em acentuar a existência de vários discursos por trás de um discurso. Sua teorização postula uma interação de vozes que impregna a elaboração de qualquer discurso de forma que “o sujeito perde o papel de centro e é substituído por diferentes (ainda que duas) vozes sociais, que fazem dele um sujeito histórico e ideológico” (apud BARROS, 2003, p. 3). A linguagem é assim contemplada como um fenômeno interativo, que gera discursos polifônicos. Ou seja: nenhum discurso é totalmente autônomo, em razão das vozes que se entrecruzam na base de sua elaboração.

A *intertextualidade*, de modo análogo, abre a possibilidade aceitável da presença da influência de obra alheia dentro de uma obra original: é o intertexto. Segundo Hayman (apud FÁVERO, 2003, p. 53), “um autor pode usar o discurso de um outro para seus fins pelo mesmo caminho que imprime nova orientação significativa ao discurso que já tem sua própria orientação e a conserva”. São conceitos que, em certa medida, chocam, pois quebram a figura da genialidade como algo intocável. Cuida-se, aqui, de desmistificar o gênio humano, sem deixar de exaltar sua fantástica potencialidade. Com a dialogia e a intertextualidade, opera-se a assimilação do alheio em busca de um processamento do próprio, o que é essencialmente distinto do plágio.

Aplicando tais construções à música, a aferição do plágio musical exigirá cautela do examinador, a fim de que não seja apontada como plágio uma composição que apenas reflete um diálogo interno com outras fontes. Aliás, a conexão intertextual ou dialógica muitas vezes ocorre sem que o próprio criador se dê conta disso, resultando nas chamadas “coincidências fortuitas”.

Na música, é difícil imaginar que dois autores, com propósitos idôneos, sem nenhuma ligação direta, cheguem a melodias absolutamente idênticas. Por outro lado, a coincidência fortuita, como fato intertextual ou dialógico, é plenamente aceitável se for parcial. Neste caso, as semelhanças esparsas que não preservem a identidade da linha melódica preexistente são suficientes para afastar a acusação de plágio: “A repetição de pequenos trechos alheios em uma composição nova devem poder caracterizar-se como fragmentos para serem considerados como coincidência” (ABREU, 1968, p. 103).

Um exemplo de dialogismo é a semelhança entre *Insensatez*, de Tom Jobim, e *Prelúdio nº 4*, de Chopin. Há leve semelhança entre os intervalos iniciais da melodia de ambas, bem como entre a sequência harmônica empregada. A obra brasileira, contudo, representa uma criação genuína, cujas semelhanças revelam não uma apropriação da essência criadora alheia, mas um desenvolvimento musical autêntico de algo que, no máximo, pode ter servido de inspiração ao seu compositor.

Se a coincidência, porém, para infelicidade do compositor, apresentar tamanha aproximação com a obra antecedente, a ponto de aparentar um plágio, o problema será somente resolvido diante de complexa produção de prova em juízo.

7 Exemplos concretos

Alguns episódios merecem destaque, para melhor compreensão das abordagens tecidas sobre o plágio em música.

Um caso de repercussão nacional envolveu os artistas Roberto Carlos e Erasmo Carlos. O criador lesado foi Sebastião Ferreira Braga, que os acusou de plágio na música *O Careta*, uma das faixas de um LP lançado por Roberto Carlos em 1987 pela gravadora CBS. Conforme o compositor, a referida canção não passava de uma dissimulação de sua música *Loucuras de Amor*. Em 1990, ajuizou ação, com fundamento na Lei nº 5.988/73 (Lei de Direitos Autorais então vigente), postulando o reconhecimento do plágio, a publicação em jornal de grande circulação de material reconhecendo sua autoria e a inserção de seu nome nas gravações ainda não distribuídas, além de indenização por danos material e moral. A ação foi julgada procedente em 1ª e 2ª instâncias na Justiça do Estado do Rio de Janeiro, por haver identidade entre as duas canções nos 10 primeiros compassos. E a 3ª Turma do Superior Tribunal de Justiça (STJ) manteve a condenação, rejeitando o agravo regimental apresentado pela defesa dos réus.

Roberto Carlos e Erasmo Carlos, condenados a indenizar Sebastião Braga em R\$ 2,6 milhões, tentaram reverter a decisão que os condenou diversas vezes, mas não obtiveram sucesso. Entre os vários argumentos suscitados, seus defensores apontaram a ausência de comparação simétrica entre as composições, evidenciando a má apreciação da prova. A argumentação levantada pelos recorrentes foi rejeitada pelo STJ, com base em diversos fundamentos. Transcrevo abaixo parte da decisão monocrática proferida pelo ministro Carlos Alberto Menezes Direito (informação extraída do sítio eletrônico do STJ):

Argumentam os recorrentes que, “ao arrepio da norma cogente do artigo 333, inciso I, do Código de Processo Civil, não restou comprovado o fato constitutivo do direito, a saber, que o compacto com a música do agora Recorrido havia sido entregue aos compositores de ‘O Careta’, bem como que os mesmos, uma vez conhecendo ‘Loucuras de Amor’, se valeram de sua linha melódico/harmônica para qualquer finalidade” (fls. 375). Quanto ao tema, considerou o Tribunal que o aresto rescindendo aplicou lei específica que determinava apenas a demonstração do nexu causal, entendendo, portanto, que não incidiria o artigo 333, inciso I, do Código de Processo Civil. Assim, não há falar em ofensa a literal disposição de lei quando o dispositivo não foi utilizado como razão de decidir, conforme orienta o Acórdão da rescisória. [...] Ademais, reconhecendo o aresto a ocorrência do plágio, entender de forma diversa demandaria o reexame de provas, o que é vedado nesta sede recursal, de acordo com a Súmula nº 07/STJ. [...]. (STJ, *AG nº 378.321/RJ*, DJ 5/6/2001)

De todo modo, uma análise das músicas envolvidas acusa a identidade dos 10 primeiros compassos, que caracteriza a modalidade de plágio em que se apropria da condução melódica da obra antecedente como impulso inicial. Ou seja, o trecho escolhido é reproduzido como um “pontapé” para a confecção do restante da música, que acaba por constituir o disfarce sobre a primeira obra.

Outro exemplo diz respeito à música *Taj Mahal*, do cantor e compositor brasileiro Jorge Ben Jor, que foi plagiada, em 1978, pelo cantor Rod Stewart, resultando em um sucesso mundial: *Do Ya Think I'm Sexy?* O trecho plagiado corresponde a oito compassos do refrão da música original, que foi habilmente introduzido também no refrão da obra plagiária.

Ora, o estribilho de uma música popular normalmente é o ápice da canção; é o trecho que mais se repete na obra e que, em regra, fica gravado na memória dos ouvintes, mesmo que o restante da peça caia no esquecimento. Se o plagiador encontra um refrão pronto e interessante, ainda mais proveniente de um país distante (como foi no caso), qualquer elaboração dissimuladora será satisfatória como disfarce, pois o que realmente lhe importa é que o refrão vá “emplacar”.

Configurado o plágio, Jorge Ben Jor ingressou com a ação apropriada, contemplou julgamento favorável, mas até hoje não “levou” o que ganhou, pois, antes da decisão judicial, Rod Stewart cedeu os direitos da música plagiária para o Fundo das Nações Unidas para a Infância (Unicef), após um show beneficente na Organização das Nações Unidas (ONU).

Há outros exemplos que, mesmo não levados em juízo, podem ser percebidos como plágio a partir de uma análise mais detida. É o caso do plágio muito bem feito da *Sonata ao Luar*, de Beethoven, por Cole Porter, que se apoderou do adágio daquela obra clássica para “compor” *Night and Day* (ABREU, 1968, p. 125). Do mesmo modo, a canção *Laura*, de David Raskin, cuja bela melodia não passa de um trecho retirado do final da peça *Pássaro de Fogo*, de Stravinsky. Por fim, *My Sweet Lord*, de George Harrison, que custou ao famoso artista uma indenização milionária em razão da coincidência com a música *He’s so Fine*, dos Chiffons.

No Brasil, há um caso recente em destaque, envolvendo o cantor Amado Batista, a Warner Music Ltda., a Sony Music Edições Musicais Ltda. e José João Teixeira, todos incluídos no polo passivo de ação indenizatória movida por José Teixeira de Paula Irmão. A ação (Processo nº 200.2002.002.230-3/001) acaba de ser apreciada em grau de recurso pela 2ª Câmara Cível do Tribunal de Justiça do Estado da Paraíba, que efetuou alterações apenas no *quantum* indenizatório. No mais, foi mantida a condenação dos réus nos termos decididos pelo juízo de 1ª instância, que reconheceu o sr. José Teixeira de Paula Irmão como o que compôs, sozinho, a letra e a melodia da música *Secretária*. Destaco, no entanto, que as notícias e decisões judiciais correspondentes a este episódio revelam não se tratar de plágio, e sim de mera utilização desautorizada, fato que inclusive ensejou a atenuação da verba indenizatória em 2ª instância.

Na verdade, uma busca específica das hipóteses tecnicamente classificadas como plágio revela, na jurisprudência pátria, relativa escassez de litígios levados em juízo para averiguação do plágio em música. Essa realidade reflete, no Brasil, uma divulgação parca ou incipiente dos direitos morais do autor e de suas implicações jurídicas. Note-se que, em outros países, a recorrência de demandas judiciais versando sobre o plágio musical é bem maior, fato que pode ser facilmente constatado por uma simples consulta na internet.

Contudo, faço remissão a alguns julgados que enfrentaram o tema, reconhecendo a pertinência da indenização pelos danos morais causados:

DIREITO AUTURAL. AÇÃO DE REPARAÇÃO POR DANOS MATERIAIS E MORAIS. VERSA A LIDE SOBRE ALEGAÇÃO DE UTILIZAÇÃO DE OBRA ARTÍSTICA SEM O CONSENTIMENTO DOS AUTORES. SENTENÇA QUE JULGOU PROCEDENTE O PEDIDO AUTURAL PARA

CONDENAR A 1ª RÉ A NÃO COMERCIALIZAR O CD NO QUAL CONSTA A MÚSICA FRUTO DO PLÁGIO, SOB PENA DE MULTA DIÁRIA, CONDENANDO OS RÉUS, SOLIDARIAMENTE, AO PAGAMENTO DA QUANTIA DE R\$ 28.000,00, A SER RECEBIDA NA PROPORÇÃO DE METADE PARA O 1º AUTOR E METADE PARA OS DEMAIS AUTORES, COMO COMPENSAÇÃO PELOS DANOS MORAIS. CONDENOU OS RÉUS, SOLIDARIAMENTE, AO PAGAMENTO DA IMPORTÂNCIA REFERENTE A TODAS AS VERBAS DE DIREITOS AUTORAIS CORRESPONDENTES DA COMPOSIÇÃO LITERO-MUSICAL A SER APURADA EM LIQUIDAÇÃO DE SENTENÇA, COMO INDENIZAÇÃO POR DANOS MATERIAIS. APELOS INTERPOSTOS. DEFLUI DA REGRA DO ARTIGO 130 CPC QUE O JUIZ É O DESTINATÁRIO FINAL DAS PROVAS, PRODUZIDAS PARA A ELABORAÇÃO DE SEU LIVRE CONVENCIMENTO. A DEFESA SÓ PODE SER CONSIDERADA CERCEADA QUANDO SE DEIXA DE PRODUZIR PROVA QUE TERÁ O CONDÃO DE MODIFICAR O RESULTADO DO JULGAMENTO, NÃO SENDO ESTA A HIPÓTESE DOS AUTOS. A CLÁUSULA DÉCIMA SEGUNDA DO CONTRATO DE CESSÃO DE DIREITOS AUTORAIS CONSTANTE ÀS FLS. 180/184 DOS AUTOS NÃO EXCLUI A RESPONSABILIDADE DA QUARTA APELANTE POIS NÃO POSSUI EFICÁCIA EM RELAÇÃO A TERCEIROS. PERMITIR QUE A GRAVADORA POR NADA RESPONDA CONSISTE EM LHE PROPICIAR O ENRIQUECIMENTO SEM CAUSA TENDO EM VISTA QUE AUFERIU LUCRO COM A COMERCIALIZAÇÃO DA MÚSICA. AUSÊNCIA DE REGISTRO DA OBRA NÃO ACARRETA A IMPROCEDÊNCIA DOS PEDIDOS CONSIDERADO QUE OS DIREITOS AUTORAIS PERTENCEM DESDE LOGO AO CRIADOR DA OBRA. CUMPRE CONSIGNAR A SEMELHANÇA ENTRE AS MÚSICAS E MELODIAS (FLS. 333/336). *RATIO DECIDENDI* DO DANO MORAL QUE ADOTA A CONCEITUAÇÃO DESTE ENQUANTO VIOLAÇÃO AO PRINCÍPIO DA DIGNIDADE DA PESSOA HUMANA, CARACTERIZADA PELA VIOLAÇÃO A UM DOS SUBPRINCÍPIOS DA IGUALDADE, INTEGRIDADE PSICOFÍSICA, LIBERDADE E SOLIDARIEDADE. ADEQUADO O VALOR ARBITRADO A TÍTULO DE DANOS MORAIS, NÃO MERECENDO MAJORAÇÃO OU REDUÇÃO. PARECER DA D. PROCURADORIA DE JUSTIÇA OPINANDO PELO IMPROVIMENTO DOS RECURSOS. RECURSOS CONHECIDOS PARA NEGAR PROVIMENTO. (TJ-RJ, *AC nº 2007.001.30719*, DJE de 20/2/2008, p. 37-38)

CIVIL E PROCESSUAL. DIREITOS AUTORAIS. PLÁGIO DE MÚSICA ESTRANGEIRA EM COMERCIAL. AÇÃO INDENIZATÓRIA MOVIDA CONTRA A PRODUTORA DO CALÇADO E A EMPRESA DE PUBLICIDADE QUE IDEALIZOU O COMERCIAL. ALEGAÇÃO DE FALTA DE PROVA DA TITULARIDADE SOBRE A OBRA. INSTRUÇÃO PROCESSUAL CONSIDERADA SUFICIENTE. RECURSO ESPECIAL. MATÉRIA DE FATO. REEXAME. IMPOSSIBILIDADE. SÚMULA N. 7-STJ. DISSÍDIO NÃO CONFIGURADO. EMBARGOS DECLARATÓRIOS APENADOS COM MULTA. SÚMULA N. 98-STJ. INCIDÊNCIA. AFASTAMENTO DA COMINAÇÃO

I. Firmado pelas instâncias ordinárias que restou demonstrada, em face da documentação colacionada aos autos, minuciosamente apreciada, a titularidade das autoras sobre a obra musical plagiada, improcede a pretensão de ver extinta a ação por inépcia da inicial, com base no art. 283 do CPC, ainda mais quando se cuidava de demanda indenizatória, de rito ordinário, em que é admissível a complementação da instrução no curso da lide.

II. “Embargos de declaração manifestados com notório propósito de prequestionamento não têm caráter protelatório” - Súmula nº 98, do STJ.

III. Recurso especial da primeira ré não conhecido. Conhecido parcialmente e provido, nessa parte, o da segunda ré, para exclusão da multa. (TJ-RS, *Resp nº 178.180*, DJ de 17/4/2006, p. 199)

No último acórdão citado, o ministro relator, ao proferir seu voto, transcreveu parte da fundamentação adotada pelo relator em 2ª instância. Destaco alguns trechos da citação, por denotarem a forma como o plágio musical foi identificado em concreto:

[...] No mérito, aduz a 1ª apelante Ammirati Puris Lintas Ltda. que, no campo da criação, o uso da ideia não constitui propriamente plágio, mormente quando verificadas singularidades.

Entretanto, como fez constar o expert:

“1. A música utilizada no comercial da marca Cooper revela a mesma ideia criativa da partitura e gravação *U can't touch this*. A ideia se manifesta através da utilização da voz falada em ritmo específico, ostinato na linha do baixo, padrão de acompanhamento, linguagem musical, ritmo, métrica e andamento, caracterizando o gênero musical denominado rap. Do ponto de vista rigorosamente técnico, não se pode afirmar que houve total apropriação da referida obra, mas sim o aproveitamento da ideia musical e parcial utilização da composição *U can't touch this*.

2. As duas músicas caracterizam-se pela ausência de linhas melódicas na parte vocal; nessas, a voz é falada em ritmo determinado pelos compositores sem estilo narrativo. A estrutura rítmica das duas músicas é a mesma; isto é, os padrões rítmicos da linha do baixo e dos acordes são idênticos. Ver exemplo 1' (fl. 497 – o aludido exemplo está à fl. 505)”.

É certo que alguma alteração deveria ter sido introduzida sem, todavia, impedir o reconhecimento do plágio, pois, como assegurado no art. 73, caput, da Lei nº 5.988/73, obra de caráter assemelhado não obsta o direito autoral, até porque, na hipótese, o impacto comercial buscado sobre o público consumidor poderia exigir a modificação. [...] (TJ-RS, AC nº 00.597.192.046, j. 23/10/1997)

8 A sanção

As violações a direitos de autor são reunidas pela doutrina em dois grupos:

- a) violações relacionadas às avenças contratuais que envolvam direitos de autor; e
- b) ofensas às relações extracontratuais, relativas basicamente ao uso indevido de obra alheia, nas diferentes modalidades possíveis (BITTAR, 2004, p. 132).

Quanto ao primeiro grupo, destaca-se a possibilidade de solução do conflito mediante compromisso arbitral, para as questões de ordem patrimonial que forem compatíveis. É, porém, na segunda categoria de lesões que se encaixa o plágio, cujas sanções se espraiam em diferentes âmbitos.

Na esfera penal, o plágio encontra previsão típica no art. 184 do Código Penal brasileiro. Vale destacar que, via de regra, o crime é de ação penal privada (art. 186), exceto se for praticado em prejuízo de entidade pública ou se o crime envolver intuito de lucro (caso dos §§ 1º e 2º do art. 184).

Na seara administrativa, o autor lesado “pode obter a formalização de operações, a resposta a indagações, e soluções de litígios, conforme o caso, perante órgãos de registro, o Ecad, as associações e a autoridade policial” (BITTAR, 2004, p. 136, nota 3).

A tutela administrativa tinha maior presença na figura do extinto Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), que funcionava como órgão máximo, atuando desde a simples prestação de informações até a prolação de decisões. Hoje, o criador musical que se tornar vítima de plágio pode, em nível administrativo, pleitear informações junto ao órgão de registro (a Fundação Biblioteca Nacional), para aferir, por exemplo, qual obra é antecedente. Em se tratando de órgão administrativo atuante no plano autoral, o Ecad é a entidade de maior enlevo. Contudo, este órgão não é de grande utilidade à vítima do plágio, pois seu papel está atrelado aos direitos patrimoniais do autor, em especial à arrecadação de proventos econômicos e à respectiva fiscalização.

Na esfera cível, o estatuto processual brasileiro oferece diversas medidas de utilização concreta em hipóteses de plágio, como as ações cautelares, as ações cominatórias e as declaratórias. O autor verdadeiro pode ter interesse na declaração de anterioridade da criação ou pode almejar, por exemplo, que o acusado se abstenha da utilização da música original até que a ocorrência de plágio seja definitivamente averiguada. Mas essas pretensões podem perfeitamente ser cumuladas com outros pedidos, no bojo de ação ordinária.

Em geral, a ação que normalmente se erige como objetivo final do autor musical lesado é a de reparação de danos morais e patrimoniais provocados pelo plágio, embasada nos artigos 186, 187 e 927 do Código Civil.

O plagiador incorre na conduta prevista no art. 186 do referido *codex*, ao violar frontalmente direitos morais do autor. O plágio também pode acarretar prejuízos patrimoniais, mesmo que estes se resumam a efeitos indiretos. A ação reparatória, neste caso, deverá ser cumulativa, veiculando os pedidos de indenização dos danos morais e dos danos patrimoniais. São pretensões independentes, que devem ser consideradas separadamente para efeitos de estipulação do *quantum debeatur*. A individuação do dano patrimonial, por sua vez, exigirá que se recorra às noções básicas de danos emergentes e lucros cessantes.

É, porém, no dano moral que deve se concentrar a suficiente reparação do plágio. Uma vez identificado o plágio, é desnecessária a prova do prejuízo correspondente (BITTAR, 2004, p. 203, nota 44). Mesmo que a obra fraudulenta não tenha tido grande circulação, ela por si só representa uma ofensa a elementos personalíssimos do verdadeiro criador, na medida em que a apropriação e a manipulação se dão justamente sobre o produto de seu intelecto.

Os critérios de fixação do *quantum* exigem uma reflexão sobre o escopo da indenização por danos morais: ressarcimento do autor ofendido ou punição do plagiador? Essa questão tem levantado considerável controvérsia jurídica. No Brasil, a doutrina mais tradicional preconiza a função meramente compensatória da indenização por dano moral, com base no art. 944 do Código Civil: “A indenização mede-se pela extensão do dano”.

No entanto, tem ganhado corpo na doutrina brasileira o entendimento de que o dano moral objetiva não somente atenuar o sofrimento injusto, mas também punir a reprovável ação do ofensor, evitando que esta se repita. A conciliação dos dois objetivos

é defendida por juristas de expressão, como Caio Mário e o próprio ministro Moreira Alves, segundo o qual, se a compensação fosse o único fundamento da reparação do dano moral, a vítima rica, de muitas posses, jamais seria indenizada (CAVALIERI FILHO, 2000, p. 82).

Essa corrente doutrinária tem origem nos chamados *punitive damages*, do Direito norte-americano, os quais consistem em indenizações obtidas pelo ofendido quando o dano é considerado temerário ou malicioso. A influência da tradição norte-americana gerou, no Brasil, a teoria da dupla função da indenização (antes referida) e a teoria do desestímulo, cujo teor consiste em aplicar um *plus* ao *quantum* indenizatório, com o cunho de exemplaridade e prevenção contra novas ofensas morais.

Maria Celina Bodin de Moraes posiciona-se contra ambas as teorizações, com fulcro nos seguintes argumentos (2004, p. 47-74):

- a) não há embasamento legal no ordenamento pátrio que sustente a proposta de função punitiva da indenização por danos extrapatrimoniais;
- b) o caráter preventivo da indenização poderia exigir condenações em valores maiores quando uma conduta, conquanto menos gravosa, fosse de mais fácil repetição;
- c) a função punitiva pode implicar valores imprevisíveis, por vezes estrondosos, entregues a um arbítrio sem medidas razoáveis do julgador;
- d) é incoerente admitir uma indenização que, embora pretenda punir o ofensor, é paga à vítima;
- e) admitir o caráter punitivo implica violação do princípio da legalidade (*nullum crimen, nulla poena sine lege*);
- f) em sede civil, o ofensor não teria à sua disposição a amplitude de garantias que lhe é reservada quando punido em esfera penal;
- g) corre-se o risco de haver *bis in idem* sempre que a ofensa causadora do dano moral tiver um tipo penal correspondente;
- h) a simples recomendação de equilíbrio ao julgador não serviria de garantia contra possíveis exageros, pois a própria noção de punição comporta o arbítrio do magistrado.

Vale, ainda, mencionar uma terceira abordagem, feita pelo jurista Antônio Junqueira de Azevedo, que propõe a configuração de três espécies de dano: o dano patrimonial, o dano moral e o dano social. A indenização referente ao dano moral estaria restrita à compensação desse dano, por obediência ao art. 944 do Código Civil. A admissibilidade de um caráter punitivo e/ou preventivo estaria, sim, associada ao chamado dano social. Este corresponde à ofensa que atinge a coletividade, como consequência do ato lesivo.

Para o referido doutrinador, o argumento de que a função punitiva é reservada ao domínio penal é facilmente vencido com vários exemplos de penalidades esparsamente distribuídos pela legislação civil brasileira. Embora esse caráter punitivo/desestimulador tenha o cunho de repor à sociedade algo que lhe foi tirado, a indenização seria direcionada à vítima direta do ato lesivo. Isso seria justificado pelo empenho do ofendido na mobilização da ação, diferentemente dos casos em que o Ministério Público assume o *múnus público* na condição de defensor da sociedade (AZEVEDO, 2004, p. 216).

A ideia de uma “pena privada” parece querer se firmar como algo útil. Porém, seus contornos são ainda muito delicados e exigem do operador do direito uma exegese sobremodo cautelosa. Seus partidários poderão adotar os critérios de quantificação propostos por Sérgio Cavalieri Filho (2000, p. 81-82): reprovabilidade da conduta ilícita; intensidade e duração do sofrimento experimentado pela vítima; capacidade econômica do causador do dano; e condições sociais do ofendido.

Na hipótese de plágio, especialmente em razão de já existir o respectivo ilícito penal, a adição de um *plus* punitivo ao valor da indenização ensejaria, de fato, um *bis in idem*. Assim, embora a posição diversa encontre seus fundamentos, parece mais adequado preconizar a função reparatória, caso em que os critérios de quantificação deverão se restringir à intensidade e à duração do sofrimento causado e às condições econômicas do autor ofendido.

De todo modo, qualquer que seja a opção doutrinária adotada, a justa medida deverá ser buscada mediante a aplicação concreta do princípio da razoabilidade. Conquanto o dano não possa ser fonte de lucro, volto a frisar que o plágio é, mais do que a usurpação e a cópia: é um ilícito que insulta e debocha da criatividade do autor, e é na fixação de um *quantum* compatível com as danosas implicações dessa ofensa que o direito de autor demonstrará a necessária eficácia.

Paulo Oliver (2004, p. 106) sugere que a ação de reparação de danos morais corra pelo procedimento ordinário, a fim de que o processo siga o rito comum, possibilitando ampla produção de provas. Ademais, o próprio valor abarcado pela pretensão indenizatória recomendará o rito ordinário.

Quanto à perícia, propõe-se que o exame seja elaborado por um verdadeiro experto em música, aqui entendido como o profundo conhecedor de seus múltiplos recursos, cujas aptidões permitam-lhe desvendar as mais bem feitas dissimulações. A prudência recomenda que o perito, além de excelente músico, compreenda as peculiaridades do plágio, bem como os conceitos associados aos processos de criação.

Resta mencionar as medidas prescritas pela Lei nº 9.610/98, que reserva seu 7º título às sanções civis aplicáveis às violações dos direitos autorais. Como o plágio é uma utilização fraudulenta de obra intelectual, cabe a aplicação do art. 102: “O titular cuja obra seja fraudulentamente reproduzida, divulgada ou de qualquer forma utilizada, poderá requerer a apreensão dos exemplares reproduzidos ou a suspensão da divulgação, sem prejuízo da indenização cabível”. É legítimo, pois, que o autor lesado pretenda a apreensão dos exemplares da música plágio, bem como a suspensão de sua divulgação.

O artigo 108 prevê a obrigação de divulgar a identidade para quem omitir a identificação do autor durante a utilização de obra intelectual. A hipótese é distinta do plágio (ilícito muito mais grave), mas, por uma interpretação analógica, é possível determinar a divulgação como forma reparatória do dano moral. Por exemplo, no famigerado caso Roberto Carlos e Erasmo Carlos, a condenação contemplou, além de portentosa indenização, a inclusão de Sebastião Ferreira Braga como autor nos discos que continham a canção e a publicação do nome de Braga como autor verdadeiro nos principais jornais do país.

Enfim, o criador musical dispõe de eficazes instrumentos de defesa e de coerção contra o plágio. Aos músicos ofendidos, compete buscar o conhecimento da legislação autoral e agir em favor de seus direitos. Por sua vez, cabe aos operadores do Direito prezar pela disseminação e pela efetivação do direito de autor.

Conclusão

O raciocínio desenvolvido neste trabalho conduz a algumas conclusões, que trazdo nas assertivas abaixo:

- a) o direito de autor possui conteúdo eclético, pois abarca prerrogativas de cunho patrimonial e moral as quais, embora independentes, estão intimamente conectadas pelo ato criador. Em todos os direitos do criador intelectual, encontra-se implícito o objetivo nuclear que permeia a legislação autoral: valorização e proteção da criatividade humana, como caráter especial do ser racional e como fonte de contribuições culturais para a humanidade;
- b) as obras intelectuais protegidas correspondem às criações do espírito e, como tais, representam decorrências diretas da personalidade de seu criador. Como o intelecto é atributo inerente à pessoa humana, a tutela autoral revela-se como consequência do princípio da dignidade humana. A consagração desse postulado é suficiente para afirmar, ao menos, as garantias morais do autor, que, nesse sentido, são apenas reconhecidas pelo ordenamento. Como direitos da personalidade, as prerrogativas morais do autor prevalecem sobre qualquer ajuste contratual;
- c) a criação intelectual é constituída da integração dos elementos ideia, substância e forma. A colocação da forma entre seus fatores constitutivos impõe que a obra seja assim conceituada apenas após sua exteriorização;
- d) a obra intelectual necessariamente há de apresentar o elemento criativo, essencial para a incidência da proteção autoral. Além disso, a esteticidade, entendida como aptidão para gerar fruição, emerge como objetivo da criação intelectual. Isso significa que a obra visa a alcançar comunicação, expressão e sociabilidade, ainda que não venha a ser conhecida;
- e) a partir de uma concepção ética da dignidade humana, que afasta o individualismo exacerbado e enxerga o homem como ser integrado à natureza e à sociedade, impõe-se compatibilizar a proteção autoral com uma visão contextualizada da criação. A criatividade deixa de ser vista como sinônimo do absolutamente inédito: o homem, imerso no meio social, bebe de inúmeras fontes que constroem seu intelecto e acabam por interferir, conscientemente ou não, na criação intelectual;
- f) no domínio musical, o conceito de criação abrange as composições musicais, os arranjos, as adaptações e as improvisações, estas quando, de fato, denotam uma concepção individual do improvisador;
- g) o plágio, como violação frontal do direito moral do autor de preservar a integridade da criação, diferentemente da mera cópia, consubstancia-se na apropriação intencional

de partes da essência criadora alheia e na elaboração propositada de um disfarce que possa mascarar a verdadeira origem da “obra”;

h) em música, a melodia é o elemento que sobressai dentre os demais para imprimir identidade à obra, motivo pelo qual é nela que o plágio musical se projeta;

i) plágio musical não se confunde com imitação, pois esta se associa à execução musical e pode ser efetuada legitimamente, por não ferir integridade de obra alguma;

j) a diretriz adequada para identificação do plágio em música não é a proclamada identidade de pelo menos oito compassos. O plágio musical deve ser aferido no caso concreto, com a identificação de um ou mais trechos coincidentes com o(s) de obra alheia anterior, bem como da percepção do emprego de algum recurso musical para a elaboração do disfarce;

k) a visão contextualizada do ser humano, abordada anteriormente, abre espaço para a aceitação da intertextualidade e do dialogismo no processo de criação. A ocorrência de dialogismo ou intertextualidade não configura plágio, pois as coincidências resumem-se ao emprego de noções anteriormente absorvidas pelo intelecto do autor. O compositor musical, portanto, pode atuar como criador e recriador, a partir de materiais preexistentes, desde que aplique um empenho criativo e uma contribuição intelectual autêntica. Por esses motivos, é fundamental que o operador do direito assumam tais diretrizes e reconheça a existência de outras vozes por trás do discurso intelectual;

l) erige-se no plano civil a ação indenizatória como medida mais eficaz para a reparação dos danos causados pelo plágio musical. Diante da cruel fraude que caracteriza o plágio, a indenização deve ser, sobretudo, satisfatória, prezando pela necessidade de uma compensação à nobreza do intelecto ofendido. É, ao menos por enquanto, a maneira pela qual o Direito pode atuar com mais contundência na reparação dessa prática antiga, mas tão hostil.

MUSICAL PLAGIARISM AS COPYRIGHTS VIOLATION

ABSTRACT: This article proposes a technical and legal approach on musical plagiarism, while insightful offense of the copyrights, emphasizing the violations from moral nature. Initially, it describes the author's moral rights as personal rights. In order to better understand the subject, it focuses on the musical work, highlighting their morphological elements, and reflects about the creative phenomenon. Following, plagiarism is conceptualized, introducing, without pretensions of depletion, some ways for understanding and its identification in music. Its excludes the hypotheses of dialogism and intertextuality, as reflections of interculturalism, and not frauds. Finally, it introduces some concrete examples and relate the penalties reserved by the Brazilian juridical system to the illicit mentioned.

KEYWORDS: Author's moral rights. Creativity. Musical plagiarism.

Referências

A OBRA MUSICAL. In: *Enciclopédia Prática Jackson*. v. 11. Rio de Janeiro : W. M. Jackson, 1965.

ABREU, Edman Ayres de. *O plágio em música*. São Paulo: RT, 1968.

- AMARAL, Francisco. *Direito Civil*: introdução. 5. ed. Rio de Janeiro: Renovar, 2003.
- ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito Autoral*. 2. ed., ref. e ampl. Rio de Janeiro: Renovar, 1997.
- AZEVEDO, Antônio Junqueira de. Caracterização jurídica da dignidade da pessoa humana. *Revista Trimestral de Direito Civil*. Rio de Janeiro: Padma, v. 9, p. 3-22, jan./mar. 2002.
- AZEVEDO, Antônio Junqueira de. Por uma nova categoria de dano na responsabilidade civil: o dano social. *Revista Trimestral de Direito Civil*. Rio de Janeiro: Padma, v. 19, p. 211-218, jul./set. 2004.
- BARROS, D. L. P. de; FIORIN, J. L. (Org.). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*: em torno de Bakhtin. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2003.
- BITTAR, Carlos Alberto. *Direito de autor*. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- CAVALIERI FILHO, Sérgio. *Programa de responsabilidade civil*. 2. ed. São Paulo: Malheiros, 2000.
- ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO. *Glossário*. Disponível em: <<http://www.ecad.org.br/ViewController/publico/conteudo.aspx?codigo=49>>. Acesso em: 26 mar. 2011.
- FERRAZ, Sílvio. *Música e repetição*: a diferença na composição contemporânea. São Paulo: Educ, 1998.
- KAPYN, Odisseu. *Melodias inéditas vão terminar em quinze anos*. Disponível em: <<http://www.cocadaboa.com/archives/003133.php>>. Acesso em: 26 mar. 2011.
- MAGNANI, Sérgio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- MANSO, Eduardo J. Vieira. *O que é direito autoral*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- MORAES, Maria Celina Bodin de. Punitive damages em sistemas civilistas: problemas e perspectivas. *Revista Trimestral de Direito Civil*, Rio de Janeiro: Padma, v. 18, p. 45-78, abr./jun. 2004.
- OLIVER, Paulo. *Direitos autorais da obra literária*. Belo Horizonte: Del Rey, 2004.
- SUPERIOR TRIBUNAL DE JUSTIÇA. *Agravo de Instrumento nº 378.321*. Relator: min. Carlos Alberto Menezes Direito. 3ª Turma. DJ de 5/6/2001.
- _____. *Recurso Especial nº 178.180*. Relator: min. Aldir Passarinho Junior. 4ª Turma. DJ de 17/4/2006. p. 199.
- TAGG, Philip. *Towards a definition of "music"*. Taken from provisional course text "A Short Prehistory of Popular Music". Institute of Popular Music, University of Liverpool, feb./mar. 2002. Disponível em: <<http://www.tagg.org/teaching/musdef.pdf>>. Acesso em: 31 mar. 2011.
- TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. *Apelação Cível nº 2007.001.30719*. Relator: Siro Darlan de Oliveira. 12ª Câmara Cível. Data do julgamento: 12/2/2008. Data da publicação: 20/2/2008.

VENOSA, Sílvio de Salvo. *Direito Civil: direitos reais*. V. 5. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

Notas

- ¹ Embora o texto da Carta Magna refira-se expressamente a aspectos patrimoniais (art. 5º, inciso XXVII), é assente que a criação intelectual emerge, primeiramente, como emanção da personalidade humana. Impõe-se, assim, a configuração de direitos do autor em homenagem à própria dignidade da pessoa humana.
- ² As obras musicais, não importa a espécie, são registradas no Brasil perante o Escritório de Direitos Autorais da Fundação Biblioteca Nacional (EDA/FBN), no Rio de Janeiro. Para o registro, a criação musical deve ser escrita em partitura, contendo melodia e harmonia. Podem ser registradas, juntamente com as músicas, as respectivas letras. Embora o registro seja centralizado, o EDA dispõe de entidades representativas em 14 estados do Brasil (Amapá, Bahia, Distrito Federal, Espírito Santo, Mato Grosso, Pará, Paraná, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Santa Catarina e Sergipe) as quais intermedeiam o registro e facilitam o depósito da música pelo autor.
- ³ Exteriorização não se confunde com a comunicação ao público: esta vem *a posteriori*, como requisito de protegibilidade da obra já existente, que por sua vez só interessa ao Direito quando se difunde de alguma maneira e gera relações jurídicas.
- ⁴ No original: "Music is that form of interhuman communication in which humanly organised, non-verbal sound is perceived as vehiculating primarily affective (emotional) and/or gestural (corporeal) patterns of cognition".
- ⁵ No Ocidente, impera o sistema do temperamento musical, que reduz os sons musicais ao número de 12. Em outros sistemas, a distância sonora mínima entre os sons é subdividida em parcelas ainda menores que o semitom, motivo pelo qual algumas músicas orientais, por exemplo, podem parecer desafinadas a um ouvido "ocidentalizado".