

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO - UFPE
CENTRO DE CIÊNCIAS JURÍDICAS - CCJ
FACULDADE DE DIREITO DO RECIFE - FDR

HUGO DE OLIVEIRA MARTINS

YOU NEVER GIVE ME YOUR MONEY:
uma análise jurídica do plágio musical sob a perspectiva do direito do autor

RECIFE

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO - UFPE
CENTRO DE CIÊNCIAS JURÍDICAS - CCJ
FACULDADE DE DIREITO DO RECIFE - FDR

YOU NEVER GIVE ME YOUR MONEY:
uma análise jurídica do plágio musical sob a perspectiva do direito do autor

Monografia-final de curso apresentada ao Centro de Ciências Jurídicas (Faculdade de Direito do Recife) da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Direito.

Orientando: Hugo de Oliveira Martins

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Eugênia Cristina Nilsen Ribeiro Barza

RECIFE
2017

AGRADECIMENTOS

Aos meus amigos, que continuamente me deram todo o suporte ao longo desta jornada, sempre me provando que eu não estava sozinho. Sem vocês, eu talvez não estivesse aqui concluindo o curso. A vocês, serei eternamente grato.

À minha orientadora, Prof^a. Eugênia Barza, também grande entusiasta da música, pelo imensurável estímulo e eterna paciência com meus tão frequentes *writer's blocks*. Este trabalho é tão meu quanto é da senhora.

Ao meus pais, tios e avó, pelo amor e apoio constantes.

E, por fim, aos meus companheiros de longas noites de trabalho:

George Harrison, John Lennon, Paul McCartney, Ringo Starr,
Jimmy Paige, Robert Plant, John Paul Jones, John Bonham,
Freddie Mercury, Brian May, John Deacon, Roger Taylor,
Pete Townshend, Roger Daltrey, Keith Moon, John Entwistle,
Miles Davis, Pau Casals, Sam Smith, Elizabeth Grant, Stefani Germanotta,
e tantos outros.

Onde quer que estejam, saibam que meu muito obrigado nunca será suficiente.

*“You never give me your money
You only send me your funny paper
And in the middle of negotiations
You break down”*

(“You never give me your money”,

LENNON-MCCARTNEY, 1969)

RESUMO

O presente estudo destina-se a abordar criticamente o tratamento jurídico dispensado ao plágio musical. O plágio configura umas das principais violações ao direito de autor e aos que lhe são conexos, na medida em que atenta contra o vínculo entre autor e criação. Na área musical, essa descaracterização da relação autor-obra é danosa à imagem que o músico cultiva com relação aos apreciadores de sua obra, acarretando em prejuízos de natureza moral e material. Nesse diapasão, tem-se que não pode o Direito se furtar a oferecer estândares mínimos de proteção ao artista que coíbam tais ofensas, ao tempo que assegure remédios judiciais na hipótese de que se configure o plágio na prática. Desse modo, propõe-se proceder a uma investigação acerca da eficiência da tutela ofertada pelo Direito ante esse tipo de violação, tanto em ordenamentos jurídicos nacionais como no âmbito internacional, bem como do modo pelo qual dissídios que tem por objeto uma acusação de plágio musical encontram solução nos casos concretos.

Palavras-chave: Plágio musical; *copyright infringement*; direito de autor; *copyright*; propriedade intelectual.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

Art.: Artigo

IFPI: *International Federation of the Phonographic Industry*, em português: Federação Internacional da Indústria Fonográfica (sigla em inglês)

LDA: Lei de Direitos Autorais (Lei nº 9.610/98)

OMC: Organização Mundial de Comércio

OMPI: Organização Mundial de Propriedade Intelectual

ONU: Organização das Nações Unidas

TRIPs: *Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights*, em português: Acordo sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio

U.S.C.: *Code of Laws of the United States of America*, em português: Código dos Estados Unidos da América

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO:	<i>WELCOME TO THE MACHINE</i>	1
1. <i>SILLY LOVE SONGS</i>: A EVOLUÇÃO DA MÚSICA ENQUANTO BEM COMERCIAL E SUA PROTEÇÃO JURÍDICA.....		3
1.1. <i>A Star is Born</i>: o surgimento da indústria da música.....		8
1.2. Entre o <i>droit d'auteur</i> e o <i>copyright</i>: a evolução do direito autoral musical.....		13
2. <i>AND [I] CAUGHT HER STEALIN' MY MUSIC</i>: O PLÁGIO MUSICAL E OS DIREITOS DE AUTOR.....		18
2.1. <i>I'm a cool rocking daddy in the U.S.A.</i>: a disciplina jurídica do plágio musical nos Estados Unidos e no Brasil.....		25
2.2. <i>Killing Me Softly With His Song</i>: plágio musical, direitos autorais e direitos conexos no âmbito internacional.....		32
3. <i>THIS IS HOW WE DO</i>: O TRATAMENTO JURÍDICO DISPENSADO AO PLÁGIO MUSICAL EM CASOS CONCRETOS.....		39
3.1. Entre “<i>Blurred Lines</i>” e “<i>Got to Give It Up</i>”: o caso <i>Williams et al. v. Bridgeport Music Ind. et al.</i>.....		41
3.2. <i>To be a rock and not to roll</i>: o caso <i>Michael Skidmore v. Zeppelin et al.</i>.....		43

3.3. “País Tropical”: o plágio musical na jurisprudência
brasileira.....45

CONCLUSÃO: *THE* *FINAL*
COUNTDOWN.....51

REFERÊNCIAS.....54

INTRODUÇÃO:

*Welcome to the Machine*¹

O presente trabalho monográfico tem por escopo analisar, desde o ponto de vista jurídico, o plágio musical, em especial a partir do tratamento a ele dispensado pela legislação vigente e pela jurisprudência.

O plágio musical configura ofensa aos direitos de autor e aos que lhes são conexos, protegidos a nível nacional e internacional. No entanto, sua delimitação desde o ponto de vista jurídico é controversa. Busca-se neste estudo observar no amplo espectro a que nível o Direito cuida de dita violação, através de normativas e precedentes judiciais.

Estruturalmente, o primeiro capítulo ocupa-se de realizar um estudo histórico em torno da evolução da música e dos direitos autorais, delimitando conceitos de interesse a este trabalho. O segundo capítulo, a sua vez, cuida do plágio *de per se*, desde o ponto de vista doutrinário e legal, traçando-se um estudo de direito comparado entre o ordenamento jurídico estadunidense e o brasileiro, bem como atentando à regulamentação que sobre ele discorre no âmbito internacional. Por fim, terceiro e último capítulo trata de estudo de casos de plágio musical, a fim de traçar as principais soluções oferecidas no caso concreto aos litígios que sobre ele versam.

A metodologia utilizada foi a de levantamento bibliográfico, através de livros especializados, artigos científicos e periódicos especializados, além de artigos jurídicos e informações oficiais disponíveis em sítios eletrônicos na rede mundial de computadores. Procedeu-se também a análises legislativas e jurisprudenciais sobre a matéria. Faz-se uso do método lógico-dedutivo, a partir do qual foi possível interpretar o teor do material apreendido e adequá-lo à proposta de estudo.

De modo a aproximar este trabalho acadêmico da área musical, optou-se por inserir nas formalidades necessárias ao rigor exigido em uma monografia elementos que aludem ao universo da música, notadamente o uso de títulos e trechos de canções para introduzir os capítulos (o próprio título do trabalho faz referência direta a uma composição atribuída a Lennon-McCartney). Acredita-se que esse recurso possa trazer ao estudo jurídico do plágio musical uma visão mais ampla do instituto em todas as suas

¹ WATERS, Roger. **Wish You Were Here**. Intérprete: Pink Floyd. Reino Unido: Harvest Records. 1975. Vinil, lado A, faixa 2.

dimensões, visto que uma separação completa entre teoria musical e Direito pode levar a distorções de conteúdo.

1. *SILLY LOVE SONGS*²: A EVOLUÇÃO DA MÚSICA ENQUANTO BEM COMERCIAL E SUA PROTEÇÃO JURÍDICA

A arte musical se faz presente na história da humanidade desde os tempos imemoriais. Por essa razão, o seu processo de sofisticação perpassa momentos históricos chave que consolidaram a ampla gama de sons e ritmos que caracterizariam o que contemporaneamente se entende por música – desde a Antiguidade Clássica, quando os gregos atribuíram a denominação *mousikē tekhnē* (arte das musas, em sua acepção mais usual) não apenas aos sons humanamente reproduzidos de forma harmoniosa, mas também à poesia e à dança, frequentemente associadas à arte musical³, até a noção de indústria da música que se atinge na sociedade capitalista do século XXI.

Nesse sentido, muito embora seja certo que todos tenhamos contato direto ou indireto com algo que se considere música cotidianamente, poucos hão de ser capazes de definir com a precisão e abrangência necessárias o que ela seria. Isso porque a música é um fenômeno social complexo, observável em culturas distintas sem qualquer relação entre si, não sendo possível que um conceito uno pudesse abranger todas as práticas humanas que se classificam como tal⁴. No entanto, de forma simplista, adotaremos para os fins deste trabalho uma definição não-exaustiva de música, qual seja a de “arte ou ciência de combinação de sons vocais ou instrumentais (ou ambos) para produzir beleza de forma, harmonia e expressão de emoção” (tradução nossa)⁵.

Aliás, cabe neste introito uma breve elucidação sobre conceitos que serão essenciais ao entendimento do objeto do presente trabalho acadêmico, qual seja o plágio musical.

Em princípio, deve-se esclarecer que o próprio conceito de arte, no qual, pela tradição do pensamento ocidental, inserimos o de música, é de difícil definição e, por óbvio, exterior ao Direito. Para este estudo, sem pretensão de adotá-lo como

² McCARTNEY, Paul; McCARTNEY, Linda. **Wings at the Speed of Sound**. Intérprete: Wings. Reino Unido: Capitol Records. 1976. Vinil, lado B, faixa 6.

³ AUSONI, Alberto. **Music in art**. 1ª ed. Los Angeles: Getty Publications. 2009, p. 174.

⁴ ALPERSON, Philip (ed.). **What is music?: An introduction to the Philosophy of Music**. 2ª ed. Filadélfia: Penn State University Press. 1994, pp. 42-44.

⁵ No original: “the art or Science of combining vocal or instrumental sounds (or both) to produce beauty of form, harmony, and expression of emotion”. In: SOANES, Catherine; STEVENSON, Angus. **Oxford Dictionary of English**. 2ª ed. Oxford: Oxford University Press. 2010, p. 1.223.

perspectiva única, filiamo-nos ao significado proposto por Leon Tolstói em seu ensaio de título “O Que É Arte?”, no qual conta:

A arte não é, como dizem os metafísicos, a manifestação da ideia misteriosa, ou beleza, ou Deus; não é, como os estetas-fisiologistas dizem, uma forma de brincar em que o homem libera um excedente de energia estocada; não é a manifestação de emoções por meio de sinais exteriores; não é a produção de objetos agradáveis; não é, acima de tudo, prazer; é, sim, um meio de intercâmbio humano, necessário para a vida e para o movimento em direção ao bem de cada homem e da humanidade, unindo-os em um mesmo sentimento⁶.

Por essa conceituação, a música, enquanto arte, é um bem de interesse cultural e, portanto, atinente ao espectro social. Desse modo, torna-se necessária sua análise sob a perspectiva sociológica, notadamente a relação entre a música e o ouvinte, aqui entendido como o destinatário da composição artística sonora. Nesse viés, o conceito de música desemboca em outros, tais quais o de notoriedade ou fama, que, *in casu*, dizem respeito ao conhecimento público de uma obra musical e sua associação à figura de um indivíduo, o artista.

A noção histórica de fama reflete as diversas formas pelas quais indivíduos buscaram se reafirmar perante os demais, em busca de reconhecimento e, eventualmente, poder, a qual vem sendo constantemente reforçada pelos vários meios de reprodução de sons e imagens obtidos ao longo da história⁷. Sobre o tema, em seu trabalho sobre a apropriação comercial da fama na modernidade, David Tan esclarece que constitui ela atualmente uma espécie de instituto *sui generis*, o qual se assemelha a um valor agregado conferível a produtos e serviços; o autor chama atenção ainda ao fato de que a legislação estadunidense a protege, havendo consolidado o direito dos cidadãos de explorar comercialmente a notoriedade pública que a eles for atribuída⁸.

Por sua vez, o conceito de artista ele mesmo é chave para a compreensão do tema proposto. Com efeito, na área musical, tal conceito desdobra-se na noção de compositor – entendido como o idealizador da obra musical – e intérprete – aquele responsável por reproduzir, por sua própria técnica e através dos instrumentos pertinentes, canção ou composição musical –, sendo ainda possível na atualidade incluir a figura do produtor, bem como de outros indivíduos envolvidos no processo criativo de

⁶ TOLSTÓI, Leon. **O que é arte?: a polêmica visão do autor de Guerra e Paz**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2016, p. 225.

⁷ BRAUDY, Leo. **The frenzy of renown: fame & its history**. 1ª ed. Nova Iorque: Oxford University Press. 1986, pp. 3-4.

⁸ TAN, David. **The commercial appropriation of fame: a cultural analysis of the right of publicity and passing off**. 1ª ed. Cambridge: Cambridge University Press. 2017, pp. 2-3.

concepção de uma obra musical. Entretanto, para fins legais, apenas são o compositor e, eventualmente, o produtor da obra musical definidos como autores. Nesse sentido, a Lei nº 9.610/1998 – Lei de Direitos Autorais (LDA), de forma restritiva, assim define: “autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica”.

De plano, cumpre esclarecer que o direito pátrio, seguindo a orientação internacional, reserva uma disciplina própria para a figura do intérprete: os direitos conexos, cuja finalidade é a de proteger os participantes do processo criativo artístico distintos do autor e cuja participação na concepção da obra artística não se dá de forma imediata. Neles se incluem também os produtores fonográficos e as empresas de radiodifusão, nos termos do art. 89 da LDA.

Adentrando, portanto, a seara jurídica, a ideia de música enquanto bem passível de tutela pelo Direito apenas vem a ser produzida na modernidade, a partir de duas correntes distintas: o *copyright*, de tradição anglo-saxã, e o *droit d’auteur*, fruto do direito francês, que influenciou largamente os ordenamentos jurídicos da Europa Continental e, posteriormente, da América Latina. Essas duas correntes, que serão abordadas em momento oportuno, convergiram para dar lugar à noção de direito do autor *lato sensu*, consolidada pelo direito internacional – um dos âmbitos do estudo da Propriedade Intelectual.

Nessa senda, a proteção jurídica da música, em sua acepção de criação artística com repercussões econômicas, insere-se no Direito da Propriedade Intelectual, aqui entendido como um ramo autônomo com repercussões em áreas jurídicas diversas, notadamente o Direito Civil, Direito Empresarial, Direito Internacional e, mais especificamente, Direito do Comércio Internacional. Isso posto, para além de normativas a nível nacional, destacando-se para os fins deste estudo a Lei nº 9.610/1998 (Lei de Direitos Autorais, LDA), a disciplina da propriedade intelectual encontra guarida também no plano internacional, notadamente através do Acordo de Propriedade Intelectual e Aspectos Relativos ao Comércio (TRIPs, *Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights*), oriundo da Organização Mundial do Comércio – OMC, e de normativas promulgadas ou recepcionadas pela Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI), entre as quais se dá ênfase às Convenções de Berna (1886), Roma (1961) e Genebra (1971).

A importância dessa proteção se deve ao fato de que a música, em seu processo evolutivo, passou a ser entendida como um bem econômico, com sua inserção definitiva no mercado na qualidade de produto. Na definição proposta Paulo Sandroni,

“os *bens econômicos* são aqueles relativamente escassos ou que demandam trabalho humano”⁹, podendo ser enquadrada a música, e a produção artística em geral, nesta última acepção. No entanto, deve-se frisar que o processo de identificação entre arte musical e mercado se deu de maneira gradual, apenas vindo a se consolidar de maneira universal no século passado, com a invenção do rádio e do fonograma e o posterior acesso universal a esses produtos.

Tendo em vista que a música não é, por óbvio, um bem material, fez-se necessário o desenvolvimento de instrumentos que fossem capazes de condensá-la e reproduzi-la de forma sistemática. Trata-se de um processo que congrega várias etapas: desde um período em que preponderava a oralidade, perpassando um período gráfico em que se era possível escrever a música a partir de uma linguagem própria, até a criação de meios de comunicação sofisticados, capazes de reproduzir sons à distância, os quais têm seu ápice nas plataformas de acesso de dados via *internet*, desde computadores de mesa até os mais recentes *smartphones*. Em verdade, esses aparatos tecnológicos encontram-se em franca expansão.

Conforme dados de 2014 da Associação Brasileira de Rádios e Televisão (ABERT), 90% da população brasileira tem acesso ao rádio; de outra banda, 70% desse percentual utiliza aquele veículo de comunicação para fins de entretenimento¹⁰. Esse dado se torna ainda mais impressionante se levado em consideração que, hodiernamente, o consumo do produto musical se dá através de distintas plataformas, sobretudo pelo meio digital, através do uso de serviços de *streaming* e *download* de canções – nesse aspecto, relevantes os dados obtidos em levantamento da Google Inc. no começo do presente ano, em que se registrou o uso de *smartphones* por 62% da população brasileira¹¹.

A partir desses dados, é possível observar a concretização do amplo acesso aos mecanismos necessários a um comércio musical, com a efetivação de um mercado consumidor apto a adquirir a música-produto. Trata-se de uma das várias facetas da globalização que norteia as relações de consumo no século XXI – utilizando a rede mundial de computadores, por exemplo, é possível enviar os dados que compõem um arquivo de formato musical a qualquer parte do mundo em um intervalo de tempo

⁹ SANDRONI, Paulo. **Novíssimo Dicionário de Economia**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Best Seller. 2002, p. 102.

¹⁰ Disponível em: <<http://www.abert.org.br/web/index.php/notmenu/item/23522-90-da-populacao-brasileira-tem-acesso-ao-radio-aponta-pesquisa-ibope-media>>. Acesso em: 5 de novembro de 2017.

¹¹ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/tec/2017/02/1862362-smartphones-estao-nas-maos-de-62-dos-brasileiros-diz-google.shtml>>. Acesso em: 5 de novembro de 2017.

ínfimo. Esse amplo acesso, no entanto, dificulta muitas vezes a aplicação do direito autoral, acarretando em sua frequente violação, como ocorre com a pirataria, por exemplo.

Levando-se em consideração que a música, para além de produto, é, em essência, arte, não se poderia adstringir sua tutela jurídica à possibilidade de percepção monetária por seu uso. Assim sendo, dita tutela tem por escopo resguardar os detentores de direitos sobre a obra musical através de duas dimensões: a do direito patrimonial e a do direito moral. Essas duas facetas do direito do autor buscam garantir ao artista e aos demais envolvidos no processo artístico não apenas proteção ao lucro obtido com a comercialização do produto e possibilidade de retorno do investimento, mas também aos direitos de natureza pessoal, vinculados às noções de honra e reputação.

Deve-se aqui ressaltar que a tradição do pensamento ocidental atribui valor moral à produção artística, o qual não pode ser diretamente traduzido em valor monetário e não poderia, portanto, com ele ser confundido, muita embora a ideia de fama, conforme já elucidado, tenha sido apropriada pelo mercado como agregador de valor a um produto ou serviço. A associação entre pessoa e criação artística resulta numa percepção pública da respeitabilidade de um indivíduo, com implicações na sua vida social e profissional, as quais podem ser positivas ou negativas. Transpondo-se para o universo jurídico e a figura dos direitos morais, tem-se que estes últimos acabam por se enquadrar como decorrência dos próprios direitos da personalidade, sendo de cunho subjetivo.

Sob esse ponto de vista, direito moral e patrimonial, como se observará na análise legislativa e jurisprudencial à qual se procederá doravante neste estudo, ainda que ambos intrinsecamente vinculados aos direitos autorais, muitas vezes sobrepondo-se na prática, são facetas distintas de uma tutela jurídica ampla. Enquanto os direitos morais aproximam-se de uma tradição jurídica que busca proteger o autor enquanto pessoa física individualizada e sua relação de paternidade com a obra que cria, os direitos patrimoniais mais dizem respeito a questões de cunho material, perceptíveis no plano prático – por exemplo, aferir valores de indenização a título de direito patrimonial partem de dados objetivos e concretos, como o lucro percebido por uma das partes a partir da exploração comercial de dado produto, ou dos gastos inerentes ao processo criativo.

Tecidas essas considerações preliminares, necessárias ao melhor entendimento do tema que se busca abordar, cabe agora uma análise da sequência

evolutiva da música enquanto produto, culminando no desenvolvimento de uma indústria musical, e do Direito que a permeia, tutelando os interesses dos envolvidos nesse processo.

1.1. *A star is born*¹²: o surgimento da indústria da música

De início, esclarece-se que este tópico se trata de uma análise da experiência europeia e estadunidense, responsáveis não apenas por dar forma à indústria musical da atualidade, mas também por estabelecer os modos pelos quais se consome música no ocidente. É evidente que a experiência musical não é exclusiva àqueles territórios, haja vista que a música, conforme explanado alhures, está presente nas mais diversas civilizações, em distintos tempos históricos. Entretanto, é na Europa, e, posteriormente, nos Estados Unidos da América, que as manifestações artísticas musicais ganharam os contornos que permitiram a consolidação de um mercado voltado à comercialização da produção musical, tal qual se vivencia na atualidade.

Como é característico da propriedade intelectual, a música é um bem incorpóreo, natureza esta que inviabilizou sua comercialização ao longo dos períodos em que as práticas mercantis ainda eram incipientes, voltadas à posse e ao câmbio de bens materiais e à prestação de serviços. Nessa época, não se era possível adquirir algo não sensível ao toque, ainda que, de maneira tangencial, fosse factível o comércio dos instrumentos que a possibilitam – nesse aspecto entendidos os instrumentos musicais, o serviço prestado por músicos e, em momento posterior, o trabalho intelectual de compositores, materializado nas partituras – as composições musicais transcritas.

Em verdade, a revolução da imprensa no século XV, com o advento do maquinário desenvolvido pelo alemão Johannes Gutenberg, possibilitou também o florescimento de um comércio musical ainda em fase embrionária, através da impressão em larga escala da música escrita. Antes desse período, a reprodução gráfica de composições musicais era feita de maneira artesanal, sendo seu acesso limitado à Igreja, detentora do monopólio da música sacra, e a alguns poucos aristocratas. Não existia ainda nesse período um comércio musical, sendo a esta arte, fora do monopólio clerical, relegada a informalidade do trovadorismo – expressão artística popular que mescla arranjos musicais simples e poesia, mantida pela tradição oral¹³.

¹² Nome de filme estadunidense, lançado em 1937, cuja história serviu de inspiração ao roteiro do filme musical homônimo, também estadunidense, lançado em 1954, estrelando Judy Garland e com direção de George Cukor.

¹³ CARDOSO, José Maria Pedrosa. **História breve da música ocidental**. 1ª ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. 2010, pp. 24-28.

O surgimento da imprensa possibilitou a difusão das composições musicais pelo território europeu, inclusive para fins educacionais, garantindo um acesso amplo aos estudos da técnica musical e a formação de novos artistas e profissionais da música. Esse momento também marca o início do Renascimento musical naquele continente, inserido no período historicamente conhecido como Renascença, caracterizado por profundas mudanças nas estruturas culturais, políticas e sociais de cunho humanista, bem como pelo início da transição do sistema feudal para o capitalista, com o reflorescimento de práticas comerciais.

Entre meados do século XVII e princípio do século XX, o denominado Período da Prática Comum¹⁴, compositores e intérpretes musicais começam a ganhar notoriedade, tornando-se artistas reconhecidos pelo público. Nomes como Johann Sebastian Bach e Antonio Vivaldi (expoentes do barroco), Wolfgang Amadeus Mozart (grande nome do período clássico), Franz Schubert e Ludwig Van Beethoven (principais figuras no período de transição ao romantismo) e Frédéric Chopin e Pyotir Tchaikovsky, entre outros representantes do romantismo, são responsáveis por fazer nascer uma variedade de estilos musicais, trazendo sistemática à arte musical na medida em que oferecem à técnica musical um nível de requinte e sofisticação não antes observável.

Para além da contribuição direta à arte musical, a grande importância desses indivíduos para o objeto deste estudo é que serão eles os responsáveis por consolidar a figura do músico enquanto autor. Paralelamente ao que ocorria na literatura, por influência do antropocentrismo pregado pelos iluministas e consequente separação entre arte, ciência e religião, inspirada em valores liberais, a figura do artista musical inicia um processo de autoafirmação, pelo qual passa a ser reconhecido como um indivíduo respeitável e de grande conhecimento técnico e artístico. Essa valorização do músico e de seu vínculo com a obra que produz servirá de base para o surgimento dos direitos autorais, doravante explorados.

Ainda assim, durante esses séculos, a única possibilidade de comercialização da música sonora (para distingui-la da música escrita das partituras) se deu através da prestação de serviços, mormente a apresentação de orquestras. Apenas

¹⁴ Período em que a linguagem musical se baseava no uso do sistema de escalas menor e maior (nesse sentido, BRIGGS, Kendall Durelle. Prefácio. In: *The language and materials of music: a treatise of common practice Harmony*. 3ª ed. Nova Iorque: Highland Heritage Press. 2011). Walter Piston, por sua vez, refere-se ao “período da prática comum” como aquele compreendido entre os séculos XVIII e XIX, em que, segundo o autor havia certa uniformidade no uso de materiais harmônicos nas composições (In: PISTON, Walter. *Harmony*. 2ª ed. Londres: Lowe & Brydone. 1959, p. 2).

era possível consumir a música comparecendo a um concerto – ou a outras manifestações artísticas de cunho musical, sempre de caráter presencial. Essa restrição física limitou o desenvolvimento de um comércio da produção artística musical a três facetas: o comércio da música escrita (única maneira de difundir a larga escala a reprodução das composições musicais) e a realização de eventos de cunho musical (a exemplo das orquestras de música sinfônica e das apresentações de óperas, gênero em que se destacaram compositores como Giuseppe Verdi e Richard Wagner).

O ponto de inflexão apenas vem a ocorrer com o advento da radiodifusão e a possibilidade de transmitir ondas de som a longas distâncias, o que facilitou não apenas a comunicação entre os indivíduos, mas a universalização do conteúdo musical, que é, em essência, sonoro. Com o rádio, torna-se possível o consumo de música de forma não presencial e sem a necessidade de reprodução em instrumentos físicos de composições musicais. As ondas sonoras simplificam o processo de reprodução da música, sendo necessário tão somente fazer uso de um único aparelho que as emitam para que a composição seja apresentada em sua integridade.

Posteriormente, o aparelho de rádio vem a se difundir, universalizando o acesso ao conteúdo musical. Deve-se destacar que o lucro através da música era obtido de forma difusa e indireta, uma vez que era ela utilizada como forma de entretenimento, sem cobrança individual por canção escutada. Com efeito, os proveitos da radiodifusão dizem respeito à lógica da propaganda, pela qual se almeja obter mais ouvintes a determinado programa ou frequência a fim de que se ofereçam *timeslots* a pessoas físicas ou jurídicas para a divulgação do seu material na forma de anúncios, pelos quais será cobrada certa monta. Essa sistemática será posteriormente reaproveitada pela televisão, outro meio de comunicação importante para a consolidação do mercado musical.

Concomitantemente ao surgimento dos sistemas de radiodifusão, nascia também o fonograma, caracterizado como a primeira forma de condensar a música num bem material durável. A indústria fonográfica que se apresenta a partir de então é responsável por dar nova forma ao consumo da música, com as noções de álbum (conjunto de canções que compõem um trabalho musical coerente) e *single* (canções divulgadas comercialmente, cuja finalidade precípua é a reprodução em larga escala com vistas a promover um artista ou um álbum). Ao longo das décadas, diversas formas de fonograma distintas serão comercialmente exploradas, conforme o avanço da

tecnológica de armazenamento de dados, a exemplo das fitas cassetes, discos de vinil e CDs.

No início do século XX, ainda sob o espectro dos tempos áureos que viviam a Europa e os Estados Unidos (e, em menor medida, também a América Latina e a Oceania), a música se beneficiou de um momento de efervescência cultural, em que novos ritmos ganhavam espaço. Enquanto a música dita erudita, que dominou o mercado musical nos séculos anteriores, restringia-se à elite intelectual da época, contrariando os princípios que norteiam as práticas comerciais, esses novos gêneros musicais, dentre os quais destacava-se o *jazz*, atingiam um público cada vez maior, impulsionado pela nascente radiodifusão e por sua acessibilidade aos ouvintes pouco versados na complexa técnica musical.

Em tom de crítica, Theodor W. Adorno questiona o uso do que denominou música ligeira (*leichte musik*) pela nascente indústria musical e o excesso de simplicidade do material por ela difundido:

a espontaneidade e a concentração do ouvinte não são exigidas nem sequer toleradas pela música ligeira, que proclama, como norma própria, a necessidade de relaxamento frente aos processos de trabalho [...]. Fia-se, aqui, em modelos de escuta sob os quais tudo o que chega à distância é automático e inconscientemente subsumido [...]. A passividade exigida insere-se no sistema global da indústria cultural como uma crescente estultificação”.¹⁵

Com efeito, a cultura de massa é responsável por dar certa uniformidade à produção cultural, dentre as quais destacamos a música, a qual vem a sofrer um processo de simplificação de letras e acordes. Isso faz com que as músicas-produto consumidas pelo público sejam dotadas de grandes similaridades entre si, o que compromete a originalidade do que é produzido e, conseqüentemente, a relação de pertencimento entre obra e autor. Esse tema será abordado com maior profundidade no capítulo referente ao estudo do plágio musical propriamente dito.

Em que pese as críticas à produção de cultura em massa, a indústria musical observou um crescimento vertiginoso nas décadas seguintes, em grande parte impulsionada pela indústria cinematográfica, que ganhava papel de destaque na formação do chamado modo de ser americano ou *American Way of Life*. Novas espécies de fonograma foram desenvolvidas, bem como novas formas de consumir música: a exploração econômica da imagem dos artistas levou ao comércio da “marca” que eles

¹⁵ ADORNO, Theodor W. **Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas**; tradução de Fernando R. de Moraes Barros. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp. 2011, p. 99.

ostentavam, culminando no comércio de produtos a eles relacionados e na indústria das turnês (sequência de concertos que um artista ou grupo musical empreende em distintos locais e por um espaço de tempo determinado). Na segunda metade do século XX, surgem também os *videoclipes*: produções audiovisuais de curta duração, utilizadas como forma de promover canções e artistas.

Outrossim, o mercado consumidor da música também crescia, na medida em que mais pessoas tinham acesso ao produto musical. Crescem então o número de indivíduos que comparecem aos concertos (os quais, a fins do século passado, podiam ser comercializados também no formato audiovisual), que compram os produtos das marcas dos artistas e que consomem a música de maneira mais tradicional, seja pela radiodifusão ou pela aquisição de fonogramas. O consumo musical também passa a se dar de maneira indireta, por meio de outras formas de entretenimento que fazem uso da música (além do cinema e televisão, a indústria dos jogos, atualmente a mais rentável dentre as indústrias do entretenimento, também auxiliou o fomento ao mercado da música).

Com a expansão do acesso à *internet* na última década do século XX, formatos digitais de música começam a desempenhar papel de destaque. Nos primeiros anos do século XXI, surgem as primeiras lojas virtuais de música, destacando-se a *iTunes Store*, de propriedade da Apple Inc., a maior do seu gênero. Por sua vez, o comércio virtual de bens materiais (*e-commerce*) impacta diretamente as lojas físicas de música, que passam a ser preteridas. A ascensão da mídia digital acompanha também o decréscimo do mercado fonográfico de álbuns e *singles* físicos, que perdem o posto de principal forma de comercialização da música.

Por outro lado, a inexistência de regulação rígida da rede mundial de computadores permitiu o nascimento de um mercado paralelo de músicas, marcado pela divulgação de obras sem a permissão dos detentores de direitos autorais sobre aquelas – sobretudo o compartilhamento de arquivos através de programas de computador vinculados a redes de *peer-to-peer* (P2P), a exemplo do Napster. Esse fenômeno recebe o nome de *pirataria* e afeta de maneira ostensiva o mercado musical, que vem enfrentando dificuldades de preservar seu *status* ante o fácil acesso de pessoas a essa tecnologia.

Em reação às práticas de distribuição ilegal de músicas, populariza-se na segunda década do século XXI o uso de serviços de *streaming on-demand* (ou seja, serviços de rádio disponíveis *online* pelos quais se pode ouvir a música sem adquirir

diretamente sua cópia digital) movimentados pela *startup* sueca Spotify AB, e que se caracterizam pela possibilidade de escutar músicas dentro de um catálogo oferecido pelo serviço sem que seja necessário adquiri-las individualmente. Trata-se, em verdade, de uma mescla entre a radiodifusão e a música digital e uma tentativa do mercado musical de tentar se renovar e reaver os ouvintes que dele se distanciaram diante da possibilidade de aquisição não-onerosa de conteúdo musical.

1.2. Entre o *droit d'auteur* e o *copyright*: a evolução do direito autoral musical

Ao passo que a música se consolidava como parte integrante do mercado econômico, no Direito também tem início um processo de sofisticação que o leva a tutelar matérias que até então lhe eram estranhas. Porém, as origens do direito autoral remontam à Antiguidade Clássica, um período muito anterior ao de consolidação da música enquanto bem econômico, como já visto. Isso porque a música, tanto na Grécia Antiga quanto no Império Romano, tinha relevância cultural enquanto arte, levando-a a ser apreciada por esses povos e, conseqüentemente, protegida.

Assim, a música para os gregos e romanos, embora não era concebida como produto, já evidenciava sua relação com a figura do autor, partindo de uma inepção ainda primitiva de fama. Portanto, não era possível nesse momento existir direito autoral no seu aspecto econômico; de outro lado, indícios de um direito moral do artista em fase embrionária já se faziam presentes, através de institutos do direito romano, tais quais o *actio injuriarum* e a *res incorporalis*, além da figura do *plagiator*, que nesse momento ainda não se restringia à concepção de plagiador que temos hoje.

Ao longo dos séculos seguintes, o artista não mais encontrava amparo legal que tutelassem seus direitos sobre a obra por cuja concepção fosse responsável. Em verdade, à arte se aplicava a lógica do mecenato, pela qual um indivíduo ou instituição, notadamente a Igreja ou aristocratas, patrocinava o trabalho de determinado artista, sendo responsável inclusive por dar-lhe o direcionamento de sua produção intelectual. Desse modo, estavam os artistas vinculados aos seus mecenas, não possuindo qualquer segurança jurídica nessa relação, a qual estava sujeita a turbulências de diversas sortes.

Apenas no século XVIII, na França pós-revolução, são criados os primeiros diplomas legais que visam a proteger os direitos do autor sobre sua obra.

O sistema jurídico de proteção ao autor, conhecido por sua denominação em francês *droit d'auteur*, visa a “assegurar ao autor condições favoráveis na negociação da publicação de sua obra com o editor”¹⁶. São características desse sistema, entre outras, a supressão de formalidades – uma vez que o direito do autor é tido como natural – e a proteção dos denominados direitos morais do autor sobre a sua obra. É inclusive essa noção de direitos morais a maior contribuição do sistema francês à disciplina dos direitos autorais, uma vez que, em sua sistemática, os direitos morais do autor estão intimamente vinculados aos seus direitos de personalidade e são, portanto, indisponíveis.

Esse sistema se expande pela Europa continental, repercutindo também na América Latina e, importa destacar, no Brasil. O ordenamento jurídico pátrio recepcionou a tradição francesa no que tange ao direito do autor, consagrando a noção de direitos morais, os quais caracteriza, em seu art. 27, como inalienáveis e irrenunciáveis.

Enquanto a experiência continental teve origem na necessidade de proteção do autor da obra artística, a tradição inglesa, que remonta ao século XVI e à revolução da imprensa, surge “da combinação dos interesses do poder real de controlar o trânsito de ideias e dos editores e livreiros voltados à estruturação do monopólio no setor”¹⁷. Esse sistema inicial de *copyright*, conforme sua denominação inglesa (direito de cópia ou reprodução, em tradução livre), prosperou por séculos, preservando o monopólio econômico dos empresários do setor em detrimento da pessoa física do autor. A tutela a que se propunha era justamente a de resguardar os interesses econômicos do editor, aquele que investia na produção artística realizada por outrem.

Em seu processo evolutivo, porém, o *copyright* passou por etapas que o relativizaram, a exemplo da promulgação do *Statute of Anne*, em 1774, que deu fim ao monopólio outrora conferido aos editores. O direito dos autores de obras literárias apenas viria a ser reconhecido no Reino Unido em 1842, com a edição do *Literary Copyright Act*, pelo qual se consagrou os direitos de usufruto do autor sobre sua obra por um período de tempo determinado. O artista musical, por sua vez, vem a ser incluído em 1911, a partir da promulgação do *Copyright Act*.

O *copyright* tem por escopo proteger a obra artística de atos que reduzam seu potencial lucrativo, a exemplo do seu não-autorizado e da reprodução indevida do

¹⁶ COELHO, Fábio Ulhôa. **Curso de Direito Civil, IV: Direito das Coisas e Direito Autoral**. 4ª ed. São Paulo: Saraiva, 2012, p. 281.

¹⁷ *Idem, Ibidem*, p. 277.

seu conteúdo. É nesse sentido que institui o que denomina *copyright infringement*, que albergam tais atos que atentem contra a propriedade intelectual de uma obra artística.

Os Estados Unidos, enquanto ex-colônia britânica, importaram o sistema anglo-saxão para a disciplina dos direitos autorais e da propriedade intelectual. A Constituição estadunidense, em seu art. 1º, seção 8ª, cláusula 8ª, estabelece o que denominou *Copyright Clause*, que define a base do tratamento da propriedade intelectual naquele país. Por essa cláusula, será assegurado aos autores e inventores um período limitado pelo qual gozará de direito exclusivo sobre sua obra ou invenção. Trata-se, em verdade, de uma influência do *droit d'auteur*, pelo qual se buscou resguardar ao autor seus direitos individuais enquanto criador da obra.

É certo, porém, que houve uma convergência entre os sistemas de *droit d'auteur* e o *copyright* que originou o tratamento internacionalmente conferido aos autores de criações artísticas, aqui inseridas as musicais. É sob essa óptica que a Declaração Universal dos Direitos do Homem, de 1948, em seu art. 27.2 assim dispõe, *in verbis*:

Art. 27

Omissis

2. Todos têm direito à proteção dos interesses morais e materiais ligados a qualquer produção científica, literária ou artística da sua autoria.

Nesse sentido, no plano internacional, com o intuito de uniformizar as legislações nacionais a respeito do assunto, inclusive dada a facilidade com que a propriedade intelectual, com o avanço dos meios de comunicação, poderia transportar as fronteiras dos Estados, firmou-se em Berna, Suíça, em 1886, a primeira grande convenção internacional sobre direitos autorais. A Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas foi responsável por dar o primeiro grande direcionamento, a nível internacional, de como deveriam ser tutelados juridicamente os direitos autorais, inaugurando em seu corpo a noção de que tais direitos são inerentes à concepção da obra, sendo prescindível seu registro, como é possível depreender da leitura de seu artigo 5.2:

Artigo

omissis

O gozo e o exercício desses direitos não estão subordinados a qualquer formalidade; esse gozo e esse exercício independentes da existência da proteção no país de origem das obras. Por conseguinte, afora as estipulações da presente Convenção, a extensão da proteção e os meios processuais garantidos ao autor para salvaguardar os seus direitos regulam-se

5

exclusivamente pela legislação do País onde a proteção é reclamada (grifos nossos)

A necessidade de administração da Convenção de Berna (1886)¹⁸, da Convenção de Paris para a Proteção da Propriedade Industrial (1883) e do Acordo de Madri sobre o Registro Internacional de Marcas (1891) deu origem, em 1893, a uma organização internacional voltada à proteção da propriedade intelectual: o BIRPI (*Bureaux Internationaux Réunis pour la Protection de la Propriété Intellectuelle*), fruto da junção dos escritórios internacionais criados para administrar cada uma daquelas convenções. O BIRPI se mantém até 1970, quando uma nova organização denominada Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI) é estabelecida em seu lugar.

A OMPI atualmente figura como uma das dezessete agências especializadas da Organização das Nações Unidas (ONU) e é responsável pela administração de organismos importantes referentes à propriedade intelectual, a exemplo do Sistema de Madrid (referente ao registro internacional de marcas), o Sistema Internacional de Patentes e o Sistema de Haia (referente ao registro internacional de desenho industrial).

No âmbito do direito autoral musical, merece destaque a Convenção sobre a Proteção dos Artistas Intérpretes ou Executantes, dos Produtores de Fonogramas e dos Organismos de Radiodifusão, ou Convenção de Roma (1981). Essa convenção delimita o âmbito de aplicação dos direitos conexos, trazendo em seu corpo referência expressa aos envolvidos do processo de criação artística musical. Diante do receio de que esta proteção pudesse interferir ou até mesmo diminuir aquela conferida aos autores individualmente compreendidos, a Convenção de Roma delimita, já em seu artigo 1º, que a tutela dos direitos conexos não altera a proteção conferida aos direitos de autor, *in verbis*:

Artigo 1º

A proteção prevista pela presente Convenção deixa intacta e não afeta de qualquer modo, a proteção ao direito do autor sobre as obras literárias e artísticas. Deste modo, nenhuma disposição da presente Convenção poderá ser interpretada em prejuízo dessa proteção.

Ante a baixa adesão inicial à Convenção de Roma, fundamentada no receio de que a proteção a direitos conexos pudesse ser um fator limitante aos direitos autorais,

¹⁸ A Convenção de Berna foi inspirada na tradição francesa do *droit d'auteur*, impulsionada sobretudo pela Association Littéraire et Artistique Internationale, encabeçada pelo escritor francês Victor Hugo. In: ATKINSON, Benedict; FITZGERALD, Brian. **A Short History of Copyright: the genie of information**. 1ª ed. Heidelberg: Springer. 2014, p. 50.

impulsionou-se a edição de um novo tratado internacional¹⁹. Surge então a Convenção sobre Proteção de Produtores de Fonogramas contra a Reprodução não Autorizada de Seus Fonogramas, ou Convenção de Genebra (1971), cujo escopo estava voltado ao combate à pirataria, à época uma das maiores preocupações dos empresários do ramo musical, a qual persiste até a atualidade.

Ainda assim, talvez o mais significativo avanço no campo da propriedade intelectual tenha sido a Rodada do Uruguai do GATT (1986-1994), que veio a instituir a Organização Mundial do Comércio e, com ela, o Acordo TRIPs (*Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights*). Atualmente, é o Acordo TRIPs a principal normativa que rege a disciplina da propriedade intelectual – e, conseqüentemente, dos direitos autorais – no plano internacional. É a partir dele que disputas entre Estados – os quais eventualmente representarão interesses de empresas – referentes à propriedade intelectual podem ser levadas ao Órgão de Solução de Controvérsias da OMC.

No entanto, dificilmente questões envolvendo direitos autorais no âmbito musical são levadas ao Órgão de Solução de Controvérsias. Uma notória exceção é a Disputa 106, levada a cabo em 1999, na qual se discutiu a adequação da Seção 110(5) do *Copyright Act* dos Estados Unidos ao Acordo TRIPs, movida pela Comunidade Europeia de Estados e na qual o Brasil, entre outros países, requereu a entrada como terceiro interessado. O dispositivo, apontado como violador do Artigo 13 do TRIPs, que diz respeito aos limites e exceções aos direitos exclusivos do autor e conexos, permitia que música fosse reproduzida em certos ambientes públicos sem o pagamento de taxas referentes a *royalties*. O Grupo Especial formado no caso decidiu que o dispositivo em questão violava o artigo em questão do TRIPs ao permitir que essa limitação se estendesse a diversos tipos de negócios. Em junho de 2003, após vários questionamentos, ambas as partes informaram ao Órgão de Solução de Controvérsias que haveriam chegado a um acordo mútuo.

¹⁹ EBOLI, João Carlos de Camargo. **Pequeno Mosaico do Direito Autoral**. 1ª ed. São Paulo: Irmãos Vitale. 2006, p. 85.

2. *AND [I] CAUGHT HER STEALIN' MY MUSIC*²⁰: O PLÁGIO MUSICAL E OS DIREITOS DE AUTOR

O plágio existe, dentro do universo dos direitos autorais e da propriedade intelectual, de uma forma particular, uma vez que nem sempre representa uma ofensa legal, por vezes interessando apenas tangencialmente ao Direito, dentro do universo da moral – esse estar a meio caminho entre ofensa ética e ofensa legal poderá ser melhor observado, por exemplo, nas limitações do *fair use*, analisadas adiante. Ademais, ainda quando configurado o plágio enquanto ofensa legal, ele ocupará um espaço intermediário entre mera ofensa cível e verdadeiro tipo penal, cabendo a observância das particularidades do caso concreto, de modo a proceder a sua correta caracterização.

De outra banda, o termo plágio é comumente utilizado na sociedade em seu sentido mais amplo, o que tanto dificulta sua compreensão na dimensão legal como leva a uma aproximação temerária com conceitos similares, porém suficientemente distintos. Assim, para que um estudo sobre este instituto seja eficiente, é necessária uma conceituação precisa, com delimitação de sua abrangência, a fim de que não haja confusão com outros conceitos afins, notadamente os da pirataria, paródia, citação, entre outros, ou com o próprio gênero violação de direito autoral, do qual decorre o plágio.

Passa-se, então, a uma análise do plágio enquanto instituto jurídico.

A noção de plágio remonta ao período romano, quando o termo *plagium* tinha por significado o ato de tomar para si escravo ou criança de outrem – o primeiro uso conhecido da palavra para referir-se ao roubo de ideias, mais próximo à noção atualmente em vigência, é atribuído ao poeta romano Marcus Valerius Martialis, no século I²¹. Ao tratar sobre a história dos direitos autorais no período da Antiguidade, Daniel Rocha assim leciona:

O que a ciência jurídica chamaria, mais tarde, de ‘direito moral do autor’, sempre existiu desde a mais remota antiguidade. A condenação pública sempre esteve vigilante em defesa do autor nesse domínio. O plágio vem dos primórdios de nossa civilização. A palavra (*plagium*) é latina, mas constituía em Roma o correspondente do vocábulo grego que tinha o sentido de ‘oblíquo’, isto é, de ‘doloso’. Para os romanos, o *plagiator* era o mesmo que roubava ou sequestrava um homem, ou vendia como escravo um homem livre²².

²⁰ MARAJ, Onika; MATHERS, Marshall. *Roman's Revenge*. In: MINAJ, Nicki. **Pink Friday**. Intérpretes: Nicki Minaj e Eminem. Estados Unidos: Cash Money Records. 2010. CD, faixa 2.

²¹ PILA, Justine; TORREMANS, Paul. **European Intellectual Property Law**. 1ª ed. Oxford: Oxford University Press. 2016, p. 9.

²² ROCHA, Daniel. **Direito de Autor**. 1ª ed. São Paulo: Irmãos Vitale. 2001, p. 13.

A evolução do instituto consagrou a conceituação de *Martialis*, relegando ao *plagium* romano apenas o seu valor histórico. Contemporaneamente, o significado adotado, em linhas gerais, assume uma tendência similar nos vários Estados que compõem a comunidade global, ainda que muitas das normativas sobre a matéria optem por não fazer uso do termo plágio – observa-se uma preferência por violação aos direitos autorais e aos direitos conexos, ou *copyright infringement*, na *common law*, devendo-se levar em consideração que ambos institutos abrangem outros tipos de ofensas aos direitos do autor.

Diz-se do plágio o ato de tomar – e, conseqüentemente, apresentar – como própria obra intelectual ou artística de outrem, no todo ou em parte, sem a devida referência²³ e eventual pagamento de taxas por seu uso – estas últimas denominadas *publishing royalties*, no âmbito musical²⁴. Trata-se de ofensa direta ao trabalho de criação empreendido por outrem, sendo possível que o plágio se dê em face da obra já materializada, tendo sido ela levada ou não ao conhecimento do público. É, portanto, pela tradição do *droit d'auteur* elucidada no tópico anterior, uma violação a um direito personalíssimo, uma ofensa ao autor ele mesmo.

Definindo o plágio, pertinente a lição de Fabíola Bortolozo do Carmo Rocha, a qual se transcreve abaixo:

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 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. [...] o plágio destaca-se pela forma artilosa com que é feito: o plagiário normalmente toma parte de uma ou mais obras e tenta mascarar-la(s), em uma atitude dissimuladora²⁵.

A noção de plágio, portanto, contrapõe-se à de originalidade. Se o direito do autor tutela as “criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em

²³ CIRIO, Nathália Zdanski. **Os direitos autorais e o plágio musical**. 2010. 57 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Direito) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2010, p. 37.

²⁴ ANDERTON, Chris; DUBBER, Andrew; MARTIN, James. **Understanding the music industries**. 1ª ed. Londres: Sage. 2013, p. 58.

²⁵ ROCHA, Fabíola Bortolozo do Carmo. Plágio como violação de direitos de autor. **Revista SJRJ**. Rio de Janeiro, v. 18, n. 30, pp. 29-54, abr. 2011, p. 37.

qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro” (art. 7º, *caput*, LDA), certo é que a configuração do plágio pressupõe que o plagiador imiscui-se da qualidade de autor de criação artística ou literária alheia, usurpando-lhe a autoria, a qual, em realidade, não possui; a obra plagiada, então, não será dotada de originalidade – termo de conceituação mais difícil do que pode à primeira vista sugerir, porém essencial ao estudo do plágio musical e da propriedade intelectual em seu espectro amplo.

Originalidade por vezes se confunde com inovação, a característica daquilo que é inédito, novo, sem precedente. No entanto, o caráter inaugural da obra que se pretende original nem sempre dirá respeito a sua totalidade, muitas vezes apenas representando uma nova forma de manifestação de ideia pré-existente. Nessa esteira, deve-se lembrar que a proteção jurídica dispensada ao direito autoral opera no sentido de salvaguardar “expressões e não ideias, procedimentos, métodos de operação ou conceitos matemáticos como tais” (art. 9.2, Acordo TRIPS). Isso implica que a originalidade trata tão somente da expressão da ideia, ou seja, da forma na qual se materializa.

Isso dificulta uma possível delimitação jurídica do enquadramento do plágio, uma vez que não existe consenso acerca dos limites da cópia – no âmbito musical, por exemplo, frequentemente há menções a um suposto “mito dos oito compassos idênticos”, pelo qual seria possível atestar a existência do plágio pela repetição de ditos oito compassos, afirmação sem fundamento na teoria da música que a sustente²⁶. Além disso, há padrões e métodos consolidados nas diversas áreas das artes que levam a resultados parecidos entre si, nos quais o reconhecimento da originalidade depende de um consenso social, dificilmente transponível ao universo jurídico senão pela avaliação de um técnico – basta pensar nas recorrentes temáticas de pinturas, a exemplo do nu feminino ou da natureza morta, ou de técnicas cuja comprovada eficiência acabam por ser usadas à exaustão.

Ainda assim, plágio e originalidade são termos que ganham maior teor de abstração se levado em consideração que, dada a ascensão da indústria cultural e da cultura de massa, o processo de simplificação das manifestações artísticas e repetição de motivos leva inexoravelmente à existência de criações artísticas que se assemelham entre si. Segundo Umberto Eco:

²⁶ CIRIO, Nathália Zdanski. **Os direitos autorais e o plágio musical**. 2010. 57 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Direito) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2010, pp. 51-53.

Cada um dos tipos de repetição que examinamos não é limitado à mídia de massas, mas tem lugar por excelência em toda a história da criatividade artística; plágio, citação, paródia, releitura irônica são comuns a toda a tradição artístico-literária. Muito do que é arte foi e é repetitivo. O conceito de originalidade absoluta é contemporâneo, nascido com o Romantismo; a arte clássica era em grande medida produzida em série, e o “moderno” *avant-garde* (no começo deste século) desafiou o ideal romântico de “criação a partir do nada”, com suas técnicas de colagem, bigodes na Mona Lisa, arte pela arte, entre outros (tradução nossa)²⁷.

Nessa toada, destaca-se que o direito autoral, por óbvio, não é absoluto. Isso implica dizer que, dentro dos limites legais, haverá limitações a este direito que darão legitimidade a certas condutas, as quais não serão enquadradas como violações. No caso brasileiro, estão elas elencadas no Capítulo IV da LDA, dentre as quais destacamos as paráfrases e paródias, desde que não configurem representações idênticas à obra original ou lhe impliquem descrédito (art. 47, LDA), além das hipóteses expressamente previstas nos artigos 46 e 48 daquele mesmo diploma legal, que dizem respeito, por exemplo, à representação de obras situadas permanentemente em logradouros públicos ou a reprodução de pequenos trechos de uma obra original, desde que ausente o intuito de obter lucro com essa ação. Tais exceções legais afastam a configuração de eventual plágio.

Aprofundando no objeto deste estudo – o plágio musical, *de per se* –, tem-se que dentro das várias nuances do direito do autor, o plágio pode se manifestar de diferentes formas, a depender da arte ou técnica analisada. Sob a égide do direito do autor musical, portanto, assumirá o plágio uma forma específica, distinta das demais, e que deve, assim, ser compreendida dentro de seu próprio universo. O plágio musical, pois, diferentemente do plágio literário, acadêmico, cinematográfico, e de suas demais manifestações, seja nas artes ou nas ciências, distingue-se pela própria natureza da arte em que se encontra inserido – para o seu reconhecimento, deverão ser levados em consideração saberes próprios da técnica musical, a exemplo da progressão, harmonia e outros, além de elementos comuns a outras áreas, como questões relativas a letras de músicas, em que o plágio mais se assemelharia a um literário, por exemplo.

²⁷ No original: “each of the types of repetition that we have examined is not limited to the mass media but belongs by right to the entire history of artistic creativity; plagiarism, quotation, parody, the ironic retake are typical of the entire artistic-literary tradition. Much art has been and is repetitive. The concept of absolute originality is a contemporary one, born with Romanticism; classical art was in vast measure serial, and the ‘modern’ *avant-garde* (at the beginning of this century) challenged the romantic idea of ‘creation from nothingness’, with its techniques of collage, mustachios on the Mona Lisa, art about art, and so on”. In: ECO, Umberto. **The Limits of Interpretation**. 1ª ed. Indianápolis: Indiana University Press. 1994, p. 95.

Quando pensado em seu aspecto prático, cumpre salientar que é frequente que artistas tenham seu início na informalidade, e que sua ascensão à fama, quando concretizada, dá-se de maneira gradual. Nesse processo, artistas costumam realizar diversas apresentações com colegas de profissão, seja em festivais voltados à descoberta de novos nomes ou em espaços destinados à realização de pequenos concertos. Essa fusão entre a informalidade dos artistas que ainda estão se estabelecendo na profissão e o contato contínuo com outros músicos é uma das principais razões pela qual muitas vezes seja difícil atribuir a autoria de determinada composição ou arranjo a um indivíduo singular.

Isso se reflete, por exemplo, nas acusações de plágio movidas contra o grupo musical britânico Led Zeppelin, de parte de outras bandas com as quais o grupo realizou concertos musicais²⁸. Ainda que alguns casos ocorridos nessas circunstâncias, como o do Led Zeppelin, mormente devido ao grande êxito que a banda teria nos anos posteriores, ganhassem mais notoriedade, é certo que a maioria dessas situações passaria despercebida ao grande público. Ademais, deve-se levar em consideração que a produção artística historicamente observada pressupõe um intercâmbio de ideias e conhecimentos entre pessoas, uma vez que nenhum trabalho artístico poderia advir de um universo que não o humanamente conhecido e socialmente construído.

Atinge-se, assim, outra temática de relevância ao presente estudo – a da inspiração. A inspiração em si não se confunde com o plágio, na medida em que se trata de uma referência abstrata a obra anterior, não sendo, portanto, punível – inclusive sendo fundamento possível à defesa de um acusado de plágio. Outro aspecto relevante nessa mesma linha de pensamento refere-se ao tema do *musical borrowing* (empréstimo musical, em tradução livre), sobre o qual J. Peter Burkholder assim leciona:

Definamos empréstimo musical, de maneira abrangente, como tomar algo de uma obra musical já existente e usá-lo em uma nova. Esse “algo” pode ser qualquer coisa, desde uma melodia até um plano estrutural. Mas deve ser suficientemente individual de modo a ser identificável como proveniente de um trabalho em particular, em lugar de um repertório em geral [...]. Essa é uma distinção crucial e problemática. É impossível que uma obra musical, independentemente de a qual tradição pertença, **não** faça referência a trabalhos anteriores naquela mesma tradição, ao menos de forma geral, uma vez que segue regras similares e inclui sons e padrões similares. Se examinássemos toda a música que tomou algo emprestado, em alguma

²⁸ Na acusação de plágio que moveu o grupo musical Spirit contra Led Zeppelin, a respeito de determinados *riffs* da canção *Stairway to Heaven*, a parte autora suscitou o fato de os ingleses, à época desconhecido nos Estados Unidos, haverem realizado um concerto de abertura ao da banda americana, além de entrevistas do guitarrista do grupo britânico, Jimmy Paige, nas quais o músico afirma que, na maioria dos casos, é difícil identificar a origem de suas próprias músicas - v. *Skidmore v. Zeppelin et al.* 15-cv-03462, U.S. District Court, Central District of California (Los Angeles)

medida, de suas predecessoras, nós estaríamos examinando toda música (tradução nossa)²⁹.

Trazendo essa questão ao universo prático da música, é possível remontar ao período de início da indústria musical, retratado no capítulo anterior, em especial ao *jazz* e suas práxis. Dentro da lógica do *jazz*, desponta um recurso denominado *contrafact*, que nada mais é que uma composição original daquele gênero construída sobre a base harmônica de outra pré-existente³⁰. Isso reflete a própria natureza do *jazz*, que tem como caras as noções de improviso, e, sobretudo, de informalidade, condizentes com a efervescência musical e o estímulo irrestrito à criação, inclusive a partir de um certo apoio mútuo entre artistas. Além disso, não apenas o *jazz*, como também os diversos gêneros musicais se devem, em alguma medida, a alguma espécie de empréstimo musical, que é exatamente o elo entre as diversas fases da evolução da música – não seria possível, por exemplo, pensar o *rock* sem que antes houvesse existido o *country*, o *jazz* e o *blues*.

Sob outro viés, em que pese a não comprovação teórica do mito dos oito compassos idênticos, fato é que, dadas as limitações fisiológicas humanas, o espectro da música compreende tão somente os tons discerníveis ao ouvido humano; em outros termos, possuímos escalas musicais limitadas, as quais, muito embora possam ser organizadas e arranjadas de formas distintas – originando os mais diversos gêneros musicais, que por sua vez podem ser reproduzidos em distintos instrumentos musicais, cada qual com sua própria variação –, inevitavelmente encontrar-se-ão em alguma sequência. A variedade de sons, por assim dizer, não é infinita, razão pela qual a originalidade absoluta deve ser tomada como um tipo ideal, afastando-se seu uso como critério único para identificação do plágio.

Assim, dois fatores convergirão como limitadores da originalidade da novel criação artística: por um lado as limitações relativas à natureza social da música e sua evolução natural, pautada na inspiração e em empréstimos musicais, e de outra banda

²⁹ No original: “let us define musical borrowing broadly as taking something from an existing piece of music and using it in a new piece. This “something” may be anything, from a melody to a structural plan. But it must be sufficiently individual to be identifiable as coming from a particular work, rather than from a repertoire in general [...]. This is a crucial and problematic distinction. It is impossible for a piece of music in any tradition not to refer to earlier works in that tradition in at least a general sense, for it follows similar rules and includes similar sounds and patterns. If we examine all music that borrowed in some way from its predecessors, we would be examining all music”. In: BURHOLDER, J. Peter. The uses of existing music: musical borrowing as a field. *Notes*, Music Library Association, Middleton, vol. 50, n. 3, pp. 851-870, 1994.

³⁰ MARTIN, Henry; WALTERS, Keith. **Essential jazz**: the first 100 years. 2ª ed. Boston: Schirmer. 2009, p. 133.

questões físicas atinentes à própria condição humana e sua limitada percepção dos sons, o que restringe o aspecto material com o qual trabalham os artistas musicais. Ambas essas limitações se opõem ao plágio, cuja característica essencial é justamente a de ser ele um furto de uma obra musical produzida por outrem, reconhecida como única e, a certo nível, original – apesar de algumas tendências destoantes, como o resultado do caso *Williams et al v. Bridgeport Music Ind et al*, adiante retratado, ainda é necessário para a caracterização do plágio a cópia indevida de obra individualizada ou de trecho de seu conjunto que seja identificável.

Outra questão controversa, e que se assemelha ao plágio, é o uso de *sampleings* nas músicas. Popularizado pela música urbana estadunidense, notadamente o *hip-hop*, o *sampling* – o uso de pequeno trecho de canção de autoria alheia em obra própria – vem se consolidando na indústria musical (basta observar os últimos lançamentos de artistas famosos – seja a cantora americana Taylor Swift resgatando a sonoridade do refrão *hit* da década de 1990 “*I’m Too Sexy*” para sua nova canção, seja a longa lista de *sample credits* no último álbum do *rapper* Kanye West, “*The Life of Pablo*”). Desde o ponto de vista jurídico, no entanto, salvo com a autorização expressa do autor da obra original, o uso de trechos desta última poderá configurar violação ao direito autoral³¹ – em última medida, o próprio plágio pode ser o resultado.

Além disso, como será observado adiante, demais espécies de violação aos direitos autorais, em especial a *pirataria* – definida pelo IFPI como uma violação deliberada a um direito autoral, aplicada em escala comercial, seja por meio físico ou digital, ressalvando que a “pirataria virtual”, ainda que sem fins comerciais, se equipara às demais formas em razão de seu impacto no mercado e sua extensão a nível global³². A diferença essencial entre plágio e pirataria reside no fato de que nesta última não existe o ânimo de apresentar obra alheia como própria. Em outras palavras, seria possível afirmar que o plágio é uma ofensa à própria autoria, o vínculo entre autor e obra, atinente à esfera do direito moral, ao passo que a pirataria seria uma ofensa aos direitos decorrentes dessa relação autor-obra, sobretudo aqueles de natureza patrimonial (isso não obsta, contudo, que o plágio também afete direitos patrimoniais, como frequentemente o faz).

Assim sendo, os limites entre plágio e inspiração, no que concerne à música, são tênues e, mais importantemente para fins jurídicos, de difícil comprovação. Não

³¹ HULL, Geoffrey P. **The recording industry**. 2ª ed. Nova Iorque: Routledge. 2004, pp. 61-62.

³² HULL, Geoffrey P.; HUTCHISON, Thomas; STRASSE, Richard. **The music business and recording industry: delivering music in the 21st century**. 3ª ed. Nova Iorque: Routledge. 2011, p. 335.

fosse suficiente, o plágio é um instituto complexo, análogo a outras formas de violação aos direitos autorais. Como será observado no próximo tópico, sistemas jurídicos diferentes – exemplificados pela análise da disciplina legal da matéria no Brasil e nos Estados Unidos – propõem soluções igualmente distintas à questão, analisando o plágio sobre óticas distintas. Por outro lado, levando em consideração que a música, por suas próprias características, transpassa com incrível facilidade as fronteiras nacionais, estabelecendo um mercado musical global interconectado, necessária também a análise da tutela jurídica do plágio sobre a ótica do direito internacional.

2.1. *I'm a cool rocking daddy in the USA*³³: a disciplina jurídica do plágio musical nos Estados Unidos e no Brasil

De plano, explica-se a opção metodológica por um estudo comparativo entre os ordenamentos jurídicos pátrio e estadunidense. Tanto se deve mormente ao fato de que é naquele país que a indústria musical em grande parte se concentra – segundo dados sobre o ano 2016 do estudo anual da *International Federation of the Phonographic Industry* (IFPI), mais de 30% das vendas do mercado global de música se deram apenas nos Estados Unidos³⁴ –, o que implica em uma vasta gama de normativas e jurisprudências sobre a matéria. De outra banda, o sistema estadunidense que regula os direitos autorais se pauta na tradição britânica do *copyright*, ao passo que o Brasil se filia à corrente do *droit d'auteur*, o que justifica o interesse em observar como tais tradições do pensamento jurídico se diferenciam na prática.

Tecidas essas considerações iniciais, observa-se que no direito norteamericano – termo aqui utilizado para abranger os ordenamentos jurídicos dos Estados Unidos da América e Canadá –, em que se adota a tradição do *copyright*, o plágio *stricto sensu* (*plagiarism*) não configura mais que uma ofensa ética, uma vez que não se confunde com a ofensa civil, e eventual infração penal, denominada *copyright infringement* (violação de *copyright*, em tradução nossa), ainda que ambos possam vir a sobrepor-se no caso concreto. Nesse sentido:

Plágio não é necessariamente violação de *copyright*, nem é violação de *copyright* necessariamente plágio. Os dois conceitos divergem com respeito aos três principais aspectos da ofensa: cópia, paternidade e intenção. Em algumas interpretações, o conceito de plágio é mais abrangente que o de

³³ SPRINGSTEEN, Bruce. *Born in the U.S.A.* In: SPRINGSTEEN, Bruce. **Born in the U.S.A.** Estados Unidos: Columbia Records. 1984. Vinil, lado A, faixa 1.

³⁴ IFPI. Global Music Report 2017.

violação a direito, no sentido de que pode incluir a cópia de ideias, ou de expressões não protegidas pelo *copyright*, o que não constituiria ofensa civil, bem como pode incluir a cópia de pequenos excertos de material que seriam desconsiderados pela lei do *copyright*. Em outras, o conceito de violação de *copyright* é mais amplo, de modo tal que pode incluir tanto a cópia intencional quanto a não intencional, a qual seria poupada a denominação plágio (tradução nossa)³⁵.

Sob a ótica estritamente legal, o diploma que regula a matéria nos Estados Unidos é o *Copyright Act of 1976*, que substituiu lei anterior, datada de 1909, e figura como título 17 do *Code of Laws of the United States of America – U.S.C.* (compilação de leis federais de caráter geral e permanente). Em sua seção 109, define como direitos exclusivos dos detentores do *copyright* realizar em nome próprio ou autorizar a realização das seguintes ações: reprodução do trabalho objeto do *copyright*, em cópias ou fonogramas; a realização de trabalhos derivados, baseados naquele; a distribuição dessas cópias ou fonogramas, pela venda, transferência de domínio ou aluguel; a performance da obra, ou sua reprodução através de aparelhos, mecânicos ou eletrônicos; e, no caso de gravações musicais, transmissão do áudio pela via digital.

O *Copyright Act* americano prevê também limitações ao exercício exclusivo do *copyright*; são elas: o *fair use* (§107), a reprodução por bibliotecas e arquivos públicos (§108), os efeitos da transferência de cópia ou fonograma particular (§109), a isenção de certas performances e mostras (§110), as transmissões secundárias de programação por cabo (§111) e as gravações efêmeras (§112). Essas limitações existem para relativizar um eventual direito absoluto sobre as criações do intelecto, haja vista que são elas mesmas produzidas, por sua própria natureza, com fins a serem facilmente difundidas entre as pessoas. Nesse sentido, seria possível inclusive referir-se a uma “função social da propriedade intelectual” – a lei prevê também uma limitação temporal, consistente no período de vida do autor acrescido de 70 (setenta) anos após sua morte (§302, a), findo o qual cessam os efeitos do *copyright* (§301, a).

Sobre essas, deter-nos-emos brevemente no *fair use*. Trata-se de uma limitação específica prevista no direito estadunidense, que diz respeito à permissão de

³⁵ No original: “plagiarism is not necessarily copyright infringement, nor is copyright infringement necessarily plagiarism. The two concepts diverge with respect to three main aspects of the offense: copying, attribution, and intent. In some ways, the concept of plagiarism is broader than infringement, in that it can include the copying of ideas, or of expression not protected by copyright, that would not constitute infringement, and it can include the copying of small amounts of material that would be disregarded under copyright law. In other ways, the concept of infringement is broader, in that it can include both properly attributed copying and unintentional copying that would be excused from being called plagiarism”. In: BURANEN, Lise; ROY, Alice M. **Perspective on plagiarism and intellectual property in a postmodern world**. 1ª ed. Nova Iorque: State University of New York Press. 1999, p. 9.

uso comedido de obra protegida por *copyright*, prescindindo da autorização de seu autor ou daquele que detém direitos sobre ela, para fins jornalísticos, educacionais e acadêmicos, ou para que seja sobre ela tecido comentário ou crítica (§107). Para o enquadramento no *fair use*, deverão ainda ser observados o propósito do uso, notadamente se existe o ânimo de lucro ou não, a natureza da obra protegida por *copyright*, a extensão desse uso e seu efeito sobre o potencial valor de mercado daquela obra (subseções 1 a 4).

A violação de qualquer desses direitos, que não esteja autorizada pelas limitações legalmente previstas, implica em *copyright infringement*, nos termos da seção 501 daquele diploma legal – nessas violações, de maneira implícita, inclui-se a figura do plágio. Em verdade, o legislador estadunidense fez a opção de criar uma ficção jurídica complexa, apta a englobar em si os diversos tipos de violação únicos à propriedade intelectual, distanciando-se de lugares comuns na linguagem jurídica, como furto ou fraude, os quais não abarcavam aquelas violações em todas as suas manifestações. Sobre o tema, em interpretação do instituto do *copyright infringement*, a Suprema Corte dos Estados Unidos, no caso *Dowling v. United States* (1985) assim se posicionou:

[...] interferência no *copyright* não se iguala tão facilmente ao furto, esbulho possessório, ou fraude. Aquele que viola um *copyright* não assume controle físico sobre o *copyright* nem retira por completo sua possibilidade de uso pelo proprietário. Essa violação implica em um conjunto mais complexo de quotas sobre a propriedade do que um simples furto, esbulho possessório ou fraude (tradução nossa)³⁶.

Essa ofensa ao *copyright*, conforme determinado no *Copyright Act*, será também passível de sanção penal, não obstante as medidas cíveis cabíveis, desde que se enquadre nos requisitos da Seção 506, subseção (a)(1), quais sejam: (A) tenha sido realizado com fins à obtenção de vantagem comercial ou ganho pessoal; (B) caracterize-se pela reprodução ou distribuição, durante um período de 180 (cento e oitenta dias), de uma ou mais cópias ou fonogramas de uma ou mais obras protegidas por *copyright* cujo valor de mercado total seja superior US\$ 1.000,00 (mil dólares); ou (C) caracterize-se como a distribuição de obra que já esteja sendo preparada para a distribuição comercial, tornando-a acessível na rede mundial de computadores, desde que tivesse conhecimento do propósito comercial da obra. Os procedimentos criminais em caso de *copyright*

³⁶ No original: “[...] interference with copyright does not easily equate with theft, conversion, or fraud. The infringer of a copyright does not assume physical control over the copyright nor wholly deprive its owner of its use. Infringement implicates a more complex set of property interests than does run-of-the-mill theft, conversion, or fraud”. – v. *Dowling v. United States*, 473 U.S. 207 (1985).

infringement encontram-se discriminados na Seção 2319 do Título 18 do U.S.C. (*Crimes and Criminal Procedure*).

Antes de adentrar na temática sobre os remédios legais contra a violação ao *copyright*, necessário traçar distinções entre a jurisdição da *Common Law* (*stricto sensu*) e da *Equity*. Surgido na Inglaterra no século XI, o sistema de *Equity*, caracterizado por procedimentos paralelos aos da *Common Law* no âmbito civil que visavam a torná-la mais operacional e flexível, ingressou nos Estados Unidos como um sistema jurídico paralelo com competências próprias³⁷. Os procedimentos de *Common Law* e *Equity* foram unificadas as jurisdições de ambos os sistemas naquele país, a nível federal, em 1938, em torno das agora denominadas *civil actions*; porém, permaneceram as diferenças de ambos a nível processual, uma vez que nos *reliefs* (ações compensatórias) da *Common Law* o remédio oferecido sempre implicará em indenização em pecúnia, ao passo que nos *Equity reliefs* há previsão de remédios contra a pessoa do réu, notadamente os *writs* de *injuctions* (obrigação de não fazer) e *specific performance* (obrigação de fazer)^{38 39}.

A respeito da violação ao *copyright*, a lei estadunidense prevê como remédios as já citadas *injuctions* (§502) – com fins a prevenir ou restringir a violação –, *impounding* (§503) – o confisco das cópias ou fonogramas, ou do equipamento utilizado para proceder à violação, bem como documentos que atestem dados organizacionais e de vendas –, *damages and profits* (§504) – o pagamento dos danos provocados ao detentor do *copyright*, bem como de eventuais lucros provenientes da violação a esse direito; subsidiariamente, poderá o Autor da ação ser restituído a título de *statutory damages*, ou seja, valores já fixados na própria lei (entre US\$750,00 e US\$30.000,00, conforme a determinação judicial) –, e, por fim, prevê também o pagamento de honorários sucumbenciais (§505).

A respeito de questões processuais, a Seção 1338 do Título 28 do U.S.C. (*Judiciary and Judicial Procedure*) estabelece a competência originária aos *district courts* para o julgamento de qualquer *civil action* em matéria de *copyright*. Na hipótese de ser os Estados Unidos, empresa por eles controlada ou quem haja em seu nome ou

³⁷ SUBRIN, Stephen N. How Equity conquered Common Law: the federal rules of civil procedure in historical perspective. *University of Pennsylvania Law Review*, Filadélfia, vol. 135, n. 4, pp. 909-1002, 1987.

³⁸ SOARES, Guido Fernando Silva. Estudos de direito comparado (I): o que é a “*Common Law*”, em particular, a dos EUA. *Revista da Faculdade de Direito*, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 92, p. 163-198, jan. 1997.

³⁹ ASHTON, Peter Walter. A *Common Law* e a *Equity* do Direito Anglo-Saxônico. *Revista do Ministério Público do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, n. 64, out. 2009 – dez. 2009, p. 181.

com seu consentimento aquele a violar o *copyright*, a competência para julgamento será trasladada à *Court of Federal Claims*, nos termos da §1498(b), título 28, U.S.C.

Ainda que não exista um consenso da Suprema Corte dos Estados Unidos sobre um possível “direito ao júri” na matéria⁴⁰ (fazendo-se a ressalva de que, sob a égide do direito estadunidense, a competência do júri é bastante mais ampla do que a observada, por exemplo, no Brasil, abrangendo vários casos de natureza cível⁴¹), observa-se certa tendência jurisprudencial a levar a disputa judicial sobre *copyright infringement* ao tribunal do júri, observável tanto no caso *Skidmore v. Zeppelin et al* como no *Williams et al v. Bridgeport Music Ind et al*, os quais serão melhor abordados mais a frente neste estudo. Ainda assim, há críticas sobre a adoção desse procedimento, sobretudo em se tratando de matéria que demanda um determinado nível de conhecimento técnico.

Existem ainda outras normativas que regulam a matéria naquele país, a exemplo do *Family Entertainment and Copyright Act* (2005) – o qual se encontra dividido em duas subpartes: *Artist’s Rights and Theft Prevention Act* e *Family Home Movie Act* –, e dos *Piracy and Counterfeiting Amendments Act* (1982) e *Digital Millennium Copyright Act* (1996), os quais funcionam como emendas ao *Copyright Act* e, entre outros efeitos, aumentaram a rigidez daquele diploma.

Passa-se, então, à análise da tutela jurídica do plágio no direito brasileiro.

Analisando o tratamento legal dispensado ao plágio musical pela Lei de Direitos Autorais, observa-se algumas semelhanças à lei americana. Em princípio, ainda que não se faça a separação entre *plagiarism* e *copyright infringement* em língua portuguesa, aquele diploma legal se limitará a fazer referência a violações dos direitos autorais, dedicando ao tema das sanções civis a ditas violações o Título VII, não havendo qualquer menção expressa à figura do plágio, a qual se encontra abrangida em artigos de expressão geral, os quais fazem referência a situações fáticas como reprodução fraudulenta (art. 102), edição sem autorização do titular (art. 103), entre outras.

⁴⁰ FELDMAN, Ted. J. An examination of the right to jury trial where copyright statutory damages are elected. *Hofstra Law Review*, Maurice A. Deane School of Law at Hofstra University, Hempstead, Vol 21, Iss. 1, Article 7, pp. 282-283

⁴¹ A Sétima Emenda à Constituição dos Estados Unidos da América prevê o direito ao júri em determinadas causas de natureza cível: “in suits at common law, where the value in controversy shall exceed twenty dollars, the right of trial by jury shall be preserved, and no fact tried by a jury shall be otherwise reexamined in any court of the United States than according to the rules of the common law” (U.S. Const. amend. VII).

Conforme aquele diploma legal, o autor terá direitos de natureza moral e patrimonial sobre a obra que criou (art. 22). Os primeiros, elencados no art. 24 – entre os quais destacam-se o direito à reivindicação da autoria (inciso I), a referência a seu nome, ou o que faça as vezes deste, quando da utilização da obra (inciso II) e os direitos à conservação, manutenção, modificação ou retirada de circulação da obra (incisos III a VI). Tais direitos morais, por força de disposição legal, são inalienáveis e irrenunciáveis (art. 27); ou seja, ainda que seu detentor faça a opção de não os utilizar, não poderá cedê-los a terceiros (reforçado por vedação expressa do art. 49, I) ou renunciá-los, à exceção da transmissão aos seus sucessores, em virtude de seu óbito, prevista no art. 24, §1º.

Os direitos patrimoniais, por sua vez, dizem respeito ao uso e fruição da obra (art. 28), pelos quais sua utilização dependerá de autorização expressa e prévia do autor (art. 29, *caput*) – entre as formas de uso que não podem prescindir de dita autorização elencam-se a reprodução (inciso I) e a tradução (IV), bem como a execução musical, emprego de alto-falante, radiodifusão sonora ou televisiva (inciso VIII, alíneas ‘b’, ‘c’ e ‘d’); o rol do art. 29 é meramente exemplificativo, haja vista que seu inciso X prevê que o mesmo se aplica a “quaisquer outras modalidades de utilização existentes ou que venham a ser inventadas”. Tais direitos patrimoniais terão a validade de setenta anos, contados do ano subsequente ao falecimento do autor (art. 41). É ainda facultada ao autor a possibilidade de transmissão total ou parcial dos direitos patrimoniais que detém sobre a sua criação artística (art. 49).

Os direitos conexos encontram-se regulados nos arts. 89 e seguintes da LDA, determinando-se que aos intérpretes, produtores fonográficos e empresas de radiodifusão aplicar-se-ão, no que couber, as normas relativas aos direitos de autor. No que tange ao plágio musical, interessa a previsão constante no art. 92, *caput*, pela qual se fixa que caberão aos intérpretes “os direitos morais de integridade e paternidade de suas interpretações”. Desse modo, serão os artistas intérpretes também titulares de direitos morais sobre a obra musical a qual tem associado seu nome, convertendo-se em ofendidos na hipótese de violação tais direitos, entre as quais se enquadra o plágio.

Nessa esteira, o titular do direito do autor ou dos que lhe são conexos poderá ingressar judicialmente com ação civil visando à indenização pelos danos morais e patrimoniais, de forma geral, além de outros pedidos que lhe faculta a LDA, a exemplo da “apreensão dos exemplares reproduzidos” (art. 102), além de medidas como a suspensão e a interrupção de transmissão ou comunicação ao público tida como

indevida (art. 105) – as quais se assemelham, em certa medida, às *injunctio*ns do direito americano.

Ademais, são previstas no ordenamento jurídico pátrio, além das sanções cíveis discriminadas na LDA, sanções de natureza criminal (nos termos do art. 101 da LDA, “as sanções civis de que trata este Capítulo aplicam-se sem prejuízo das penas cabíveis”). Nesse sentido, o art. 184 do Código Penal Brasileiro prevê o delito de violação de direito autoral, o qual se transcreve abaixo:

Art. 184. Violar direitos de autor e os que lhe são conexos:

Pena – detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, ou multa.

§ 1º Se a violação consistir em reprodução total ou parcial, com intuito de lucro direto ou indireto, por qualquer meio ou processo, de obra intelectual, interpretação, execução ou fonograma, sem autorização expressa do autor, do artista intérprete ou executante, do produtor, conforme o caso, ou de quem os represente:

Pena – reclusão, de 2 (dois) a 4 (quatro) anos, e multa.

§ 2º Na mesma pena do § 1º incorre quem, com o intuito de lucro direto ou indireto, distribui, vende, expõe à venda, aluga, introduz no País, adquire, oculta, tem em depósito, original ou cópia de obra intelectual ou fonograma reproduzido com violação do direito de autor, do direito de artista intérprete ou executante ou do direito do produtor de fonograma, ou, ainda, aluga original ou cópia de obra intelectual ou fonograma, sem a expressa autorização dos titulares dos direitos ou de quem os represente.

§ 3º Se a violação consistir no oferecimento ao público, mediante cabo, fibra ótica, satélite, ondas ou qualquer outro sistema que permita ao usuário realizar a seleção da obra ou produção para recebê-la em um tempo e lugar previamente determinados por quem formula a demanda, com intuito de lucro, direto ou indireto, sem autorização expressa, conforme o caso, do autor, do artista intérprete ou executante, do produtor de fonograma, ou de quem os represente:

Pena – reclusão, de 2 (dois) a 4 (quatro) anos, e multa.

§ 4º O disposto nos §§ 1º, 2º e 3º não se aplica quando se tratar de exceção ou limitação ao direito de autor ou os que lhe são conexos, em conformidade com o previsto na Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, nem a cópia de obra intelectual ou fonograma, em um só exemplar, para uso privado do copista, sem intuito de lucro direto ou indireto.

Da inteligência do comando normativo em comento é possível depreender que o delito em questão está disposto de forma abrangente, de tal sorte a incluir não apenas o plágio, mas também violações de outras naturezas, a exemplo da pirataria ou outras formas de uso não autorizado de material protegido por direitos autorais. Enquanto o *caput* trata o crime de forma geral (onde se inclui a figura do plágio), os parágrafos, por sua vez, trazem noções mais específicas, mais relacionadas as demais infrações – notadamente, os parágrafos 2º e 3º se assemelham a modalidades do delito de pirataria, elucidado alhures.

2.2. *Killing me softly with his song*⁴²: plágio musical, direitos autorais e direitos conexos no âmbito internacional

Observada a disciplina jurídica dispensada ao plágio musical naqueles países, reputa-se necessária uma análise do instituto no âmbito internacional, especialmente em razão de ser no direito internacional que são traçadas as principais diretrizes principiológicas na seara da propriedade intelectual e, especificamente, do direito autoral. Neste tópico, retomar-se-ão as convenções internacionais citadas no capítulo anterior, com vistas a se proceder a uma análise de seus dispositivos que são pertinentes a esta temática, notadamente a Convenção de Berna (1886 – última revisão em 1971), a Convenção de Roma (1961), a Convenção de Genebra (1971) e o Acordo TRIPS (1994). Essa análise terá por enfoque o tratamento dispensado por tais normativas aos principais sujeitos afetos ao plágio musical: os autores e intérpretes, entendidos como pessoas físicas diretamente envolvidas com a obra musical, e as gravadoras (ou produtoras de fonogramas) – pessoas jurídicas responsáveis pela produção e distribuição da obra musical.

A Convenção de Berna (cuja última revisão, realizada em Paris, a 24 de julho de 1971, foi incorporada no ordenamento jurídico pátrio através do Decreto nº 75.699/75), enquanto primeiro tratado internacional com vistas à proteção de obras literárias e artísticas, é a primeira normativa a ser observada para se delimitar a extensão da proteção internacional ao direito autoral e, conseqüentemente, definir suas possíveis violações. Como já tratado anteriormente, essa convenção, inspirada no *droit d'auteur* francês, tinha por finalidade precípua a proteção da do indivíduo identificado como autor, traçando em seu corpo os direitos de que deve gozar o autor sobre a sua produção artística, notadamente o “direito de reivindicar a paternidade da obra e de se opor a toda deformação, mutilação ou a qualquer dano à mesma obra, prejudiciais à sua honra ou à sua reputação” (artigo 6 bis, 1) – tais direitos, identificáveis como direitos morais, segundo esse mesmo dispositivo, independem nos direitos patrimoniais e se mantêm mesmo após a cessão.

Outros direitos exclusivos a que faz menção a Convenção de Berna são os relativos à necessidade de autorização do autor para fins de tradução (artigo 8), qualquer tipo de reprodução sonora ou visual (artigo 9), representação e execução pública das

⁴² FOX, Charles; GIMBEL, Norman. **Killing Me Softly**. Intérprete: Roberta Flack. Estados Unidos: Atlantic Records. 1973. Vinil, faixa 1.

obras, bem como a transmissão destas últimas (artigo 11), radiodifusão e qualquer comunicação pública de suas obras (artigo 11 bis), adaptações, arranjos e outros tipos de transformações (artigo 12), inclusivo para a mídia audiovisual (artigo 14) – ressalvando-se que, uma vez adaptada para o meio cinematográfico, ou nele reproduzida, a nova obra é protegida como original, sem prejuízo dos direitos autorais da anterior (artigo 14 bis). Quanto a manuscritos originais de composições, o autor possuirá “direito inalienável de ser interessado nas operações de venda de que a obra for objeto depois da primeira cessão efetuada pelo autor” (artigo 14 ter).

Essa Convenção também estipula um limite temporal à proteção dispensada ao autor – cinquenta anos, contados do seu óbito (artigo 7.1), facultando-se aos países estabelecer uma duração maior em suas legislações internas (artigo 7.6). Deve-se frisar que tais determinações configuram o patamar mínimo de proteção que deverá ser conferido pelos países signatários da Convenção, o que não obsta que cada Estado, em suas próprias legislações internas, venha a estabelecer uma tutela jurídica mais ampla aos direitos de autor, cuja aplicação poderá ser reivindicada (artigo 19), bem como que governos celebrem entre si acordos bilaterais estendendo os direitos conferidos (artigo 20). Determina-se, ademais, que questões processuais sobre a matéria serão reguladas pelas legislações nacionais (art. 6 bis.3).

Muito embora trate dos limites mínimos de proteção jurídica, a Convenção de Berna não adentra na seara das violações aos direitos autorais, à exceção da menção a obra contrafeita e a possibilidade de sua apreensão, conforme o artigo 16. Entretanto, pode ser feita uma leitura *a contrario sensu* dos direitos estabelecidos em seus dispositivos, pelo que qualquer autor que tenha alguma daquelas garantias legais violadas poderá recorrer ao Judiciário para ver seus direitos salvaguardados. Prevê também a possibilidade de resolução de litígios entre Estados membros acerca da interpretação ou aplicação da Convenção, os quais seriam levados à Corte Internacional de Justiça, salvo acordo prévio entre esses países (artigo 33). A aplicação desse artigo, como se demonstrará adiante, encontra-se largamente prejudicada ante o surgimento da OMC e de seu Órgão de Solução de Controvérsias.

A Convenção de Roma, incorporada na legislação nacional por meio do Decreto nº 57.125/65, por sua vez, será responsável por introduzir à disciplina dos direitos autorais a dos direitos a ele conexos, haja vista que a Convenção de Berna, ainda que faça alusão a alguns direitos conexos, não trata amplamente sobre a matéria. Assim, para os efeitos dessa Convenção, serão detentores de direitos conexos: os

artistas intérpretes ou executantes, assim entendidos “os atores, cantores, músicos, dançarinos e outras pessoas que representem, cantem, recitem, declamem, interpretem ou executem, por qualquer forma, obras literárias ou artísticas”; os *produtores de fonogramas*, assim entendidas as pessoas físicas ou jurídicas “que, pela primeira vez, fixa os sons de uma execução ou outros sons”; e os *organismos de radiodifusão*, assim entendidos os responsáveis pela “difusão de sons ou de imagens e sons, por meio de ondas radioelétricas, destinadas à recepção pelo público” (artigos 2º e 3º).

Essa Convenção determina que seja conferido a esses sujeitos, por parte dos países signatários, o “tratamento nacional”, assim compreendido o “tratamento concedido pela legislação nacional do Estado contratante” (artigo 2º), identificado individualmente para cada um dos sujeitos titulares de direitos conexos, conforme os artigos abaixo transcritos:

Artigo 4º

Cada Estado contratante concederá o tratamento nacional aos artistas intérpretes ou executantes sempre que se verifique uma das seguintes condições:

- a) se a execução se realizar num outro Estado contratante;
- b) se a execução for fixada num fonograma protegido pelo artigo 5 da presente Convenção;
- c) se a execução, não fixada num fonograma, for radiodifundida através de uma emissão de radiodifusão protegida pelo artigo 6o da presente Convenção.

Artigo 5º

1. Cada Estado contratante concederá o tratamento nacional aos produtores de fonogramas sempre que se verifique uma das seguintes condições:

- a) se o produtor do fonograma for nacional de outro Estado contratante (critério da nacionalidade);
- b) se a primeira fixação de som for realizada num outro Estado contratante (critério da fixação);
- c) se o fonograma for publicado pela primeira vez num outro Estado contratante (critério da publicação).

2. Se um fonograma for publicado pela primeira vez num Estado não contratante e, dentro dos trinta dias seguintes à primeira publicação, fôr também publicado num Estado contratante (publicação simultânea), considerar-se-á como tendo sido publicado pela primeira vez num Estado contratante.

3. Qualquer Estado contratante pode declarar, por uma notificação dirigida ao Secretário-Geral da Organização das Nações Unidas, que não aplicará ou o critério da publicação ou o critério da fixação. Esta notificação poderá fazer-se no momento da ratificação, da aceitação ou da adesão ou, posteriormente, em qualquer outro momento; neste último caso, a declaração só terá efeito seis meses depois da data da notificação.

Artigo 6º

1. Cada Estado contratante concederá o tratamento nacional aos organismos de radiodifusão sempre que se verifique uma das seguintes condições:
 - a) se a sede social do organismo de radiodifusão estiver situada num outro Estado contratante;
 - b) se a emissão for transmitida por um emissor situado no território de ou outro Estado contratante.
2. Qualquer Estado contratante pode declarar, por uma notificação dirigida ao Secretário-Geral da Organização das Nações Unidas, que só concederá a proteção às emissões, se a sede social do organismo de radiodifusão estiver situada num outro Estado contratante e a emissão for transmitida por um emissor situado no território do mesmo Estado contratante. Esta notificação poderá fazer-se no momento da ratificação, da aceitação ou da adesão ou, posteriormente, em qualquer outro momento; neste último caso, a declaração só terá efeito seis meses depois da notificação.

São garantidos individualmente a cada um dos sujeitos detentores de direitos conexos direitos específicos: aos artistas intérpretes ou executantes, a faculdade de impedir que as seguintes ações sejam realizadas sem seu consentimento: a radiodifusão e a comunicação ao público da obra; a produção de fonograma contendo execução não fixada; a reprodução de fonograma em que a primeira fixação foi realizada sem sua autorização, ou que seja realizada para fins distintos do consentido; aos produtores de fonogramas, o direito de “autorizar ou proibir a reprodução direta ou indireta dos seus fonogramas” (artigo 10).

Estipulam-se como limites à proteção dos direitos conexos passíveis de estabelecimento pelos Estados membros a utilização da obra: em uso privado; em trechos para efeitos de “relatos de acontecimentos de atualidade”; em “fixação efêmera realizada por um organismo de radiodifusão, pelos seus próprios meios e para as suas próprias emissões”, ou ainda em uso destinado “exclusivamente ao ensino ou à investigação científica” (artigo 15). Faculta-se também a previsão legislativa de outras limitações aos direitos conexos em ordenamentos jurídicos nacionais, desde que sejam de mesma natureza das previstas nesse dispositivo.

Distinguindo-se dos tratados internacionais anteriores, a Convenção de Genebra, incorporada no ordenamento jurídico pátrio através do Decreto nº 76.906/75 representa o primeiro diploma a nível internacional a cuidar especificamente sobre violações aos direitos de autor. Sua finalidade precípua encontra-se delimitada em seu artigo 2º, em cujo dispositivo se lê, *in verbis*:

Artigo 2

Cada Estado Contratante se compromete a proteger os produtores de fonogramas que são nacionais dos outros Estados Contratantes contra a produção de cópias feitas sem o consentimento do produtor e contra a importação de tais cópias, quando a produção ou a importação é feita tendo

em vista uma distribuição ao público, assim como a distribuição das referidas cópias ao público.

Oportuna também a transcrição de trecho do preâmbulo, em que faz constar:

Os Estados Contratantes,
preocupados pela expansão crescente da reprodução não autorizada dos fonogramas e pelo prejuízo que disso resulta para os interesses dos autores, dos artistas intérpretes ou executantes e dos produtores de fonogramas;
convencidos de que a proteção dos produtores de fonogramas contra tais atos protege igualmente os interesses dos artistas intérpretes ou executantes e dos autores cujas execuções e obras são gravadas nos referidos fonogramas [...]

No entanto, mais do que se ocupar com medidas repressivas à reprodução não autorizada de fonogramas, a Convenção de Genebra, seguindo os padrões dos tratados anteriores, busca delimitar os padrões mínimos de proteção que deverão ser garantidos aos detentores de direitos autorais e conexos, estando incumbidos os países signatários de prever em suas legislações nacionais o modo através do qual se verão cumpridos os ditames desse tratado, os quais deverão “compreenderão um ou vários dos seguintes meios: a proteção pela outorga de um direito de autor ou de outro direito específico; a proteção mediante a legislação relativa à concorrência desleal; a proteção mediante sanções penais” (artigo 3).

De qualquer sorte, a Convenção de Genebra não se ocupa sobre o tema do plágio musical, tendo por finalidade, em verdade, o combate à pirataria que, como já visto, trata-se de violação aos direitos autorais distinta do plágio.

Por fim, o Acordo TRIPS, incorporado no ordenamento jurídico brasileiro por força do Decreto nº 1.355/95, reforça as convenções anteriores ao tempo que atrai para a OMC a competência de tratar sobre matérias relativas ao direito de autor e aos que lhe são conexos no âmbito do comércio internacional. Nesse sentido, oportuna a transcrição dos artigos do Acordo que dizem respeito aos tratados internacionais supracitados:

Artigo 1

Natureza e Abrangência das Obrigações

Omissis

3. Os Membros concederão aos nacionais de outros Membros o tratamento previsto neste Acordo. No que concerne ao direito de propriedade intelectual pertinente, serão considerados nacionais de outros Membros as pessoas físicas ou jurídicas que atendam aos critérios para usufruir da proteção prevista estabelecidos na Convenção de Paris (1967), na **Convenção de Berna (1971)**, na **Convenção de Roma** e no Tratado sobre Propriedade Intelectual em Matéria de Circuitos Integrados, quando todos Membros do Acordo Constitutivo da OMC forem Membros dessas Convenções. Todo

Membro que faça uso das possibilidades estipuladas no parágrafo 3 do Artigo 5 ou no parágrafo 2 do Artigo 6 da Convenção de Roma fará uma notificação, segundo previsto naquelas disposições, ao Conselho para os Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio (o "Conselho para TRIPS").

Omissis

ARTIGO 9

Relação com a Convenção de Berna

1. Os Membros cumprirão o disposto nos Artigos 1 a 21 e no Apêndice da Convenção de Berna (1971). Não obstante, os Membros não terão direitos nem obrigações, neste Acordo, com relação aos direitos conferidos pelo Artigo 6bis da citada Convenção, ou com relação aos direitos dela derivados.

A relevância dessa determinação do TRIPS se deve sobretudo ao fato de que a OMC, enquanto organismo internacional, conseguiu congrega a vasta maioria da comunidade global – são atualmente 164 os países membros da organização⁴³; em comparação os países-membros da ONU são 193⁴⁴. Com efeito, o Acordo TRIPS em si não inova com relação ao conteúdo, mas sim fortalece as previsões dos tratados acima mencionados, seja pelo seu próprio texto, seja por trazer ao seu bojo o próprio conteúdo daquelas mesmas Convenções. Isso implica que disputas sobre a interpretação e aplicação dos dispositivos destas últimas poderão ser levadas ao Órgão de Solução de Controvérsias da OMC, agregando à disciplina jurídica dos direitos autorais uma nova ferramenta de maior valor coercitivo.

O Sistema de Solução de Controvérsias da OMC encontra-se estabelecido no Anexo II do Acordo Constitutivo da OMC. Por sua configuração, serão os Estados, na qualidade de membros da OMC, os responsáveis por levar adiante as controvérsias com outros membros que desejam ver solucionadas; a OMC prioriza a solução pela via diplomática, porém também se encontram previstas formas de resolução de controvérsias de natureza próxima à jurisdicional, notadamente o Órgão de Solução de Controvérsias e o Órgão Permanente de Apelação, bem como a previsão de formação dos Grupos Especiais para analisar no equivalente à primeira instância a controvérsia suscitada.

No entanto, pela própria sistemática do Sistema de Solução de Controvérsias, mormente levando-se em consideração que os sujeitos são os próprios Estados e que a matéria do plágio musical interessa sobretudo a pessoas físicas

⁴³ Conforme informação disponibilizada no próprio site da OMC, disponível em: <https://www.wto.org/english/thewto_e/whatis_e/tif_e/org6_e.htm>. Acesso em: 5 de novembro de 2017.

⁴⁴ Conforme informação disponibilizada no próprio site da ONU, disponível em: <<https://nacoesunidas.org/conheca/paises-membros/>>. Acesso em: 5 de novembro de 2017.

individualizadas, dificilmente a OMC será a instância competente para avaliar questões sobre plágio musical. Tanto se reflete no fato de que a única disputa significativa atinente aos direitos autorais em âmbito musical trata em verdade de uma limitação legal aos direitos de autor, fixada pela legislação estadunidense, conforme explicitado no capítulo anterior.

Ante o exposto, é visível que não se ocuparam as principais normativas internacionais de garantir ao plágio, seja ele musical ou de outra natureza, um papel destacado. No entanto, a proteção aos direitos autorais e direitos conexos tal como definido por essas normativas se presta a garantir que os ofendidos em razão de violações àqueles direitos possam acionar os mecanismos judiciais competentes para requerer a tutela jurídica correspondente. Assim, embora não o seja de maneira substancial, o combate ao plágio musical é possibilitado através das diretrizes desses tratados internacionais.

3. *THIS IS HOW WE DO*⁴⁵: O TRATAMENTO JURÍDICO DISPENSADO AO PLÁGIO MUSICAL EM CASOS CONCRETOS

Como observado no estudo da legislação pertinente, a disciplina jurídica dos direitos autorais e dos que lhes são conexos não enfrenta diretamente a problemática do plágio musical, limitando-se a fixar limites de proteção e, por vezes, elencar possíveis violações e os remédios e sanções cabíveis, nas searas cível e criminal. Desse modo, não seria possível que um estudo analítico sobre o plágio musical e o tratamento legal a ele dispensado se desse sem uma investigação sobre os casos concretos que tem por objeto tal matéria, sobretudo aqueles que vieram a ser judicializadas, de modo a averiguar tanto como se dá a interpretação e aplicação do direito autoral na matéria, bem como possibilitar uma melhor compreensão de como se configura o plágio musical na prática.

Antes, porém, de se proceder a uma análise jurisprudencial, importa salientar que a via judicial nem sempre é a opção preferencial para se tratar sobre o plágio musical, como é possível verificar em muitos dos casos que se tornam de conhecimento público. Com efeito, existe uma tendência de se recorrer à via negocial como forma de solução de conflitos gerados a partir do uso indevido de obra musical. Isso se justifica não apenas pelo fato de que os resultados obtidos através de negociações costumam ser mais vantajosos e efetivos a ambas as partes, poupando-os dos dispendiosos processos inerentes à solução judicial de litígios, mas também porque tratativas diretas tendem a ser mais céleres que processos judiciais – a notícia de que uma música está sendo acusada de ser produto de plágio gera uma rápida repercussão negativa, que pode gerar danos tanto à imagem do artista quanto à percepção dos lucros sobre o produto musical.

Para um melhor entendimento da questão, traz-se alguns exemplos de acusações de plágio musical que foram resolvidas *off court*.

Em 2011, em vias de lançar seu novo *single* “*Collide*”, a cantora britânica Leona Lewis foi acusada de haver feito uso não autorizado de *sampling* da composição do DJ sueco Avicii, de nome “*Fade Into Darkness*”⁴⁶. Ressalta-se que esta última

⁴⁵ PERRY, Katy; ÅHLUND, Klas; MARTIN, Max. **Prism**. Intérprete: Katy Perry. 2013. CD, faixa 7.

⁴⁶ Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2011/aug/16/leona-lewis-new-single-avicii-collide>>. Acesso em: 5 de novembro de 2017.

canção já fazia uso do *sampling* de outra anterior – a instrumental “*Perpetuum Mobile*”, de autoria do conjunto musical inglês The Penguin Cafe Orchestra –⁴⁷, fato que por si só já demonstra a complexidade observada nos casos práticos de direitos autorais, em que uma longa sequência de adaptações, em que são respeitados os direitos da obra primeva, acabam por gerar inúmeras novas obras também originais.

Avicii, representado por sua gravadora, Ministry of Sound, tentou impedir o lançamento da canção sobre o fundamento de existência de *copyright infringement*. Como resultado, ambas as partes – as gravadoras Syco e Ministry of Sound –, optando pelas tratativas diretas, chegaram a um arranjo. Embora seus termos não tenham se tornando públicos em sua totalidade, um dos seus resultados foi de conhecimento público: foi garantido ao DJ sueco o direito de constar na relação oficial como co-intérprete da música, pelo que poderia, então, perceber proveitos sobre os lucros resultantes de sua comercialização⁴⁸.

Dentro do cenário musical brasileiro, talvez a acusação de plágio de maior repercussão tenha sido aquela que moveu o nacional Jorge Ben contra o cantor britânico Rod Stewart, sob a acusação de que este último haveria feito uso não autorizado de trecho melódico de sua canção Taj Mahal em seu *hit* internacional “*Da Ya Think I’m Sexy?*”. O caso teria sido levado à Justiça pelo brasileiro, resultando em um acordo extrajudicial em que se definiu que Rod Stewart concordaria em doar todos os *publishing royalties* que tivesse em razão da canção em favor da Unicef⁴⁹. Em sua autobiografia, lançada em 2012, Rod Stewart admitiu que teria realizado um o que seria entendido como plágio inconsciente da canção de Jorge Ben⁵⁰.

Entre os outros casos famosos que foram resolvidos extrajudicialmente incluem-se as acusações de plágio entre os músicos britânicos Queen e David Bowie (“*Under Pressure*”, 1990) e o *rapper* americano Vanilla Ice (“*Ice Ice Baby*”, 1991)⁵¹, a movida pelo guitarrista nova-iorquino Joe Satriani (“*If I Could Fly*”, 2004) em face da

⁴⁷ HARRISON, Ann. **Music: the business**. 6ª ed. Londres: Virgin Books. 2014, pp. 337-338.

⁴⁸ RENZO, Adrian. ‘Sounds Like an Official Mix’: the mainstream aesthetics of mash-up production, pp. 139-149. In: BAKER, Sarah; BENNET, Andy; TAYLOR, Jodie (Org.). **Redefining mainstream popular music**. 1ª ed. Nova Iorque: Routledge. 2013, p. 140.

⁴⁹ McLEOD, Kembrew; DiCOLA, Peter. **Creative License: the Law and culture of digital sampling**. 1ª ed. Durham: Duke University Press. 2011, p. 105. Contrariamente, Fabíola Rocha sustenta que o cantor brasileiro teria obtido uma sentença favorável a sua demanda, a qual nunca chegou a ser cumprida em razão Rod Stewart haver cedido os direitos da canção à Unicef antes do resultado. In: ROCHA, Fabíola Bortolozzo do Carmo. Plágio musical como violação de direitos de autor.

⁵⁰ STEWART, Rod. **Rod: the autobiography**. 1ª ed. Nova Iorque: Crown Archetype. 2012, pp. 225-226.

⁵¹ O acordo entre Vanilla Ice e os detentores do *copyright* sobre a canção *Under Pressure* foi arranjado extrajudicialmente. Os detalhes não foram tornados públicos. In: SADLER, Roger L. **Electronic Media Law**. 1ª ed. Thousand Oaks: Sage. 2005, p. 309.

banda inglesa Coldplay (“*Viva La Vida*”, 2008)⁵² e a disputa entre a lenda do *rock’n’roll* Chuck Berry (“*You Can’t Catch Me*”, 1956) e o também lendário grupo de *rock* The Beatles (no caso representado por John Lennon, compositor da canção “*Come Together*”, 1969)⁵³. Esse rol se pretende apenas exemplificativo, uma vez que não seria possível levar à exaustão todos os inúmeros casos de supostos plágio musical resolvidos através da via negocial.

Ainda assim, diversas acusações de plágio musical foram efetivamente levadas ao Judiciário em busca de uma solução satisfatória. Ainda que em muitas das oportunidades a violação a direito autoral ou conexo não tenha sido reconhecida, recentemente um importante precedente sobre matéria foi estabelecido nos Estados Unidos: a partir de um veredito unânime de júri, foi reconhecida a procedência da acusação de plágio de que a canção “*Blurred Lines*” teria indevidamente copiado “*Let’s Get It On*”, movida pelos sucessores do cantor americano Marvin Gaye contra os também americanos Robin Thicke, Marvin Gaye e T.I.. Nessa toada, proceder-se-á em sequência a uma breve análise de dois importantes casos levados às cortes dos Estados Unidos – os já citados *Williams et al v. Bridgeport Music Ind et al* e *Skidmore v. Zeppelin et al* –, bem como da jurisprudência dos tribunais pátrios sobre o tópico.

3.1. Entre “*Blurred Lines*”⁵⁴ e “*Got to Give It Up*”⁵⁵: o caso *Williams et al v. Bridgeport Music Ind et al*⁵⁶

Em 2015, decidia por unanimidade o tribunal do júri da Corte de Distrito dos Estados Unidos para o Distrito Central da Califórnia – *C.D. Cal.*, em sua sigla original – o caso que viria a se tornar talvez a mais significativa decisão judicial para o direito autoral no âmbito da produção musical nos últimos anos: o *estate* de Marvin Gaye, representado por seus descendentes, ganhava a ação de plágio que havia movido

⁵² Joe Satriani requereu judicialmente os proveitos obtidos com a canção *Viva La Vida*; o caso foi decidido extrajudicialmente e os termos não foram tornados públicos. In: BLACKMORE, James. *Analysing creativity: the ‘author function’ in popular music*, pp. 174-175. In: KRÜGER, Simone; MOY, Ron (Org.). *Popscript: graduate reserach in popular music studies*. 1ª ed. Raleigh: Lulu Press. 2014, pp. 173-182.

⁵³ O detentor dos direitos sobre a canção de Chuck Berry, Marc Levy, ajuizou a ação de plágio contra John Lennon, que supostamente haveria instruído seus advogados a resolver a questão extrajudicialmente. O arranjo atingido definia que Lennon deveria gravar três canções do catálogo da Big Seven Music Corp., controlada por Levy. In: BLANEY, John. **John Lennon: listen to this book**. 1ª ed. Guildford: Paper Jukebox. 2005, p. 153.

⁵⁴ THICKE, Robin; WILLIAMS, Pharrell; HARRIS JR., Clifford. **Blurred Lines**. Intérpretes: Robin Thicke, Pharrell Williams e T.I. Estados Unidos: Interscope Records. 2013. CD, faixa 1.

⁵⁵ GAYE, Marvin. **Live at the London Palladium**. Intérprete: Marvin Gaye. Estados Unidos: Tamla Records. 1977. Vinil, disco 2, lado B, faixa 1.

⁵⁶ *v. Williams v Bridgeport Music, Inc*, No. 13-06004 (C.D. Cal. Nov. 19, 2013)

em desfavor de Robin Thicke, Pharrell Williams e T.I. (nome artístico de Clifford Harris, Jr.). Aduziu-se que a canção “*Blurred Lines*”, de composição atribuída aos réus, haveria plagiado o *feel* e o *groove* de “*Got to Give It Up*”, de autoria de Gaye.

Ainda que a parte ré tenha apelado da decisão, recebendo numerosos apoios da classe artística⁵⁷ – apelação esta que se encontra, até o momento de publicação desta monografia, pendente de julgamento –, é certo que se trata de um importante precedente para o estudo do plágio musical; seja porque os Estados Unidos da América concentram mais de um terço da indústria fonográfica mundial, seja pela inovação das teses jurídicas defendidas pela parte autora e pelas provas produzidas na instrução.

Analisando o caso em comento, Ben Challis destaca que a jurisprudência americana na matéria já firmou entendimento no sentido de que o uso de *sampling*, seja ele de qualquer extensão ou natureza, não autorizado pelo autor implica em *copyright infringement*, afastando a aplicação de teoria do *de minimis* – v. *Bridgeport Music, Inc v. Dimension Films* 410 F.3d 792 (6th Cir. 2005). Por outro lado, aduz o autor que, não obstante os peritos convocados pela parte autora terem defendido que as semelhanças entre ambas as composições são substanciais, resultando improvável que tivessem sido concebidas sem relação entre si, antes do julgamento o perito independente, o musicologista Joe Bennet, sustentou que as diferenças entre as canções, que foram inclusive, segundo ele, compostas sobre escalas musicais distintas, sugerem a improbabilidade da existência do plágio⁵⁸.

Sob outro viés, Doug Bania chama atenção ao fato de que o êxito comercial que obteve a canção *Blurred Lines*, em verdade, mais tem a ver com uma combinação de fatores, envolvendo sobretudo investimentos em *marketing* e promoção da música e seu correspondente videoclipe, do que propriamente com os elementos musicais da composição. Assim, argumenta o autor que, em que pese a decisão judicial desfavorável aos réus (que determinou o pagamento aos autores de aproximadamente US\$7.4 milhões a título de indenização por danos, patrimoniais e morais), a indenização deveria levar em consideração que parte considerável dos investimentos no produto não dependiam diretamente da música em si⁵⁹.

⁵⁷ “Most comment post-trial were negative, pointing out that all music is inspired in one way or another, that genres, feels and ‘grooves’ should not be the subject of copyright protection”. In: CHALLIS, Ben. More ‘Blurred Lines’ when it comes to writing songs?, p. 588. *Journal of Intellectual Property Law & Practice*, Oxford, vol. 10, n. 8, 2015, pp. 586-588.

⁵⁸ Idem, pp. 587-588.

⁵⁹ BANIA, Doug. Apportioning copyright damages: the case of ‘Blurred Lines’, p. 946. *Journal of Intellectual Property Law & Practice*, Oxford, vol. 10, n. 12, 2015, pp. 940-946.

São, portanto, várias as controvérsias que orbitam em torno do caso em questão. Com efeito, decisões desse porte podem afetar negativamente a produção artística, no sentido de inibir músicos – afinal, o risco de uma acusação de plágio ser movida contra uma canção de sucesso sempre se faz presente. Ademais, a apontada fragilidade das teses argumentativas sustentadas pela parte autora, que vieram a ser acatadas em juízo, podem indicar uma tendência negativa, em que a fundamentação pautada na teoria musical poderá ser preterida em razão de argumentos mais subjetivos e intuitivos. Resta, portanto, aguardar o resultado da apelação interposta pela parte ré, cujo julgamento teve início em outubro do presente ano⁶⁰.

3.2. *To be a rock and not to roll*⁶¹: o caso *Michael Skidmore v. Zeppelin et al*⁶²

O grupo britânico de *rock* Led Zeppelin não é estranho a acusações de plágio musical⁶³. O caso mais recente foi levado a público em 2014, quando, após o lançamento de uma versão remasterizada da canção *Stairway to Heaven*, Michael Skidmore, representando o *estate* de Randy Craig Wolfe, falecido guitarrista da banda americana *Spirit*, acusou o grupo britânico de haver plagiado a composição “*Taurus*”, escrita e tornada de conhecimento público em janeiro de 1968, aproximadamente quatro anos antes de *Stairway to Heaven* ser oficialmente divulgada. Contra os britânicos pesava o fato de terem realizado uma turnê nos Estados Unidos em 1968, durante a qual realizavam concertos de abertura para *Spirit*.

A ação civil foi ajuizada no *United States District Court, Central District of California* – USDC, C.D. *California*., requerendo a indenização pelos danos decorrentes do pretense plágio musical, sob o fundamento de que além do cometimento de um *copyright infringement*, a violação perpetrada pelos *defendants* (réus) haveria resultado em uma “falsificação na história do *rock’n’roll*”, pela qual o *plaintiff* (demandante) teria um *right of attribution*⁶⁴ (equivalente ao direito de paternidade, previsto na Convenção de Berna) sobre sua participação na criação nesta que viria a se caracterizar como uma

⁶⁰ Disponível em: <<https://www.forbes.com/sites/legalentertainment/2017/10/05/pharrells-blurred-lines-appeal-starts-tomorrow/#4899ccc82812>>. Acesso em: 5 de novembro de 2017.

⁶¹ PAIGE, Jimmy; PLANT, Robert. *Stairway to Heaven*. In: LED ZEPPELIN. [Sem título]. Estados Unidos: Atlantic Records. 1971. Vinil, lado A, faixa 4.

⁶² v. Michael Skidmore v. Led Zeppelin et al., No. CV 15-3462 RGK (AGRx) (C.D. Cal. Apr. 24, 2016)

⁶³ WEISSMAN, Dick. *Understanding the music business: real world insights*. 2ª ed. Nova Iorque: Routledge. 2017, p. 123.

⁶⁴ Rebecca Tushnet chama atenção ao fato de que, em que pese as obrigações firmadas por aquele país no âmbito internacional, a legislação interna dos Estados Unidos apenas garante o direito de paternidade ao autor em poucas situações, o que enfraquece a proteção garantida aos ditos direitos morais dos artistas. In: TUSHNET, Rebecca. Naming rights: attribution and Law. *Utah Law Review*. S.J. Quinney College of Law, University of Utah. Salt Lake City, 2007, pp. 781-814.

das composições mais emblemáticas do século XX. A parte autora requereu também que o tribunal do júri fosse acionado para decidir sobre a *quaestio sub iudice*, pedido este que foi concedido pela corte, haja vista que haveria, ao seu ver, suficientes semelhanças entre ambas as canções.

Os demais requerimentos formulados na *complaint* (equivalente à petição inicial) foram indeferidos pela Corte, que acatou a moção de julgamento sumário promovida pelos réus⁶⁵ - a respeito da alegação de “falsificação da história do *rock'n'roll*, entendeu-se que não havia fundamento legal para essa pretensão; quanto ao “*right of attribution*”, a Corte firmou entendimento, com base em precedentes judiciais anteriores, que tal garantia pelo *Copyright Act* se restringe a trabalhos audiovisuais⁶⁶. Levado o caso ao tribunal do júri, o veredito formulado foi no sentido de que os réus não teriam incorrido em violação ao direito autoral, conforme alegado na inicial⁶⁷. A parte autora interpôs recurso de apelação contra a decisão⁶⁸

Ambos os casos de *Stairway to Heaven* e *Blurred Lines* são emblemáticos, sobretudo ante a similaridade das acusações e dos procedimentos judiciais adotados. Entretanto, os resultados surpreendem exatamente em razão de contextos fáticos tão similares possam ensejar tratamentos diametralmente opostos⁶⁹, o que denota a dificuldade de estabelecer uma uniformidade ao tratamento jurídico do plágio musical. De qualquer sorte, dada a relevância de ambas as composições, o manejo judicial com relação às características particulares da matéria, o modo interpretação e aplicação das

⁶⁵ O *summary judgement* do direito estadunidense equivaleria à extinção de processo sem resolução de mérito do direito pátrio. Sobre o direito ao júri em contraposição ao julgamento sumário, Jack H. Friedenthal leciona: “There is no need to “reinvent the wheel” by investigating the question whether summary judgment should never be granted, regardless of the circumstances, in a case in which the right to a jury trial exists. That fundamental matter has long been decided in the context of the directed verdict.’ If there is a situation in which no person could rationally argue that a fact material to the claim or defense exists, it is clear that the court is free to determine the matter on its own without submitting the matter to the jury”. FRIEDENTHAL, Jack H. *Cases on summary judgement: has there been a material change in standards?*. *Notre Dame Law Review*, vol. 63, is. 5. University of Notre Dame. Notre Dame, 1988, pp. 770-787.

⁶⁶ “[t]he law is clear with respect to the right of attribution under Copyright Act— only works of visual arts may enjoy the right of attribution.” - v. *Lahiri v. Universal Music & Video Distribution Corp.*, No. CV 02-8330, 2006 WL 6030551, at *4 (C.D. Cal. Mar. 24, 2006)

⁶⁷ Dick Weissman chama atenção ao fato de que, curiosamente, não foi permitido pelo juízo que ambas as músicas fossem reproduzidas na Corte, o que poderia ter influenciado na decisão do júri; em verdade, a este foi limitada a incumbência de comparar partituras musicais. In: WEISSMAN, Dick. *Understanding the music business: real world insights*. 2ª ed. Nova Iorque: Routledge. 2017, p. 123.

⁶⁸ Disponível em: <<http://www.reuters.com/article/us-music-ledzeppelin/verdict-over-led-zeppelins-stairway-to-heaven-is-appealed-idUSKCN1062BS>>. Acesso em: 5 de novembro de 2017.

⁶⁹ “My point is that Page and Plant clearly have been guilty of plagiarism in the past. What is interesting to me is that Pharrell Williams, who is not known as a plagiarist, lost a lawsuit based, essentially, on the rhythmic groove of a song, while Page and Plant, who have a documented history of plagiarism, won a lawsuit that in many ways was similar to the ‘Blurred Lines’ case”. In: WEISSMAN, Dick. *Understanding the music business: real world insights*. 2ª ed. Nova Iorque: Routledge. 2017, p. 123.

normas pertinentes e os resultados obtidos judicialmente, é certo que as decisões referentes a esses julgamentos têm o condão de influenciar de alguma maneira a forma como o Direito deve ou não lidar com casos semelhantes, daí a importância de sua análise para este estudo.

3.3. País Tropical⁷⁰: plágio musical na jurisprudência brasileira

O mercado musical brasileiro, embora não comparável na perspectiva global à indústria americana do entretenimento, é também um dos mais robustos do mundo. Para além de representar um grande mercado consumidor da música-produto, a produção em solo nacional também ocupa um espaço central. Com efeito, o Brasil desponta no relatório formulado pelo IFPI em 2014 acerca dos maiores consumidores de conteúdo próprio – naquele ano, 9 entre os 10 álbuns mais vendidos eram de artistas nacionais⁷¹.

Esses dados poderiam significar, à primeira vista, que acusações de plágio musical no país fossem abundantes, haja vista as movimentações financeiras consubstanciadas nesse mercado e a vasta produção que a ele serve. Isso, no entanto, não se reflete na jurisprudência nacional sobre a matéria. Os casos de plágio musical que efetivamente vieram a ser judicializados não se encontram em número expressivo, prejudicando uma análise jurisprudencial completa sobre o instituto no direito brasileiro, bem como da interpretação das diretrizes das normativas pertinentes

Pode-se discutir sobre os fatores que levam a essa baixa procura, a exemplo de um desinteresse de ver tutelada judicialmente a questão, ou uma preferência pela informalidade e acordos extrajudiciais; porém, foge à pretensão deste estudo aprofundar-se nesta temática.

Nessa toada, oportuniza-se a transcrição de três acórdãos em que a matéria atinente ao plágio musical foi enfrentada por tribunais pátrios, com fins a analisar a solução por eles proposta, bem como a interpretação e aplicação dos dispositivos legais que regulam os direitos autorais.

a) Apelação Cível no Processo nº 0130079-59.2003.8.26.0100

⁷⁰ BEN, Jorge. **Alegria! Alegria! Vol. 4**. Intérprete: Wilson Simonal. Brasil: Odeon. 1969. Vinil, lado B, faixa 5.

⁷¹ IFPI Global Market Report. 2014.

Apelação Cível. Ação de obrigação de não fazer c.c. indenizatória. **Plágio musical. Perito concluiu pela coincidência melódica, rítmica, timbrística e funcional entre os dois compassos da canção "Headhunter" e aqueles utilizados na canção "Cerol na mão/entra e sai. Riff de ambas as canções absolutamente igual. Direitos autorias violados. Lei 9610/98. Indenização por danos morais e materiais que tomará com base o valor da receita auferida com as vendas dos produtos fonográficos, e qualquer tipo de exploração direta ou indireta, observando a divisão do valor encontrado no caso da receita pela venda, pelo número de faixas contrafeitas em cada CD.** Sentença mantida. Art. 252 do Regimento Interno deste E. Tribunal de Justiça. Apelo desprovido. **(grifos nossos)**
(TJ-SP - APL: 01300795920038260100 SP 0130079-59.2003.8.26.0100, Relator: Silvério da Silva, Data de Julgamento: 13/08/2014, 8ª Câmara de Direito Privado, Data de Publicação: 21/08/2014)

O caso em questão diz respeito a uma acusação de plágio movida pelo grupo musical belga Front 242 e seus representantes legais, na figura de suas gravadoras, em desfavor de Alexandre Almeida de Moraes (DJ Alex) e Leandro Dionízio dos Santos Moraes (Bonde do Tigrão), representados por suas gravadoras. A acusação versa sobre a apropriação indevida de *riff* existente na obra "Headhunter", de autoria dos autores, na construção das canções "Cerol na Mão/Entra e Sai" e "Cerol na Mão", reproduzidas, fixadas e distribuídas pelos réus. Sustenta, ainda, que o plágio musical em questão se deu não apenas pela reprodução indevida do tema melódico, mas também por cópia direta da gravação original fixada em fonograma pertencente a Strictly Confidential.

Os réus foram condenados em primeira instância a cumprir obrigação de não fazer, consistente na proibição de produzir ou comercializar quaisquer fonogramas ou similares contendo as canções em questão, além de pagar indenização a título de danos materiais e danos morais. A Universal Music Publishing Brasil MGB LTDA. interpôs recurso de apelação contra a decisão, sustentando a inexistência de plágio sob o fundamento de que a canção original não possuía de fato um *riff*, mas sim tão somente mero ritmo extraído de programa de computador, o que não seria capaz de embasar a acusação de plágio levantada.

Negando provimento ao recurso, o Tribunal de Justiça de São Paulo entendeu que, conforme observado pela avaliação do perito judicial em primeira instância, estava devidamente configurado o plágio musical, inclusive por força dos artigos 28 e 29 da LDA, que preveem que qualquer alteração na obra original e a sua inclusão em fonograma exigem autorização prévia e expressa do Autor. Assim, sustentou que não mereciam acolhida os argumentos levantados pelos réus,

determinando a manutenção da indenização fixada na sentença de piso, com fundamento no art. 103 da LDA.

b) Apelação Cível no Processo nº 0075790-37.1990.8.19.0001 (TJ-RJ)

DIREITOS AUTORAIS - VIOLAÇÃO - USO DE COMPOSIÇÃO MUSICAL JINGLE SEM A AUTORIZAÇÃO DA TITULAR - PLÁGIO - REPARAÇÃO DOS DANOS MATERIAIS. 1. Preliminar de nulidade da sentença por falta de fundamentação da sentença sobre a denúncia da lide. Inocorrência. **Posição da denunciada tida e havida no curso do processo como de parte passiva e, também, participante do ato ilícito consubstanciado no plágio. Respondem, solidariamente, tanto a contratante do "jingle" como o agente de publicidade que "criou" a propaganda. Solidariedade prevista no art. 124 da então vigente Lei nº 5988/73. Integração na lide, como parte, das duas participantes do plágio, que acabaram condenadas a ressarcir a autora dos danos de natureza patrimonial. 3. Inocorrência na espécie do dano de natureza imaterial, embora admitido pela jurisprudência o cabimento de dano moral de pessoas jurídicas, pois a autora da ação não é a criadora da música plagiada, mas sim cessionária dos direitos da obra musical "COMIDA" dos Titãs Exclusão da indenização por danos morais e apuração dos patrimoniais em liquidação por arbitramento. (grifos nossos)**

(TJ-RJ - APL: 00757903719908190001 RIO DE JANEIRO CAPITAL 27 VARA CÍVEL, Relator: REBELLO HORTA, Data de Julgamento: 22/03/2005, QUINTA CÂMARA CÍVEL, Data de Publicação: 29/03/2005)

A lide ora analisada trata de ação de indenização, a razão da ocorrência de plágio musical, movida pela Warner Chappell Edições Musicais em desfavor da Indústria de Produtos Alimentícios Piraquê S/A. Sustenta a autora que a ré fez uso indevido de obra musical sobre a qual a primeira detém direitos de publicação – notadamente a composição “Comida”, a qual tem como autores Arnaldo Antunes, Sérgio Britto e Marcello Frommer, membros do grupo musical Titãs – ao adaptá-la para a forma de *jingle*, preservando aspectos melódicos e referentes à letra da composição original.

O juízo de piso definiu o plágio como “cópia camuflada de uma obra artística, seja ela de qualquer natureza, em que o plagiador pretende ser atribuída a si a paternidade da obra”, ressaltando que é “gritante a intenção de utilização da música do grupo Titãs na veiculação do anúncio comercial da primeira ré”. Na sentença, a ré foi condenada a indenizar a autora a título de danos morais e patrimoniais; a ré interpôs recurso de apelação, sustentando a não configuração do plágio musical.

Similarmente ao caso anterior, o Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro posicionou-se em favor do acolhimento da avaliação pericial. Na íntegra do acórdão, assim firmou entendimento o desembargador relator do caso:

Nesse aspecto, importa considerar, atendendo-se as alegações das afirmações do assistente técnico, que o perito está em posição processual equidistante dos interesses das partes e é pessoa da confiança do Juízo, seu *longa manus*, não se podendo acolher as afirmações antagônicas do assistente da parte em detrimento das conclusões do *expert*, sob pena de inutilização da prova técnica. Afasta-se, assim, a pretensão de caracterizar a cópia como sendo uma paráfrase, livremente permitida pelo art. 50 da revogada Lei nº 5.988/73, atual art. 47 da Lei nº 9.610/98.

Observa-se, assim, uma louvável tendência nos tribunais pátrios de seguir o entendimento do perito judicial em casos de plágio, privilegiando a avaliação técnica como meio idôneo a atestar a existência de plágio musical.

Por fim, determinou-se o afastamento do cabimento de direitos morais no caso, reformando a sentença de piso que os concedeu, haja vista que a parte autora era tão somente cessionária de direitos sobre a canção “Comida”, de autoria do grupo musical Titãs. Assim, confirma o TJ-RJ o caráter personalíssimo dos direitos morais e do inquebrantável vínculo entre autor e criação musical (replicável a nível de direitos conexos, no que for pertinente). Ao final, reconheceu-se a procedência apenas da indenização a título de danos materiais, por violação de direito patrimonial da cessionária da obra musical em questão.

c) Recurso Especial nº 1.457.234 – PB (STJ)

RECURSOS ESPECIAIS. AÇÃO DE INDENIZAÇÃO POR DANOS MATERIAIS E MORAIS. DIREITOS AUTORAIS. COMPOSIÇÃO MUSICAL. INSERÇÃO EM FONOGRAMA COMPOSTO DE OUTRAS 13 FAIXAS. AUSÊNCIA DE AUTORIZAÇÃO DO REAL COMPOSITOR DA OBRA. RESPONSABILIDADE. REEXAME DE PROVAS. INADEQUAÇÃO DA VIA ESPECIAL. SÚMULA Nº 7/STJ. ART. 104 DA LEI Nº 9.610/1998. DEFICIÊNCIA NA FUNDAMENTAÇÃO RECURSAL. SÚMULA Nº 284/STF. INDENIZAÇÃO POR DANOS MATERIAIS. REDIMENSIONAMENTO. PROPORCIONALIDADE. CONTRIBUIÇÃO DA MÚSICA CONTRAFEITA PARA O CONJUNTO DA OBRA. JUROS DE MORA. TERMO INICIAL. SÚMULA Nº 54/STJ. HONORÁRIOS ADVOCATÍCIOS SUCUMBENCIAIS. REVISÃO. IMPOSSIBILIDADE. SÚMULA Nº 7/STJ. 1. A via do recurso especial se revela inadequada para o fim de infirmar as conclusões das instâncias de cognição plena a respeito da responsabilidade da gravadora pela contrafação de obra musical quando tais conclusões resultaram do exame das circunstâncias fáticas e do acervo

probatório carreado nos autos, haja vista a inteligência da Súmula nº 7/STJ. 2. A ausência de contraposição argumentativa do recurso à tese efetivamente esposada pelo acórdão por ele impugnado no tocante à interpretação do art. 104 da Lei nº 9.610/1998 evidencia, nesse ponto específico, a deficiência de sua fundamentação, atraindo, assim, a incidência da Súmula nº 284/STF. 3. **Consoante a jurisprudência desta Corte Superior, o ressarcimento pela utilização indevida de obra artística deve se dar com o arbitramento de indenização a ser fixada com a observância da proporção da efetiva contribuição do autor na totalidade do fonograma produzido, sob pena de se promover seu enriquecimento sem causa.** 4. Na hipótese vertente - em que houve inequívoca utilização não autorizada de apenas uma composição musical do autor da demanda em fonograma (CD) possuidor de outras 13 (treze) faixas - a indenização deve ser arbitrada em valor correspondente a 1/14 (um quatorze avos) ao resultante da multiplicação do número de cópias comercializadas da obra musical na qual indevidamente inserida sua criação (100.000 - cem mil) pelo preço de capa de uma de suas unidades (R\$ 10,08 - dez reais e oito centavos), o que equivale a exatos R\$ 72.000,00 (setenta e dois mil reais), montante que há um só tempo promove o ressarcimento do autor da canção contrafeita e desestimula o comportamento reprovável dos responsáveis pelo plágio verificado. 5. A teor do que expressamente dispõe a Súmula nº 54/STJ: "os juros moratórios fluem a partir do evento danoso, em caso de responsabilidade extracontratual". 6. Não é possível, ante o óbice da Súmula nº 7/STJ, a revisão do valor dos honorários advocatícios na hipótese em que, além de estarem dentro da razoabilidade, foram fixados por meio de apreciação equitativa, com base no art. 20, § 4º, do Código de Processo Civil. 7. Recurso especial de SM PUBLISHING (BRASIL) EDIÇÕES MUSICAIS LTDA. parcialmente provido e recurso especial de WARNER MUSIC BRASIL LTDA. não provido. **(grifos nossos)**
(RESP 201201738059, JOÃO OTÁVIO DE NORONHA, STJ - TERCEIRA TURMA, DJE DATA:04/10/2016 ...DTPB.)

O caso em comento trata de ação ordinária de indenização ajuizada por José Teixeira de Paula Irmão em desfavor de Amado Batista e das pessoas jurídicas Continental Warner Music Brasil e SM Publishing, Edições Musicais (Sony Music), pela qual sustenta ser o autor da canção denominada "Secretária", a qual veio a ser gravada por Batista posteriormente. Em que pese constar referência ao seu nome entre os compositores da canção nas informações presentes no fonograma em que veio a ser fixada a interpretação de Batista, José Teixeira afirma que não autorizou que fosse gravada a sua composição.

O juízo singular decidiu em favor da parte autora, fixando indenização de R\$50.000,00 (cinquenta mil reais) a título de danos morais e o valor correspondente a cem mil cópias do fonograma em questão a título de danos materiais, a ser pago solidariamente pelos réus.

Em trecho do seu voto, o Ministro Relator João Otávio de Noronha sustentou que a sanção prevista no art. 103 da LDA não se confunde com a reparação a título de danos patrimoniais; conforme o Ministro, “tal dispositivo trata da **sanção civil** que acaba por ensejar indenização, **mas em razão do caráter punitivo**”, ao passo que o art. 102 do referido diploma legal fixa sanções civis cujo escopo é o de refrear novas violações aos direitos autorais. Por oportuno, transcrevem-se os dispositivos suscitados:

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.

Art. 103. Quem editar obra literária, artística ou científica, sem autorização do titular, perderá para este os exemplares que se apreenderem e pagar-lhe-á o preço dos que tiver vendido.

Parágrafo único. Não se conhecendo o número de exemplares que constituem a edição fraudulenta, pagará o transgressor o valor de três mil exemplares, além dos apreendidos.

Por fim, o STJ fixou a indenização devida a parte autora com base na proporção pela qual sua composição contribuiu ao álbum em questão, notadamente 1/14, uma vez que se tratava de apenas uma canção em um álbum comercializado com 14 faixas. Essa decisão é passível de críticas, na medida em que, como é sabido, uma ou mais canções do álbum podem levar ao êxito do produto em seu todo – essa é, afinal, a lógica de todo o sistema de *singles* adotado pelo mercado musical, em que canções são previamente enviadas às rádios e outros difusores de conteúdo musical, como *streamings*, a fim de gerar expectativa para o lançamento do trabalho de determinado artista.

CONCLUSÃO:

*The final countdown*⁷²

Conforme é possível observar a partir da análise das normativas, a proteção jurídica ao plágio musical acaba por se dar pela via indireta, através da proteção dispensada aos direitos autorais, aos que lhe são conexos e ao *copyright* de maneira geral. Quanto a isso, resta que nenhum dos diplomas legais investigados faz menção expressa à figura do plágio, limitando-se a aludir a violações ou a *infringement*. As pretensões de fixar padrões para as formas de configuração do plágio musical na prática, assim, ficam a encargo da doutrina, sobretudo a partir de fundamentos tomados da teoria musical, e da própria jurisprudência.

Esse desinteresse legislativo em fixar limites legais com relação ao plágio musical pode ser explicado por diversos fatores, dentre os quais se destaca o fato de que, se de um lado as características do plágio musical não são um consenso entre os estudiosos da matéria, por outro as particularidades de cada caso concreto tornam difícil estabelecer um padrão em sua ocorrência, haja vista os inúmeros elementos a serem levados em consideração. Para além disso, litígios relativos a plágio não costumam ser levados a determinadas instâncias competentes para o seu julgamento.

Desde a perspectiva do direito do comércio internacional, isso pode ser observado no fato de que o direito de autor no âmbito musical apenas foi levado ao Órgão de Solução de Controvérsias da OMC uma única vez, na Disputa 106 (a qual, como visto anteriormente, dizia respeito a uma limitação aos direitos autorais prevista na legislação estadunidense; em última análise, essa disputa mais tinha a ver com questões relativas a investimentos do que propriamente a direito de autor). Assim, ainda que a OMC clame para si a competência de tratar sobre temas relativos à propriedade intelectual através do Acordo TRIPs, resulta que o plágio musical, por suas próprias características individuais, não seja objeto de demandas entre Estados⁷³.

Isso não se deve unicamente por questões econômicas. Nessa toada, insta salientar que os prejuízos causados pelo plágio musical possam ser de monta elevada – basta levar em consideração os dois casos aqui retratados que foram levados ao

⁷² TEMPEST, Joey. *The Final Countdown*. Intérprete: Europe. Estados Unidos: Epic Records. 1986. Vinil, lado A, faixa 1.

⁷³ Destaca-se, por outro lado, que é plenamente possível que seja um Estado o responsável por perpetrar a violação ao direito autoral; contudo, no âmbito musical, dificilmente isso se verificará na prática.

Judiciário estadunidense: por um lado as vantagens econômicas e morais auferidas pelo grupo musical Led Zeppelin através de sua canção “*Stairway to Heaven*”, possivelmente seu maior êxito e uma das cânones da história do *rock*, com uma das mais reconhecidas sequências melódicas na história da música, e por outro os proveitos obtidos por Robin Thicke, Pharrell Williams e T.I. com o enorme sucesso da canção “*Blurred Lines*”, a música mais comercializada no mundo no ano de 2013, com vendas de aproximadamente 14,8 milhões de cópias⁷⁴.

Ainda assim, como visto, é frequente que dissídios a respeito de plágio musical sejam resolvidos sem que se recorra à via judicial, dada a possibilidade de obter melhores resultados pela via negocial. Os casos que costumam ser efetivamente levados ao juízo estatal são aqueles que se referem a situações de grande repercussão – a exemplo dos abordados casos relativos às canções “*Blurred Lines*” e “*Stairway to Heaven*”. Outras situações de possível violação aos direitos autorais tendem a preferir soluções mais desburocratizadas, sobretudo através de tratativas diretas.

Ademais, em algumas situações mais corriqueiras, o plágio acaba por servir aos propósitos de artistas e gravadoras ao difundir o material produzido para um público que, em princípio, não o consumiria – é o caso, por exemplo, das traduções não autorizadas de obras musicais em outros idiomas, com sua posterior adaptação a ritmos populares, tão frequentes no Brasil. Para citar um exemplo contemporâneo: o caso da canção “Só Dá Tu”, uma adaptação, sem aparente consentimento do autor ou do que faça as vezes dele, da canção “*I Got You*”, interpretada pela cantora estadunidense Bebe Rexha, que obteve sucesso na *internet* neste ano em gravação do grupo recifense A Favorita⁷⁵. Nesse caso, a própria Bebe Rexha gravou um curto vídeo no qual agradece o carinho dos fãs brasileiros, cantando trecho da versão não autorizada⁷⁶.

No entanto, não há de se falar em uma proteção jurídica deficitária aos direitos de autor e os que lhe são conexos na eventualidade de configuração do plágio musical. Isso porque o direito internacional cuidou de estabelecer padrões de proteção mínimos ao autor aos sujeitos que são a ele equiparados, sobretudo no que diz respeito aos direitos de paternidade – vínculo autor-obra – e os direitos morais decorrentes dessa

⁷⁴ IFPI Digital Music Report 2014

⁷⁵ Disponível em: <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2017/09/05/internas_viver,720965/brega-pernambucano-vira-hit-na-internet-com-desafio-de-danca.shtml>. Acesso em: 5 de novembro de 2017.

⁷⁶ Disponível em: <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2017/09/20/internas_viver,723358/cantora-original-da-musica-que-inspirou-so-da-tu-adere-a-versao-chicle.shtml>. Acesso em: 5 de novembro de 2017.

relação, sem prejuízo de que direitos de natureza patrimonial venham a ser suscitados em eventual pleito indenizatório. Os artistas e demais detentores de direitos sobre a obra musical, portanto, possuem subsídio legal para ver salvaguardados tais direitos.

Por outro lado, o plágio musical, observado desde a perspectiva de violação ao direito moral do autor, costuma estar afeto a uma pessoa física individualizada, que terá sua honra ou reputação ofendida pelo uso indevido de sua obra. Para esses casos, é possível que o autor leve à disputa ao Judiciário, pleiteando o devido reconhecimento de seus direitos autorais – a exemplo do caso movido em função da autoria da canção “Secretária”, interpretada por Amado Batista –, ou que seja o acusado proibido de seguir comercializando ou divulgando a obra plagiada – como no caso da banda belga Front 242 e sua acusação de plágio contra as canções interpretadas pelos grupos brasileiros.

Em suma, temos que a proteção jurídica do autor em face de condutas que violem seus direitos é, até certa medida, eficiente. Nesse sentido, as normativas internacionais estabelecem os padrões mínimos a serem observados pelas legislações nacionais, as quais, ao seu turno, estabelecem os procedimentos que serão adotados e as eventuais sanções. Muito embora determinadas limitações legais a respeito do plágio fossem desejáveis, notadamente a disciplina das formas como ele pode ser caracterizado e a sua individualização diante de outras violações, a proteção abrangente aos direitos de autor e aos que lhe são conexos, tal qual a que vige atualmente, dá fundamento jurídico a que artistas busquem a salvaguarda das garantias atinentes a esses direitos, cabendo à jurisprudência e à doutrina o preenchimento das lacunas ao seu respeito.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas**; tradução de Fernando R. de Moraes Barros. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp. 2011.
- ALPERSON, Philip (ed.). **What is music?: An introduction to the Philosophy of Music**. 2ª ed. Filadélfia: Penn State University Press. 1994.
- ANDERTON, Chris; DUBBER, Andrew; MARTIN, James. **Understanding the music industries**. 1ª ed. Londres: Sage. 2013.
- ASHTON, Peter Walter. A Common Law e a Equity do Direito Anglo-Saxônico. **Revista do Ministério Público do Rio Grande do Sul**, Porto Alegre, n. 64, out. 2009 – dez. 2009.
- ATKINSON, Benedict; FITZGERALD, Brian. **A Short History of Copyright: the genie of information**. 1ª ed. Heidelberg: Springer. 2014
- AUSONI, Alberto. **Music in art**. 1ª ed. Los Angeles: Getty Publications. 2009.
- BANIA, Doug. Apportioning copyright damages: the case of ‘Blurred Lines’, p. 946. **Journal of Intellectual Property Law & Practice**, Oxford, vol. 10, n. 12, 2015.
- BEN, Jorge. **Alegria! Alegria! Vol. 4**. Intérprete: Wilson Simonal. Brasil: Odeon. 1969. Vinil, lado B, faixa 5.
- BLANEY, John. **John Lennon: listen to this book**. 1ª ed. Guildford: Paper Jukebox. 2005.
- BRASIL. Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de setembro de 1940. Código Penal. **Diário Oficial da União**, Rio de Janeiro, 31 dez. 1940, p. 2391.
- _____. Decreto nº 57.125, de 19 de outubro de 1965. Promulga a Convenção Internacional para Proteção aos Artistas Intérpretes ou Executantes, aos Produtores de Fonogramas e aos Organismos de Radiodifusão. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, Seção 1, 28 out. 1965, p. 11076.
- _____. Decreto nº 75.699, de 6 de maio de 1975. Promulga a Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas, de 9 de setembro de 1886, revista em Paris, a 24 de julho de 1971. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 9 mai. 1975, p. 5553.
- _____. Decreto nº 76.906, de 24 de dezembro de 1975. Promulga a Convenção sobre Proteção de Produtores de Fonogramas contra a Reprodução Não Autorizada de seus Fonogramas. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, Seção 1, 26 dez. 1975, p. 17083.

_____. Decreto nº 1.355, de 30 de dezembro de 1994. Promulga a ata final que incorpora os resultados da Rodada Uruguaia de Negociações Comerciais Multilaterais do GATT. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 31 dez. 1994, p. 21394.

_____. Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 20 fev. 1998, p. 3.

BRAUDY, Leo. **The frenzy of renown: fame & its history**. 1ª ed. Nova Iorque: Oxford University Press. 1986.

BRIGGS, Kendall Durelle. **The language and materials of music: a treatise of common practice harmony**. 3ª ed. Nova Iorque: Highland Heritage Press. 2011.

BURANEN, Lise; ROY, Alice M. **Perspective on plagiarism and intellectual property in a postmodern world**. 1ª ed. Nova Iorque: State University of New York Press. 1999.

BURHOLDER, J. Peter. The uses of existing music: musical borrowing as a field. *Notes*, Music Library Association, Middleton, vol. 50, n. 3, pp. 851-870, 1994.

CARDOSO, José Maria Pedrosa. **História breve da música ocidental**. 1ª ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. 2010.

CHALLIS, Ben. More 'Blurred Lines' when it comes to writing songs?, p. 588. **Journal of Intellectual Property Law & Practice**, Oxford, vol. 10, n. 8, 2015.

CIRIO, Nathália Zdanski. **Os direitos autorais e o plágio musical**. 2010. 57 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Direito) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2010.

COELHO, Fábio Ulhôa. **Curso de Direito Civil, IV: Direito das Coisas e Direito Autoral**. 4ª ed. São Paulo: Saraiva. 2012.

EBOLI, João Carlos de Camargo. **Pequeno Mosaico do Direito Autoral**. 1ª ed. São Paulo: Irmãos Vitale. 2006.

ECO, Umberto. **The Limits of Interpretation**. 1ª ed. Indianápolis: Indiana University Press. 1994.

FELDMAN, Ted. J. An examination of the right to jury trial where copyright statutory damages are elected. **Hofstra Law Review**, Maurice A. Deane School of Law at Hofstra University, Hempstead, Vol 21, Iss. 1, Article 7.

FOX, Charles; GIMBEL, Norman. **Killing Me Softly**. Intérprete: Roberta Flack. Estados Unidos: Atlantic Records. 1973. Vinil, faixa 1.

- FRIEDENTHAL, Jack H. Cases on summary judgement: has there been a material change in standards?. **Notre Dame Law Review**, vol. 63, is. 5. University of Notre Dame. Notre Dame, 1988.
- GAYE, Marvin. **Live at the London Palladium**. Intérprete: Marvin Gaye. Estados Unidos: Tamla Records. 1977. Vinil, disco 2, lado B, faixa 1.
- HARRISON, Ann. **Music: the business**. 6ª ed. Londres: Virgin Books. 2014.
- HULL, Geoffrey P. **The recording industry**. 2ª ed. Nova Iorque: Routledge. 2004.
- HULL, Geoffrey P.; HUTCHISON, Thomas; STRASSE, Richard. **The music business and recording industry: delivering music in the 21st century**. 3ª ed. Nova Iorque: Routledge. 2011.
- IFPI. **Digital Music Report**. 2014.
- _____. **Global Music Report**. 2017.
- KRÜGER, Simone; MOY, Ron (Org.). **Popscrip: graduate reserach in popular music studies**. 1ª ed. Raleigh: Lulu Press. 2014.
- MARAJ, Onika; MATHERS, Marshall. Roman's Revenge. In: MINAJ, Nicki. **Pink Friday**. Intérpretes: Nicki Minaj e Eminem. Estados Unidos: Cash Money Records. 2010. CD, faixa 2.
- MARTIN, Henry; WALTERS, Keith. **Essential jazz: the first 100 years**. 2ª ed. Boston: Schirmer. 2009.
- McCARTNEY, Paul; McCARTNEY, Linda. **Wings at the Speed of Sound**. Intérprete: Wings. Reino Unido: Capitol Records. 1976. Vinil, lado B, faixa 6.
- PERRY, Katy; ÅHLUND, Klas; MARTIN, Max. **Prism**. Intérprete: Katy Perry. 2013. CD, faixa 7.
- McLEOD, Kembrew; DiCOLA, Peter. **Creative License: the Law and culture of digital sampling**. 1ª ed. Durham: Duke University Press. 2011.
- PAIGE, Jimmy; PLANT, Robert. Stairway to Heaven. In: LED ZEPPELIN. **[Sem título]**. Estados Unidos: Atlantic Records. 1971. Vinil, lado A, faixa 4.
- PILA, Justine; TORREMANS, Paul. **European Intellectual Property Law**. 1ª ed. Oxford: Oxford University Press. 2016.
- PISTON, Walter. **Harmony**. 2ª ed. Londres: Lowe & Brydone. 1959.
- RENZO, Adrian. 'Sounds Like an Official Mix': the mainstream aesthetics of mash-up production, pp. 139-149. In: BAKER, Sarah; BENNET, Andy; TAYLOR, Jodie (Org.). **Redefining mainstream popular music**. 1ª ed. Nova Iorque: Routledge. 2013.
- ROCHA, Daniel. **Direito de Autor**. 1ª ed. São Paulo: Irmãos Vitale. 2001.

- ROCHA, Fabíola Bortolozo do Carmo. Plágio como violação de direitos de autor. **Revista SJRJ**. Rio de Janeiro, v. 18, n. 30, pp. 29-54, abr. 2011.
- SADLER, Roger L. **Electronic Media Law**. 1ª ed. Thousand Oaks: Sage. 2005.
- SANDRONI, Paulo. **Novíssimo Dicionário de Economia**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Best Seller. 2002.
- SOANES, Catherine; STEVENSON, Angus. **Oxford Dictionary of English**. 2ª ed. Oxford: Oxford University Press. 2010.
- SOARES, Guido Fernando Silva. Estudos de direito comparado (I): o que é a “Common Law”, em particular, a dos EUA. **Revista da Faculdade de Direito**, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 92, p. 163-198, jan. 1997.
- SPRINGSTEEN, Bruce. Born in the U.S.A. In: SPRINGSTEEN, Bruce. **Born in the U.S.A.** Estados Unidos: Columbia Records. 1984. Vinil, lado A, faixa 1.
- STEWART, Rod. **Rod: the autobiography**. 1ª ed. Nova Iorque: Crown Archetype. 2012.
- SUBRIN, Stephen N. How Equity conquered Common Law: the federal rules of civil procedure in historical perspective. *University of Pennsylvania Law Review*, Filadélfia, vol. 135, n. 4, pp. 909-1002, 1987.
- TAN, David. **The commercial appropriation of fame: a cultural analysis of the right of publicity and passing off**. 1ª ed. Cambridge: Cambridge University Press. 2017.
- TEMPEST, Joey. **The Final Countdown**. Intérprete: Europe. Estados Unidos: Epic Records. 1986. Vinil, lado A, faixa 1.
- THICKE, Robin; WILLIAMS, Pharrell; HARRIS JR., Clifford. **Blurred Lines**. Intérpretes: Robin Thicke, Pharrell Williams e T.I. Estados Unidos: Interscope Records. 2013. CD, faixa 1.
- TOLSTÓI, Leon. **O que é arte?: a polêmica visão do autor de Guerra e Paz**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2016.
- TUSHNET, Rebecca. Naming rights: attribution and Law. **Utah Law Review**. S.J. Quinney College of Law, University of Utah. Salt Lake City, 2007.
- UNITED STATES OF AMERICA. Copyright Act of 1976, Pub.L. 94-553, 90 Stat. 2541 (1976).
- WATERS, Roger. **Wish You Were Here**. Intérprete: Pink Floyd. Reino Unido: Harvest Records. 1975. Vinil, lado A, faixa 2.

WEISSMAN, Dick. **Understanding the music business: real world insights**. 2^a ed.
Nova Iorque: Routledge. 2017.

PARECER

A monografia-final de curso de HUGO DE OLIVEIRA MARTINS de título ***YOU NEVER GIVE ME YOUR MONEY: uma análise jurídica do plágio musical sob a perspectiva do direito do autor*** que é apresentada para defesa preenche todos os requisitos formais exigíveis à defesa.

A proposta foi analisar o tratamento jurídico dispensado ao plágio musical, observando algumas peculiaridades que o tema comporta, considerando as nuances da chamada música pop, temática ainda pouco aprofundada pelos estudiosos do Direito.

Recomendo o trabalho à defesa.

É o parecer.

Recife, 05 de novembro de 2017.

Profª Eugênia Cristina Nilsen Ribeiro Barza
Orientadora