

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS JURÍDICAS E ECONÔMICAS
FACULDADE DE DIREITO**

**DIREITO AUTORAL E A OBRA MUSICAL DERIVADA: CARACTERIZAÇÃO DO
PLÁGIO NA ERA DO *SAMPLE***

MICHELLE SANCHES DE MELLO FRANCO

RIO DE JANEIRO

2023

MICHELLE SANCHES DE MELLO FRANCO

**DIREITO AUTORAL E A OBRA MUSICAL DERIVADA:
CARACTERIZAÇÃO DO PLÁGIO NA ERA DO *SAMPLE***

Monografia de final de curso, elaborada no âmbito da graduação em Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como pré-requisito para obtenção do grau de bacharel em Direito, sob a orientação da Professora Dra. Veronica Lagassi.

RIO DE JANEIRO

2023

CIP - Catalogação na Publicação

F825d Franco, Michelle Sanches de Mello
DIREITO AUTORAL E A OBRA MUSICAL DERIVADA:
CARACTERIZAÇÃO DO PLÁGIO NA ERA DO SAMPLE /
Michelle Sanches de Mello Franco. -- Rio de
Janeiro, 2023.
59 f.

Orientadora: Veronica Lagassi.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
Nacional de Direito, Bacharel em Direito, 2023.

1. Direito Autoral. 2. Propriedade Intelectual.
3. Música. 4. Plágio. 5. Sample. I. Lagassi,
Veronica, orient. II. Título.

MICHELLE SANCHES DE MELLO FRANCO

**DIREITO AUTORAL E A OBRA MUSICAL DERIVADA: CARACTERIZAÇÃO DO
PLÁGIO NA ERA DO *SAMPLE***

Monografia de final de curso, elaborada no âmbito da graduação em Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como pré-requisito para obtenção do grau de bacharel em Direito, sob a orientação da Professora Dra. Verônica Lagassi.

Data da Aprovação: 27 / 11 / 2023.

Banca Examinadora:

Prof^a Dr^a. Verônica Lagassi - Orientador

Prof.^a Juliana de Siqueira Ferreira

Prof^a Vanessa dos Santos Gallo

**RIO DE JANEIRO
2023**

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus e à Nossa Senhora Aparecida que me permitiram gerar este sonho e conquistá-lo. Sem a força divina eu certamente não teria chegado até aqui.

Aos meus pais, Solange e Kleber, que dedicaram suas vidas pela minha e acreditaram em mim mesmo quando eu não acreditei. Tudo que sou é graças a vocês e espero poder retribuir ao menos 1% de tudo que fizeram por mim. A minha madrinha e segunda mãe, Kátia, que desde sempre me ensinou a importância dos estudos.

Aos meus avós, irmãos, sobrinhos, sogros, cunhados(as) e familiares, que não consigo mencionar nominalmente, mas tenho tanto a agradecer por estarem do meu lado em todos os momentos.

Aos meus amigos, por cada risada e lágrima compartilhadas e por entenderem a minha ausência e me incentivarem durante esse período de maior dedicação aos estudos.

Dedico um agradecimento aos colegas do Kasznar Leonardos Advogados, em especial Rafael Lacaz, Marcos Aires, Victor Lima, Bernardo Soares e Angelo Antunes, que me apresentaram a Propriedade Intelectual, fazem parte da minha formação profissional desde o período de estágio e me ajudaram na construção deste trabalho.

Agradeço também à minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Veronica Lagassi pela paciência e dedicação durante a elaboração deste trabalho. Foi uma honra ter aprendido com alguém que tanto admiro profissionalmente. Ainda, na pessoa da minha orientadora, agradeço à FND e todo o corpo docente pelo aprendizado ao longo desses anos.

Por fim, agradeço ao meu marido, João Pedro. Quão feliz eu sou por ter te encontrado ainda jovem e poder a cada dia construir a nossa vida e nossa família. Obrigada por me esperar no sofá enquanto eu passava a madrugada estudando, pelas palavras de incentivo quando eu pensei em desistir, pelos pequenos e grandes gestos que me mostram todo dia o quanto sou amada. Essa conquista é nossa!

“If you want to be original,
be prepared to be copied.”
(Coco Chanel)

RESUMO

Esta monografia tem como objetivo aprofundar o conhecimento sobre o plágio e o uso de *samples* na música, estabelecendo critérios para distinguir quando o uso de um *sample* é legítimo e quando se configura uma violação dos direitos autorais. No intuito de fornecer subsídios para uma compreensão mais ampla dessas questões, foram analisados os requisitos da obra autoral e suas particularidades no âmbito musical, destacando a importância da criatividade e originalidade para a proteção autoral. Após um estudo sobre as vertentes doutrinárias da definição de originalidade quais sejam a *sweat of labor* e *creativity doctrine*, nota-se que o Brasil adotou a última, estabelecendo como exigência para proteção dos direitos autorais apenas a originalidade relativa da obra. Portanto, admite-se a proteção de obras derivadas, dotadas de originalidade ainda que tendo uma obra preexistente como referência. Assim, apresenta a definição de obras derivadas, com destaque para a técnica do *sampling*, sua regulamentação e limites. Paralelamente, buscou-se entender as hipóteses de violações de direitos autorais, a complexidade de caracterização do plágio na música. Por fim, foram analisados casos concretos recentemente divulgados na mídia, destacando a questão da violação mediante o uso irregular da técnica da *sampling*.

Palavras-Chave: 1. Direito Autoral; 2. Propriedade Intelectual; 3. Música; 4. *Samples*; 5. Plágio

ABSTRACT

The purpose of this paper is to explore the issues of plagiarism and the use of *samples* in music, establishing criteria to distinguish when the use of a *sample* is legitimate and when it is a violation of copyright. To provide support for a broader understanding of these issues, the requirements of the copyright work and its particularities in the musical sphere were analyzed, highlighting the importance of creativity and originality for copyright protection. After a study of the doctrinal aspects of the definition of originality, which are the sweat of labor and creativity doctrine, it was noted that Brazil has adopted the latter, establishing as a requirement for copyright protection only the relative originality of the work. Therefore, the protection of derivative works, which are endowed with originality even though they have a pre-existing work as a reference, is admissible. Thus, it presents the definition of derivative works, emphasizing the technique of *sampling*, its regulation, and limits. Furthermore, it seeks to understand the hypotheses of copyright infringement and the complexity of characterizing plagiarism in music. Finally, concrete cases recently reported in the media were analyzed, highlighting the issue of infringement through the irregular use of the *sampling* technique.

Keywords: 1. Copyright; 2. Intellectual Property; 3. Music; 4. *Samples*; 5. Plagiarism

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. NOÇÕES GERAIS SOBRE DIREITO AUTORAL	11
1.1 Breve apanhado histórico dos direitos autorais sob a ótica da dualidade sistêmica de droit d'auteur e copyright.....	13
1.2 Natureza jurídica do direito do autor.....	16
1.2.1 Direito moral do autor	17
1.2.2 Direito patrimonial do autor	17
2. A OBRA PROTEGIDA.....	20
2.1 Dicotomia ideia-expressão	21
2.2 Originalidade	23
2.3 Limitações à proteção por direito autoral.....	27
2.4 Obra musical.....	30
3. OBRA DERIVADA	34
3.1 Paródias e paráfrases	36
3.2 Apontamentos preliminares sobre as técnicas de djs: <i>remix</i> e <i>mashup</i>	36
3.3 <i>Sampling</i>	38
4. VIOLAÇÕES AOS DIREITOS AUTORAIS	40
4.1 Plágio	42
4.1.1 A complexidade da caracterização do plágio musical.....	45
5. EMBATES ENTRE <i>SAMPLE</i> E PLÁGIO NA PRÁTICA	50
5.1 Say it right vs. Lovezinho.....	51
5.2 Mulheres x Million Years Ago.....	52
CONCLUSÃO.....	54
REFERÊNCIAS	56

INTRODUÇÃO

A música é uma forma de arte que transcende fronteiras e culturas e tem sido uma parte integral da experiência humana desde os tempos mais remotos. Desde os cantos rituais das primeiras civilizações, as complexas composições orquestrais do período clássico até os “áudios virais” das redes sociais, a música evolui constantemente e se adapta a novos cenários, refletindo as mudanças na sociedade e na tecnologia.

Pela constante evolução tecnológica, com a internet, as redes sociais e plataformas de *streaming*, a difusão das obras musicais (assim como outras criações autorais) tem se tornado mais rápido e acessível, seja para os usuários ou autores.

A maneira como criamos, compartilhamos e consumimos música sofreu uma transformação radical. A criação musical não está mais restrita a estúdios profissionais - qualquer pessoa com um computador e um software de edição de áudio pode produzir suas próprias faixas. Além disso, plataformas de streaming e redes sociais tornaram a música mais acessível do que nunca, permitindo que artistas alcancem um público global e que as músicas se tornem virais quase instantaneamente.

No entanto, essa democratização da música também levanta questões sobre autoria e originalidade. A criação musical sempre foi influenciada pelo ambiente cultural do artista, e é comum que músicos se inspirem em trabalhos anteriores para criar uma obra nova. Ainda, pela facilidade de acesso a uma vasta gama de músicas através da internet, torna-se cada vez mais comum o uso *samples* (antes mais restrita ao uso pelos *DJ's*).

Com o surgimento da era do *sample*, em que os artistas têm acesso a uma vasta biblioteca de gravações pré-existentes, a linha entre o uso legítimo de *samples* e o plágio musical pode se tornar tênue. O *sample* é uma hipótese de “fair use” e pode ser uma ferramenta criativa poderosa, permitindo que os artistas incorporem elementos sonoros de outras obras em suas próprias composições. No entanto, é essencial que esse uso seja feito de forma ética e legal, respeitando os direitos autorais dos criadores originais.

A diferença crucial entre o uso legítimo de *samples* e o plágio musical reside na manipulação e transformação da obra original, bem como na devida atribuição ou autorização.

O uso adequado de um *sample* envolve a contextualização e a criação de algo novo, adicionando um elemento criativo à nova obra musical. Os *samples* são cortados, editados, sobrepostos e rearranjados para criar uma composição, tornando-se parte de uma obra original e única. A utilização desta ferramenta criativa deve seguir as diretrizes legais, estabelecidas pela Lei de Direitos Autorais (Lei n. 9610/98), que serão mapeadas ao longo deste estudo, considerando o direito exclusivo do autor em controlar essas modificações.

Assim, a criação de uma obra derivada musical não isenta o criador das obrigações de respeitar os direitos autorais da obra original. Mesmo ao criar uma versão ou arranjo, o autor da obra derivada deve atribuir crédito ao autor original e garantir que os direitos morais e patrimoniais sejam devidamente respeitados. Serão abordadas também as exceções e limitações aos direitos autorais que permitem o uso de obras musicais sem a necessidade de autorização para criação de obras derivadas, como o uso justo para fins de paródia ou a utilização de trechos pequenos e não substanciais da obra original.

Embora o uso de *samples* seja legal – e até mesmo visto como uma forma de homenagem ou inspiração – a utilização sem o devido cumprimento legal e respeito aos direitos autorais pode ser problemático. Infelizmente, alguns artistas parecem ter ignorado essa regra básica, usando trechos de outras obras para criar sucessos próprios sem a devida autorização. Muitas vezes, essas questões só são resolvidas após a música ter se tornado viral e o autor da obra primigênia ter tomado conhecimento da situação. Isso levanta questões importantes sobre os limites entre a obra musical derivada, em especial na figura do *sample*, e o plágio na era digital.

Feitas essas considerações, chegamos ao ponto central do presente trabalho: como a originalidade e criatividade pode ser compreendida frente a criação de novas obras com base em obras musicais primárias? Essa questão será abordada com enfoque nos conceitos de “*sample*” e “plágio”, entendendo os limites entre esses e como a regularidade é importante para a manutenção da criatividade no desenvolvimento da indústria musical.

Desta forma, o presente trabalho tem por escopo analisar com base na legislação de direito autoral pátria qual é o limite entre o plágio e o *sample*, quando esse último pode caracterizar uma violação ao direito autoral. Além da análise do texto legal, a pesquisa contará com os entendimentos doutrinários.

1. NOÇÕES GERAIS SOBRE DIREITO AUTORAL

A propriedade intelectual é ramo do Direito dedicado a proteção dos bens imateriais resultantes da atividade criativa intelectual, garantindo a exploração por parte de seus criadores, inventores ou titulares. Deste gênero são derivadas duas espécies: a Propriedade Industrial e o Direito Autoral.

A primeira trata das invenções funcionais e técnicas com utilidade empresarial e a proteção destes direitos exige maior grau de formalidade, sendo regulados pelo Instituto Nacional de Propriedade Industrial (INPI). Alguns dos institutos de propriedade industrial são as patentes, marcas, desenhos industriais e indicações geográficas. O principal diploma jurídico brasileiro que regulamenta a propriedade industrial é a Lei n. 9.279/96 (Lei da Propriedade Industrial), conhecida por LPI.

Delia Lipszyc¹ conceitua, sinteticamente, o Direito Autoral como:

“o ramo do Direito que regula os direitos subjetivos do autor sobre as suas criações, as quais apresentam individualidade resultante de sua atividade intelectual, que habitualmente são enunciadas como obras literárias, musicais, teatrais, artísticas, científicas e audiovisuais.”

O Direito Autoral, portanto, abrange os direitos de autor, os direitos conexos e os *softwares*. Os direitos de autor e conexos dizem respeito às criações do espírito humano, ou seja, as expressões artísticas, literárias ou científicas.

O primeiro é atinente ao criador originário e o segundo referente às execuções das obras, protegendo os intérpretes, produtores de fonogramas, organismos de radiodifusão e artistas. A proteção a estes direitos é regulamentada pela Lei de Direitos Autorais (Lei 9.610/98 ou LDA).

A professora Eliane Abrão esclarece que, apesar de usamos indistintamente pela LDA, direito de autor e direito autoral são conceitos distintos. Segundo a autora, a doutrina entende “direito autoral” como conjunto de direitos do autor primígeno com os direitos conexos.

¹ LIPSZYC, Delia. **Derecho de autor y derechos conexos**. 3 ed. Bogotá: Cerlac, 2017. p. 14-15

O programa de computador (software) é objeto de proteção *suis generis* do direito autoral e é regido por legislação específica, qual seja a Lei n. 9.609/98, devendo ser aplicada em conjunto com a LDA.

A Lei de Direitos Autorais (Lei 9.610/98) estabelece em seu Art. 1º que estão englobados neste conceito o Direito do autor e direitos conexos. Ainda, conceitua as obras intelectuais protegidas como aquelas criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro (art. 7º, caput, L. 9.610/98).

Para além da legislação nacional específica, complementada pelos dispositivos do Código Civil, Código de Processo Civil, Código Penal e Código de Processo Penal, o Brasil também segue as regulamentações sobre Direitos Autorais disciplinadas pelos acordos e convenções internacionais dos quais é signatário como a Convenção de Berna e o Acordo sobre os Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio (TRIPs), bem como a Convenção de Roma (1961) – no que tange os direitos conexos. No que pese haver semelhança entre as legislações nacionais dos países signatários destes acordos e convenções internacionais, o presente trabalho digna-se a analisar apenas o ordenamento jurídico brasileiro.

No que pese o direito autoral ser entendido pela doutrina majoritária como parte de um ramo autônomo do direito chamado Direito da Propriedade Intelectual, não podemos deixar de lado a sua constitucionalização. A Constituição Federal considera os direitos autorais como garantias fundamentais, descritos especificamente nos incisos XXVI e XXVII do artigo 5º², sendo oponíveis *erga omnes*.

² Art. 5º Todos são iguais perante a Lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

XXVII - aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a Lei fixar;

XXVIII - são assegurados, nos termos da Lei:

a) a proteção às participações individuais em obras coletivas e à reprodução da imagem e voz humanas, inclusive nas atividades desportivas;

b) o direito de fiscalização do aproveitamento econômico das obras que criarem ou de que participarem aos criadores, aos intérpretes e às respectivas representações sindicais e associativas

Em atenção ao inciso XXVIII, destaca-se o reconhecimento do direito exclusivo de utilização da obra intelectual pelo autor, abrangendo também o direito de utilização econômica. Além disso, há previsão constitucional do direito moral do autor e direitos conexos.

1.1 Breve apanhado histórico dos direitos autorais sob a ótica da dualidade sistêmica de *droit d'auteur* e *copyright*

Conforme relata Eliane Abrão a história dos direitos autorais se desenvolveu em uma dualidade sistêmica:

Os direitos autorais são fruto de duas vertentes distintas, uma tecnológica, outra, ideológica. A primeira, fundada no surgimento das máquinas que propiciaram as reproduções em série de textos, de obras plásticas ou de audiovisuais. A segunda, nos princípios individualistas que inspiraram a Revolução Francesa, sobreviveram ao socialismo, adquiriram força com o consumismo e atingiram o seu ápice com o advento da chamada globalização da economia³

A primeira tutela de direitos autorais surgiu com a invenção da imprensa, no século XV, buscando proteger os investimentos sobre a criação intelectual mediante o crescimento exponencial do número de cópias das obras – que antes era muito limitado devido ao trabalho manual.

Em 1557, a monarquia inglesa deu o monopólio dos direitos sobre as obras – inclusive o direito de cópia e lucros sobre as vendas desses exemplares - à associação dos livreiros e proprietários de papelarias, os quais seriam responsáveis por impedir que conteúdos contrários aos interesses monárquicos fossem publicados. Assim, surge a visão de *copyright*, centrado em beneficiar a monarquia e o comércio.

Segundo a doutrina majoritária, foi só em 1710, com o estatuto da rainha Ana (Reino Unido) que a proteção se estende ao autor através do direito de reprodução e distribuição exclusiva de sua obra.

Com o advento da Revolução Francesa de 1789 e a promulgação do Código Napoleônico em 1804, surgiu uma nova visão para o direito autoral focada no indivíduo criador, focada em

³ ABRÃO, Eliane Y. **Direitos de Autor e Direitos Conexos**. São Paulo. Editora do Brasil, 2002. p. 1

uma proteção humanista do direito autorais e levando em conta o direito moral do autor, posteriormente denominada *droit d'auteur*.

Ana Clara Ribeiro, baseada nos ensinamentos de Hammes, aponta a influência de ideais iluministas e da Revolução Francesa para a evolução da matéria. Em suas palavras:

Outros filósofos iluministas posteriores a Locke, como Voltaire e Diderot, também defenderam o direito à propriedade intelectual como um direito natural da pessoa. Estes ideais, que encontraram endosso junto às outras reivindicações da Revolução Francesa, desembocaram na promulgação das leis francesas de 1791 e 1793, as quais finalmente reconheceram a propriedade intelectual e o direito de exclusividade dos autores sobre a exploração de suas obras (FONSECA, 2011).⁴

E finaliza sua análise histórica:

Havendo outras nações acompanhado este progresso, teve fim a época em que a criação artística servia aos interesses das estruturas politicamente dominantes e aos interesses dos patrocinadores e encomendadores de obras. O avanço da legislação no sentido de proteger o direito de fruição das obras artísticas, inclusive com tratados internacionais que facilitam a defesa de obras artísticas extraterritorialmente (como a Convenção de Berna), consolidou o direito autoral como instituto que decorre primordialmente da liberdade do ser humano de criar e de se expressar.

Nesse sentido, é possível compreender dois sistemas dos direitos de autorais, quais sejam o direito de autor (*droit d'auteur*) adotado pelo sistema francês ou continental e o *copyright*, advindo do sistema anglo-americano.

O *copyright*, usualmente adotado em países de *commow law*, apresenta um âmbito patrimonial, visando a proteção da obra em si, ou seja, exploração da mesma. É historicamente o primeiro entendimento e remonta à invenção das copiadoras e impressoras, protegendo o direito de cópia - conforme tradução literal do conceito. Assim, é restrito aos direitos de exploração econômica e mais extensivo quanto às obras passíveis de proteção independentemente do conteúdo, forma, objeto, alcance ou suporte.

Cabe ressaltar que, com o desenvolvimento desse sistema, o autor também arrecada com a multiplicação de sua obra através de percentuais sobre as vendas das cópias (*royalties*), entendidos como direito patrimonial do autor.

⁴ RIBEIRO, Ana Clara Alves. **Direito Autorais: natureza jurídica e breve análise das consequências jurídicas da sua definição**. 2016. P. 4.

Já o *droit d'auteur* ou direito de autor, nascido sob influência da franco-romana séculos mais tarde, preocupa-se com a figura do criador da obra e a paternidade do autor. Há um caráter personalíssimo e moral, sendo prerrogativa originário do próprio autor. Este é o sistema adotado pelo Brasil, considerando as influências do *civil law*.

O Brasil se filia ao sistema continental de direitos autorais. Este se diferencia do sistema anglo-americano porque o copyright foi construído a partir da possibilidade de reprodução de cópias, sendo este o principal direito a ser protegido. Já o sistema continental se preocupa com outras questões, como a criatividade da obra a ser copiada e os direitos morais do autor da obra.⁵

É um direito decorrente da própria criação, como uma prerrogativa natural do autor e, portanto, traz aspectos morais e subjetivos quanto à regulamentação das reproduções e comercialização de exemplares.

Além disso, apesar de manter-se uma enumeração exemplificativa das criações que podem ser objeto de proteção pelos direitos autorais, as legislações que adotam este sistema costumam apresentar requisitos mais estritos. A obra precisa ter um nível mínimo de originalidade e criatividade, uma vez que seria um reflexo da personalidade do próprio autor.

A Convenção Internacional de Berna para proteção de obras literárias, artísticas e científicas (1886) teve predileção aos “direitos de autor” em suas disposições, por exemplo, no que tange a desnecessidade de registro da obra para proteção. Por consequência, as leis internas influenciadas pelo “copyright” não se adequavam a esta convenção.

Após alguns embates internacionais entre estes sistemas, havendo discrepâncias entre leis internas e as normas internacionais, foi criada a Convenção Universal de Genebra (1952) a fim de adequar a comunidade internacional também ao sistema estadunidense.

A quase totalidade dos países do mundo aderiu aos dois instrumentos. Dessa simbiose, e da vocação cada vez mais internacionalizada dos direitos de autor, surgiram as mais díspares definições e entendimentos acerca de um e de outro instituto, o sistema do copyright e o dos direitos de autor. A uma, porque é inegável a influência da indústria estadunidense na produção e difusão das suas obras, e das que elege nos países onde tem filiais. A duas, porque a informação jornalística sobre esses mesmos sistemas, também originada de agências internacionais, caminham numa velocidade muito maior que a da própria informação legislativa nacional. O resultado é que os conceitos,

⁵ PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. Direitos autorais. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. Série FGV Jurídica. P. 21

muitas vezes, se confundem, a ponto de se divulgar como cogentes, informações de conteúdo puramente mercadológico, desconhecidos do sistema e da hierarquia legislativa interna.⁶

Essas modificações na legislação internacional de direitos autorais, e as outras trazidas pelas revisões dessas convenções, foram incorporadas ao ordenamento jurídico nacional dos países signatários. Importante destacar que cada país tem autonomia para legislar sobre a questão, desde respeitado o princípio do tratamento internacional⁷ e obedecidos os parâmetros mínimos de proteção que estão estipulado nas Convenções.

Conclui-se que o Brasil, enquanto país de tradição jurídica franco-romana, segue os princípios trazidos pela doutrina de *droit d'auteur*, mas também sofre influência de alguns ideais do sistema de *copyright* uma vez que foram absorvidos (ainda que em minoria) no sistema internacional.

1.2 Natureza jurídica do direito do autor

A natureza jurídica do direito autoral foi motivo de debates controversos na doutrina, havendo diferentes teorias que buscam explicar a sua classificação. Dentre as diversas diretrizes doutrinárias, foi predominante o embate entre a teoria monista e a teoria dualista.

A primeira define uma natureza única do direito autoral, ou seja, um direito exclusivamente de propriedade ou exclusivamente de personalidade. Já pela teoria dualista entende-se uma natureza dupla do direito, qual seja o direito moral (atinentes a personalidade do autor) e direito real (sobre a propriedade e exploração econômica da obra), estando cada uma dessas esferas relacionadas entre si.

Atualmente, a doutrina majoritária aceita a teoria dualista, considerando os direitos autorais como um sistema *suis generis*, próximo ao direito civil, que se diferencia dos demais bens materiais por ser um bem imaterial, incorpóreo e intangível com vínculo subjetivo entre a obra e o criador.

⁶ ABRÃO, Eliane Y. **Direitos de Autor e Direitos Conexos**. São Paulo. Editora do Brasil, 2002. P. 21.

⁷ O “princípio do tratamento nacional” é princípio do direito autoral, normatizado pela Convenção de Berna no artigo 5 e parágrafos seguintes, e diz respeito conceder a mesma proteção dos autores nacionais àqueles pertencentes aos países contratantes – independentemente se há proteção semelhante no país de origem da obra.

Com efeito, os direitos autorais não se cingem, nem à categoria dos direitos reais, de que se revestem apenas os direitos denominados patrimoniais, nem à dos direitos pessoais, em que se alojam os direitos morais. Exatamente porque se bipartem nos dois citados feixes de direitos - mas que, em análise de fundo, estão, por sua natureza e sua finalidade, intimamente ligados, em conjunto incindível - não podem os direitos autorais se enquadrar nesta ou naquela das categorias citadas, mas constituem nova modalidade de direitos privados.

São direitos de cunho intelectual, que realizam a defesa dos vínculos, tanto pessoais, quanto patrimoniais, de autor com sua obra, de índole especial, própria ou *sui generis*, a justificar a regência específica que recebem nos ordenamentos jurídicos do mundo atual.⁸

Logo, coexistem em um único bem imaterial (obra intelectual) duas facetas essenciais: o direito moral e o direito patrimonial do autor.

1.2.1 Direito moral do autor

O direito moral protege os aspectos pessoais e não econômicos da obra, garantindo que o autor seja reconhecido, que sua integridade seja preservada, e que ele tenha controle sobre a divulgação de sua criação.

Em uma visão da obra como manifestação da personalidade do autor, os direitos morais são direitos oponíveis *erga omnes*, impenhoráveis, inalienáveis, bem como irrenunciáveis e imprescritíveis, conforme o artigo 27 da Lei nº 9.610/1998.

Nessa esfera, o autor tem o direito à autoria, devendo ser reconhecido como criador da obra e ter o seu nome indicado ou não na sua divulgação; direito à integridade da obra, podendo se opor a qualquer modificação ou adaptação desta; direito de arrependimento, retirando-a de circulação, entre outros indicados especialmente no Capítulo II (artigos 24 a 27) da LDA.

1.2.2 Direito patrimonial do autor

Por outro lado, o direito patrimonial de autor diz respeito aos aspectos econômicos e objetivos da obra, relacionados à exploração e ao aproveitamento financeiro da mesma. Nessa esfera, o autor tem o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra, bem como de autorizar ou proibir o seu uso por terceiros, mediante remuneração ou não. Esses direitos são temporários

⁸ BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de autor**. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. P. 11

(prazo de 70 anos após a morte do autor), transmissíveis e prescritíveis, conforme os artigos 28 a 45 da Lei nº 9.610/1998.

Cabe ressaltar que o artigo 3º da LDA equipara o direito autoral como um bem móvel. Plínio Cabral esclarece que “o caráter de bem móvel, no caso, é uma ficção jurídica sem a qual seria impossível praticar os diferentes atos de fruição e gozo dos direitos autorais”. Portanto, o caráter patrimonial da obra trazido pelo legislador pretende não apenas proteger a obra, mas garantir ao autor que possa, exclusivamente, obter os proveitos econômicos decorrentes de sua criação (Art. 28, LDA).

Ademais, conforme o art. 4º da mesma lei, os negócios jurídicos realizados sobre Direitos Autorais deverão ser interpretados de modo restritivo.

Dentre os direitos patrimoniais estão os direitos de usar, gozar e dispor da obra sob qualquer forma⁹. Ou seja, o criador ou titular tem o direito exclusivo de divulgar (ou não), utilizar e reproduzir a obra, gratuita ou onerosamente, obedecendo eventuais determinações legais. As disposições sobre os direitos patrimoniais do autor estão elencadas especialmente no Capítulo II (artigos 28 a 45 da LDA).

Por serem direitos reais, os direitos patrimoniais do autor podem ser transferidos total ou parcialmente a terceiro, conforme modalidades e limitações apresentadas no art. 49 da LDA¹⁰, mediante autorização expressa – sendo presumida que a transferência seja onerosa.

⁹ Art. 28, LDA

¹⁰ Art. 49. Os direitos de autor poderão ser total ou parcialmente transferidos a terceiros, por ele ou por seus sucessores, a título universal ou singular, pessoalmente ou por meio de representantes com poderes especiais, por meio de licenciamento, concessão, cessão ou por outros meios admitidos em Direito, obedecidas as seguintes limitações:

I - a transmissão total compreende todos os direitos de autor, salvo os de natureza moral e os expressamente excluídos por lei;
 II - somente se admitirá transmissão total e definitiva dos direitos mediante estipulação contratual escrita;
 III - na hipótese de não haver estipulação contratual escrita, o prazo máximo será de cinco anos;
 IV - a cessão será válida unicamente para o país em que se firmou o contrato, salvo estipulação em contrário;
 V - a cessão só se operará para modalidades de utilização já existentes à data do contrato;
 VI - não havendo especificações quanto à modalidade de utilização, o contrato será interpretado restritivamente, entendendo-se como limitada apenas a uma que seja aquela indispensável ao cumprimento da finalidade do contrato.

Não se pode transferir direitos para sempre, pois isso equivaleria a um direito absoluto, proibido por lei, sendo a proteção extinta no decorrer do prazo legal.

O requisito temporal para a proteção dos direitos autorais é um aspecto importante pois visa garantir que os autores possam usufruir dos benefícios econômicos e morais de suas obras por um período razoável, mas também que as obras possam se tornar de domínio público após esse período, contribuindo para o acervo cultural e científico da humanidade.

No Brasil, o prazo de proteção dos direitos autorais patrimoniais é de setenta anos após a morte do autor, conforme o artigo 41 da Lei nº 9.610/1998. Esse prazo é compatível com a Convenção de Berna, que estabelece um mínimo de cinquenta anos após a morte do autor para os países signatários.

2. A OBRA PROTEGIDA

Conforme outrora mencionado, o artigo 7º da Lei de Direitos Autorais estabelece a atuação do direito autoral às obras intelectuais, definindo-as como “criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro”.

Além da definição subjetiva, as legislações internacionais e nacionais listam alguns principais objetos de proteção. Esta enumeração não é exaustiva, servindo apenas de exemplo.

No que tange a LDA, destacam-se os exemplos mais comuns ao cotidiano: os textos de obras literárias, artísticas ou científicas; as obras cinematográficas e fotográficas, os programas de computador, as composições musicais (letradas ou não) e outros listados nos incisos do art. 7º¹¹.

A Convenção de Berna, datada de 1886 e primeira convenção internacional sobre esta matéria, define em seu Artigo 2:

¹¹ Art. 7º São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como:

I - os textos de obras literárias, artísticas ou científicas;

II - as conferências, alocações, sermões e outras obras da mesma natureza;

III - as obras dramáticas e dramático-musicais;

IV - as obras coreográficas e pantomímicas, cuja execução cênica se fixe por escrito ou por outra qualquer forma;

V - as composições musicais, tenham ou não letra;

VI - as obras audiovisuais, sonorizadas ou não, inclusive as cinematográficas;

VII - as obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia;

VIII - as obras de desenho, pintura, gravura, escultura, litografia e arte cinética;

IX - as ilustrações, cartas geográficas e outras obras da mesma natureza;

X - os projetos, esboços e obras plásticas concernentes à geografia, engenharia, topografia, arquitetura, paisagismo, cenografia e ciência;

XI - as adaptações, traduções e outras transformações de obras originais, apresentadas como criação intelectual nova;

XII - os programas de computador;

XIII - as coletâneas ou compilações, antologias, enciclopédias, dicionários, bases de dados e outras obras, que, por sua seleção, organização ou disposição de seu conteúdo, constituam uma criação intelectual.

§ 1º Os programas de computador são objeto de legislação específica, observadas as disposições desta Lei que lhes sejam aplicáveis.

§ 2º A proteção concedida no inciso XIII não abarca os dados ou materiais em si mesmos e se entende sem prejuízo de quaisquer direitos autorais que subsistam a respeito dos dados ou materiais contidos nas obras.

§ 3º No domínio das ciências, a proteção recairá sobre a forma literária ou artística, não abrangendo o seu conteúdo científico ou técnico, sem prejuízo dos direitos que protegem os demais campos da propriedade imaterial.

Os termos ‘obras literárias e artísticas’ abrangem todas as produções do domínio literário, científico e artístico, qualquer que seja o modo ou a forma de expressão, tais como livros, brochuras e outros escritos; as conferências, alocuções, sermões e outras obras da mesma natureza; as obras dramáticas ou dramático-musicais; as obras coreográficas e as pantomimas; as composições musicais, com ou sem palavras; as obras cinematográficas e as expressas por processo análogo ao da cinematografia; as obras de desenho, de pintura, de arquitetura, de escultura, de gravura e de litografia; as obras fotográficas e as expressas por um processo análogo ao da fotografia; as obras de arte aplicada; as ilustrações e os mapas geográficos; os projetos, esboços e obras plásticas relativos à geografia, à topografia, à arquitetura ou às ciências. [...] São protegidas como obras originais, sem prejuízo dos direitos do autor da obra original, as traduções, adaptações, arranjos musicais e outras transformações de uma obra literária ou artística. [...] As compilações de obras literárias ou artísticas, tais como enciclopédias e antologias, que, pela escolha ou disposição das matérias, constituem criações intelectuais, são como tais protegidos, sem prejuízo dos direitos dos autores sobre cada uma das obras que fazem parte dessas compilações.

O direito autoral não protege qualquer criação, ela deverá ser submetida a alguns requisitos mínimos legais quais sejam: ser uma criação intelectual (consequentemente, humana), fixada em suporte, possuir teor estético (em contraposição as obras utilitárias); apresentar um nível mínimo de originalidade.

De início, o legislador enumera no artigo 8 da LDA os objetos não merecem a proteção pelo direito autoral. São sete incisos, destacando-se entre estes as ideias, normas legais e decisões judiciais, métodos os ou conceitos matemáticos e o aproveitamento industrial das ideias contidas nas obras.

Cabe ressaltar que, conforme art. 18 da LDA, o registro da obra não é obrigatório para conferir a proteção por direito autoral, ou seja, a proteção é conferida de ofício no momento da criação da obra intelectual. O registro é apenas uma medida facultativa que visa dar maior segurança ao autor, mas não é condição para o reconhecimento dos seus direitos. Contudo, é altamente recomendado registro pode ser feito em diversas entidades, conforme a natureza da obra, para fins de comprovação de autoria e anterioridade da criação.

2.1 Dicotomia ideia-expressão

Do artigo 7 da LDA extrai-se que o direito autoral não protege as ideias por si só, porquanto sejam mera abstração, mas a expressão destas quando fixadas em suporte. Ascensão ensina que “a criação do espírito não pode permanecer no foro íntimo”. Ainda, nas palavras de

Marcos Wachowicz¹²: “a ideia deve ter livre fluxo para que continue discriminando o conhecimento humano para o desenvolvimento da sociedade.”

Por suporte, entende-se a forma que a criação será exteriorizada. Este pode ser tangível ou intangível, bastando que se seja exposto aos sentidos. Ainda, ao mencionar “em qualquer suporte, (...) conhecido ou que se invente no futuro”, o legislador preocupou-se em expandir a proteção também a circunstâncias futuras, para que a norma acompanhe as constantes evoluções tecnológicas.

Separar os conceitos de conteúdo e forma tem se tornado cada vez mais difícil na prática ante o surgimento de novas formas de expressão e suportes. Por exemplo: é evidente que não é um CD que é protegido pelo direito autoral, mas a obra musical fixada neste, mas quando tratamos de suportes imateriais, essa delimitação fica mais complexa. A autora ressalta ainda a importância dessa separação para análise de eventuais violações de direito autoral, como o plágio.

José de Oliveira Ascensão enfatiza que, da mesma forma que não podemos confundir a ideia com a obra intelectual, o suporte também não é o objeto de proteção do direito autoral. Portanto, aponta a distinção entre a obra intelectual e o suporte:

A obra é, pois, uma realidade incorpórea; a exteriorização que ela representa ainda pode ser imaterial, bastando que se revele aos sentidos. Por isso, o direito de autor sobre a obra como coisa incorpórea é independente do direito de propriedade sobre as coisas materiais que sirvam de suporte à sua fixação ou comunicação.¹³

A expressão da criação está intrinsecamente relacionada a autoria, uma vez que é a partir da concretização ideia que nasce a obra intelectual e, portanto, o autor. Nesse sentido a exteriorização da ideia é o liame entre a autoria e a obra, sendo uma expressão da própria personalidade do autor e constituindo a contribuição criativa.

¹² WACHOWICZ, Marcos. **Direito Autoral**. Santa Catarina, 2014. P. 10. Disponível em: http://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2014/07/artigo_marcoswachowicz_direitoautoral_6-1.pdf. Acesso em: 20 out. 2023.

¹³ ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito de autor e direitos conexos**. Portugal: Coimbra, 1992. P. 31.

É com base nesse entendimento, apesar de recente e polêmico embate sobre obras geradas por inteligência artificial, que a legislação expressamente define o autor como humano (pessoa física). Quanto à titularidade dos direitos sobre a obra, nada impede que este criador a transfira para outrem, podendo ser até mesmo uma pessoa jurídica.

Portanto, a proteção de uma obra pelo direito autoral exige alguns requisitos mínimos, quais sejam: a exteriorização da ideia em suporte e a originalidade (intrinsecamente vinculada a individualidade e criatividade). Por outro lado, não há necessidade de formalidades como o registro da obra para proteção, nem juízo valorativo sobre a qualidade da obra.¹⁴

No que tange a criatividade e originalidade, pela relevância ao presente trabalho, tais noções serão abordadas especificamente no próximo tópico.

2.2 Originalidade

Há um consenso de que o processo de criação de uma obra sofre influências externas das vivências sociais, culturais e econômicas do criador. Sendo a obra um produto do próprio meio e, portanto, com interesse público, foi necessário delimitar a proteção autoral através do critério da originalidade (além dos outros já citados).

Contudo, o conceito de originalidade no direito autoral é relativo e subjetivo, sendo objeto de dissenso entre os doutrinadores dependendo do contexto histórico, cultural e social em que a obra é produzida e apreciada. Ainda há certa dificuldade em definir o nível de exigência deste requisito e como pode ser avaliado.

Para doutrina do “suor da testa” ou *sweat of the brow*, adotada pela maioria dos países de *commow law*, para que uma obra seja original basta que não seja uma cópia de outra. A criação precisa ser resultado do próprio esforço do autor, independentemente de criatividade ou da estética da criação. Nesse sentido, as obras resultantes de processos mecânicos, e até repetitivos, cumprem o requisito da originalidade e podem ser objetos de proteção pelo direito autoral.

¹⁴ PINHEIRO, Luciano Andrade; PANZOLINI, Carolina Diniz. **Direito autoral e o suporte da obra intelectual**. Migalhas. 2016. Disponível em: <https://www.migalhas.com.br/coluna/pi-migalhas/240565/direito-autoral-e-o-suporte-da-obra-intelectual>. Acesso em: 5 nov. 2023.

Esse entendimento leva em consideração os investimentos técnicos e financeiros que o autor aplicou à sua criação, sendo justo que sejam compensados por tal esforço através dos frutos da própria criação. Assim, Leonardo Pontes classifica essa doutrina como expansiva, protegendo “qualquer forma de compilação, não importa a sua natureza, desde que tenha havido *skill and labour* suficientes”.

Em contrapartida, a doutrina adotada pelos países de *civil law* exige que, além de ser criada independentemente pelo autor, a obra autoral tenha um mínimo de criatividade para que a obra seja considerada original – por isso, chama-se doutrina da criatividade (*creativity doctrine*). Por esse entendimento, as criações que sejam meros arranjos mecânicos seriam de domínio público.

Essa doutrina leva em consideração a ideia de função social do direito autoral e, conseqüentemente, a proteção sob domínio público dos trabalhos propriamente práticos – ou seja, a acessibilidade dessas obras pela população. Isso porque, considerando que as criações surgem a partir das influências sociais sobre o autor, a proteção maximalista mina o próprio desenvolvimento da humanidade, da cultura e da ciência, uma vez que cerceia a liberdade de expressão.

Leonardo Pontes, em uma análise da legislação brasileira e dos tratados e convenções nela incorporados, entende que há uma tendência do Brasil, enquanto parte da tradição jurídica romano-germânica do *civil law* e do *droit d'auteur*, Embasando sua tese, o autor cita o entendimento de Claude Masouyé:

É necessário que, pela escolha ou pela disposição das matérias que a compõe [...], qualquer forma de compilação constitua uma criação intelectual. Por outras palavras, é preciso que quem a realiza contribua com um elemento criador; reunir, por simples justaposição, obras ou partes de obras sem qualquer contribuição pessoal é insuficiente para justificar a admissão do benefício de proteção.¹⁵

¹⁵ PONTES, Leonardo Machado. Direito de autor: A teoria da dicotomia entre a ideia e a expressão. Belo Horizonte: Arraes Editores, 2012. P. 51 *apud* MASOUYÉ, Claude. Direito de Autor: guia da Convenção de Berna relativa à proteção das obras literárias e artísticas (Ato de Paris, 1971). Genebra: OMPI. 1980, P. 22.

É a definição do objeto de proteção como “criação intelectual” apresentada pelo legislador que resulta na compreensão da criatividade, sendo uma extensão da originalidade, como requisito da obra autoral.

Se a obra é a forma de uma criação do espírito, necessariamente haverá que exigir nesta o carácter criativo. E difícil determinar o quantum desta criação. Não podemos confundir obra com obra de qualidade: uma pomochanchada não deixa de ser um obra protegida. Mas tem de haver um mínimo de criatividade ou originalidade, que por vezes se toma até essencial para determinar se há violação de direito de autor preexistente.¹⁶

Ainda, retomando o contexto histórico e a adesão do Brasil ao sistema continental (*droit d'auteur*), emprega-se o entendimento da originalidade como uma expressão de criação pessoal (aporte criativo), ou seja, da própria personalidade do autor. Nesse diapasão, a criação é fruto de um trabalho intelectual, dotado da personalidade do autor e, portanto, em uma forma original.

Para Manoel Pereira J. dos Santos, a originalidade pode ser entendida de duas formas:

Pode-se considerar que a originalidade equivale (a) a criatividade, no sentido de carácter de criação intelectual individual ou aporte da personalidade do autor, ou (b) a autoria, no sentido da origem intelectual da obra (ou originação), qualquer que seja o nível de criatividade.¹⁷

Portanto, a originalidade é requisito essencial para proteção autoral, uma vez que se conecta ao criador através da autoria e, conseqüentemente, de autenticidade. São noções, assim como o direito autoral e o próprio direito, histórica e culturalmente situadas – e cercada de ambigüidades. Diferentemente da novidade, a originalidade é subjetiva.

Os conceitos de originalidade relativa e absoluta no direito autoral se referem aos critérios utilizados para avaliar se uma obra intelectual é nova, inédita e distinta em relação a outras obras preexistentes. A originalidade é um requisito essencial para que uma obra seja protegida pelo direito autoral, pois demonstra a individualidade e a personalidade do autor na sua criação.

A originalidade absoluta é aquela que exige que a obra seja completamente nova, sem qualquer semelhança ou influência de outras obras. Esse critério é muito rigoroso e difícil de

¹⁶ ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito de autor e direitos conexos**. Portugal: Coimbra, 1992. P. 50.

¹⁷ SANTOS, Manoel J. Pereira dos. A questão da autoria e da originalidade em direito de autor. In: SANTOS, Manoel J. Pereira dos; JABUR, Wilson Pinheiro; ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito autoral*. São Paulo: Saraiva, 2014a. (Série GVLaw: propriedade intelectual). p. 116.

ser aplicado na prática, pois pressupõe que o autor tenha criado a obra a partir do nada, sem qualquer referência ou inspiração. A originalidade absoluta é mais comum em obras científicas, como as invenções, que são protegidas pelo direito de propriedade industrial.

Necessariamente a obra terá que ser original, o que não quer dizer nova. A novidade não é interessante ao Direito Autoral, mas, sim, a forma com que a obra é exteriorizada. Originalidade significa criar alguma coisa dotando-a com características próprias, traços pessoais, expondo a maneira e o ângulo com que o seu criador vê o mundo, sente e percebe as coisas, o seu lado interior, e, desta forma, o transporta para sua criação.¹⁸

A originalidade relativa é aquela que admite que a obra possa ter alguma semelhança ou influência de outras obras, desde que não seja uma cópia ou um plágio. Esse critério é mais flexível e realista, pois reconhece que o autor pode criar a obra a partir de ideias, temas ou assuntos já existentes, mas dando-lhes uma forma de expressão própria e diferenciada. A originalidade relativa é mais comum em obras artísticas e literárias, que são protegidas pelo direito de autor.

Entende-se por esse conceito a produção de uma obra utilizando-se das ideias, isto é, combinando os elementos de vivência pessoal e experiência do autor, criando, por conseguinte uma obra diferente de qualquer outra já inventada.

Cabe ressaltar que incumbe ao legislador qualquer julgamento de qualidade ou mérito artístico sobre a obra, uma vez que até os dias atuais não há definição uníssona sobre “o que é arte”. Esta questão é demasiadamente debatida em âmbito filosófico e subjetivo e não se pretende aprofundá-la aqui. No entanto, em uma análise jurídica, a obra deve ser minimamente original e criativa. Tais conceitos variam entre as jurisdições e, não raramente, precisam ser determinados já decisões judiciais.

Assim, somente obras originais estão qualificadas para a proteção de direitos autorais, o que, ainda em nível preliminar, significa dizer que a obra deve ter sido criada pelos próprios autores (autoria e autenticidade) e ostentar um contributo pessoal, um mínimo que seja de criatividade, de originalidade (noção que, veremos, se relaciona com, mas não é sinônimo de novidade). Dizer, porém, que se exige alguma originalidade não equivale a dizer que se exija mérito ou valor (artístico, cultural, científico) na obra. Prevalece, como diz Edelman, uma *neutralité esthétique*, sob pena de o juiz converter-se em árbitro da beleza.¹⁹

¹⁸ LANGE, Deise Fabiane. O Impacto da Tecnologia Digital sobre o Direito de Autor e Conexos. Editora Unisinos. 1996, p. 21

¹⁹ GARCIA, Rebeca dos Santos. Plágio no direito autoral brasileiro: Apropriação e violação entre a transformação criativa e a supressão de autoria. São Paulo, 2021. Tese de Doutorado (Direito Comercial) - Universidade de São

Logo, a verificação deve limitar-se a originalidade, no sentido de não ser cópia de outrem, sem qualquer preocupação com a qualidade estética da obra – classificação completamente subjetiva, indiferente para a proteção pelo direito autoral.

3.3 Limitações à proteção por direito autoral

Conforme outrora mencionado, a criação de espírito não é imparcial e espontânea, mas produto das circunstâncias sociais. Por um lado, há o direito de proveito econômico da obra e de outro o acesso da própria sociedade e (re)criação sobre estas obras, mantendo o desenvolvimento cultural. O direito autoral visa equilibrar esse interesse público com o interesse privado dos autores, que devem ser remunerados e reconhecidos pela sua criação intelectual.

Estas obras intelectuais são dotadas de interesse público, uma vez que surgiram como um produto também da própria sociedade e devem devolver frutos a ela também. O interesse público das obras autorais é o direito que a sociedade tem de ter acesso à cultura, à informação e ao conhecimento produzidos pelos autores.

Nesse sentido, as limitações ao direito autoral são exceções que permitem o uso de obras protegidas sem a necessidade de autorização ou pagamento ao autor, desde que respeitados certos requisitos legais. Essas limitações visam garantir o exercício de direitos fundamentais, como a liberdade de expressão, de informação, de educação e de pesquisa.

O requisito temporal é uma das limitações ao direito autoral que estabelece um prazo para a proteção das obras. No Brasil, esse prazo é de 70 anos após a morte do autor, contados a partir de 1º de janeiro do ano subsequente ao falecimento. Após esse prazo, as obras caem em domínio público, ou seja, podem ser usadas livremente por qualquer pessoa, sem restrições.

O domínio público é uma situação jurídica em que as obras não estão mais sujeitas aos direitos patrimoniais do autor ou de seus sucessores. As obras em domínio público podem ser copiadas, reproduzidas, adaptadas, traduzidas, distribuídas e comunicadas ao público sem

Paulo. P. 39. *apud* EDELMAN, Bernard. La propriété littéraire et artistique. 2. ed. Collection Que sais-je? Paris: Presses Universitaires de France, 1993, p. 11

limites. No entanto, os direitos morais do autor permanecem intactos, ou seja, é necessário respeitar a autoria e a integridade da obra.

O artigo 45 da LDA²⁰ apresenta outras duas possibilidades para que uma obra recaia em domínio público, quais sejam: no caso de falecimento do autor que não tenha sucessores e no caso de autor desconhecido. Quanto a segunda hipótese, estão ressalvados os conhecimentos étnicos e tradicionais.

Cabe ressaltar que o autor pode a qualquer momento renunciar seus direitos patrimoniais sobre a obra, optando que esta pertença ao domínio público – merecendo ainda o devido cuidado quanto aos direitos morais deste autor.

Sergio Branco distingue as noções domínio público no direito administrativo e no direito autoral, apresentando o seguinte conceito:

Afinal, o domínio público para o direito autoral significa o conjunto de bens que não mais têm seus aspectos patrimoniais, nem parte dos morais, submetidos ao monopólio legal – quer por decurso de prazo, quer por qualquer dos outros motivos a que iremos nos referir ao longo deste trabalho, de modo que fica livre a qualquer pessoa fazer uso da respectiva obra, independentemente de autorização.²¹

Amparada nos ensinamentos de Carlos Alberto Bittar, Beatriz Dornellas explica que o conceito de domínio público está intrinsicamente ligado ao aproveitamento da obra pela coletividade, sendo “uma espécie de compensação, frente ao monopólio do autor”²², uma devolutiva à sociedade, que contribui em certo grau para a criação, em prol do desenvolvimento cultural. Nas palavras da autora:

O domínio público permite que a sociedade como um todo possa ter amplo acesso e consiga usufruir de uma obra que antes estava sob o manto da proteção autoral. Esse processo permite uma expansão cultural e sociológica, sedimentando o direito à

²⁰ Art. 45. Além das obras em relação às quais decorreu o prazo de proteção aos direitos patrimoniais, pertencem ao domínio público:

I - as de autores falecidos que não tenham deixado sucessores;

II - as de autor desconhecido, ressalvada a proteção legal aos conhecimentos étnicos e tradicionais.

²¹ BRANCO, Sérgio. O domínio Público no direito autoral brasileiro: Uma obra em domínio público. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2011. P. 55.

²² BITTAR, Carlos Alberto. Direito de Autor. 5. ed. revista, ampliada e atualizada em conformidade com a Lei nº 9.610, de 19 fev 1998. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. p. 130.

cultura e à informação, colaborando assim para o desenvolvimento intelectual mais igualitário da sociedade.²³

Ademais, legislação brasileira prevê nos artigos 46 a 48 as hipóteses em que não se constitui ofensa aos direitos autorais (também chamadas de “*fair use*”), não sendo necessária a autorização prévia do autor. Insta esclarecer que para a maioria dessas situações permanece o dever de mencionar o nome do autor, em respeito a seu direito moral, bem como o uso não pode gerar prejuízo injustificado ao aproveitamento econômico da obra. Nesse diapasão, Eliane Abrão explica que:

Em qualquer uma das hipóteses citadas o permissivo legal só é aplicável quando tais usos não causarem prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores. Se o artista vive de rendimentos decorrentes de licenças ou cessões de sua obra, qualquer movimento em contrário poderá significar-lhe um prejuízo. Mas há que ser injustificado, o que o legislador não explica. A lei, proibindo prejuízo injustificado, faculta ao intérprete a noção de prejuízo injustificado. Entre dificultar o acesso de todos à cultura e ao conhecimento, o que é vedado pela Constituição, e reconhecer uma exclusividade individual, há que se prevalecer o interesse da coletividade, e o prejuízo passa a ser, então, justificado.²⁴

Pela extensão do dispositivo, não é pertinente a análise de cada inciso neste trabalho. Contudo, destacamos o polêmico inciso VIII do artigo 46 que trata da reprodução em pequenos trechos. *In verbis*:

Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais:

(...)

VIII - a reprodução, em quaisquer obras, de pequenos trechos de obras preexistentes, de qualquer natureza, ou de obra integral, quando de artes plásticas, sempre que a reprodução em si não seja o objetivo principal da obra nova e que não prejudique a exploração normal da obra reproduzida nem cause um prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores.

A redação desse inciso deixa algumas lacunas e enseja as seguintes questões: qual é a definição e extensão dos chamados “pequenos trechos”? É possível o uso desses trechos por terceiros com a finalidade de obter lucro?

Primeiramente, não há uma definição objetiva ou uma fórmula matemática sobre “pequenos trechos”, por isso os casos usualmente são analisados individualmente. Resta-nos

²³ DORNELAS, Beatriz Andrade. Direito autoral e as paródias. Rio de Janeiro, 2017. Monografia (Direito) - Universidade Federal do Rio de Janeiro. P. 24.

²⁴ ABRÃO, Eliane Yachouh. Comentários à lei de Direitos Autorais e Direitos Conexos: Lei 9.610/98 com as alterações da Lei 12.853/2013, e Jurisprudência dos Tribunais Superiores. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2017. p. 180.

subtrair do artigo 46, III que o uso deve ser “na medida justificada para o fim a atingir”, não podendo ser elemento central da obra nova, ou seja, para além da duração, é preciso analisar qual é a importância daquele trecho na nova obra.

Cabe ressaltar que tal exceção deve ser interpretada a luz da Convenção de Berna, da qual o Brasil é signatário e teve seus dispositivos incorporados à legislação pátria, inclusive a hipótese de exceção do uso de pequenos trechos. Em destaque para o art. 9(2), a Convenção estabelece três etapas para analisar se o caso concreto subsume-se a exceção por uso de pequenos trechos.

Conforme entendimento jurisprudencial e doutrinário, a chamada “Regra dos Três Passos” leva em consideração as consequências do uso para o titular da obra. O primeiro passo é verificar se a reprodução/citação é o objeto central da nova obra, ou seja, a reprodução – parcial ou total – precisa ser mera inspiração e não “a própria razão de ser da obra nova”²⁵. Em segunda análise, o uso do trecho em obra nova não pode prejudicar a distribuição da obra originária reproduzida, por exemplo ao desviar a clientela da obra original para a obra nova. Por fim, mas não menos importante, deve garantir que a reprodução não cause prejuízo injustificado ao autor – normalmente o prejuízo analisado nesta etapa é de teor econômico, por exemplo, considerando que a subsistência do autor envolva o licenciamento de suas obras.

2.4 Obra musical

A música, do ponto de vista filosófico, é uma forma de expressão humana que transcende as barreiras da linguagem verbal. Ela tem o poder de evocar emoções, transmitir sentimentos e conectar pessoas de diferentes culturas e contextos. A música é uma linguagem universal que fala diretamente à alma, proporcionando uma experiência estética única e profundamente pessoal. Daniel Silva faz a seguinte análise sobre teor artístico da música:

Existe um componente artístico bastante evidente na música. Ora, se partimos do pressuposto de que a música é uma arte, então quem dela faz uso, no sentido de exercitá-la, produzi-la, pode ser considerado um artista. Por arte entenda-se a atividade humana ligada a manifestações de ordem estética, feita por artistas a partir de percepção, emoções e ideias, com o objetivo de estimular essas instâncias de

²⁵ ABRÃO, Eliane Y. **Direitos de Autor e Direitos Conexos**. São Paulo. Editora do Brasil, 2002.P. 159-160

consciência em um ou mais espectadores, dando um significado único e diferente para cada obra de arte.²⁶

Dentre as criações protegidas pelo Direito Autoral, estão as composições musicais com ou sem letras (art.7, V, da LDA). Nesse sentido, consideradas estas composições musicais e suas derivações, como os arranjos musicais e adaptação, como expressões intelectuais e artísticas merecedoras de proteção, garante-se aos seus autores e titulares um extenso rol de direitos sobre suas criações.

A música, enquanto arte, é forma de expressão do autor (de mono verbal ou não) sob influências do meio em que é criada. Inclusive, o próprio contexto pode ser o objeto da obra musical como uma crítica política ou uma declaração de amor. Portanto, é a própria essência humana somada a vivência do autor (sob seus princípios, atividades e círculo socioeconômico) que constituem o componente criativo da obra.

A obra musical é composta por vários elementos, incluindo melodia, harmonia, ritmo, timbre e textura. A melodia é a sequência de notas que formam a linha principal da música, é a essência da música, o som que nos associa a determinada canção; A harmonia, junto ao contraponto, é a combinação de sons. Refere-se às notas que são tocadas simultaneamente para acompanhar a melodia.

Ademais, letra e melodia são obras inicialmente autônomas que se combinam em composições musicais e, uma vez executadas por voz humana ou instrumentos e fixadas em um suporte, será configurada a obra musical. Ainda, há a proteção em separado da parte literal e musical, podendo a letra ser protegida como obra literária e a melodia como uma obra musical.

Por fim, o ritmo é a organizações dos sons dentro da marcação de tempo, é o padrão de batidas ou pulsações na música. O timbre se refere à qualidade única do som produzido por um instrumento ou voz. A textura musical descreve como as melodias, ritmos e harmonias são combinadas em uma peça.

²⁶ SILVA, Daniel Souza Costa e. **Análise dos pressupostos jurídicos para a configuração do plágio na obra musical**. Brasília, 2012. Monografia (Direito) - Centro Universitário de Brasília. P. 33.

Os direitos autorais protegem a obra musical, permitindo que o criador controle como sua música é usada e distribuída. Isso inclui o direito de reproduzir a música, fazer arranjos derivados, distribuir cópias e apresentar a música publicamente. No entanto, os direitos autorais não protegem as ideias, conceitos ou técnicas usadas para criar a música. Eles só protegem a expressão dessas ideias na forma da obra musical em si.

Importante diferenciar a obra musical do fonograma. Este é a interpretação dos sons ou sua fixação em suporte, considerando a autorização do autor para reprodução da obra, resultando em direitos conexos para o produtor musical (por exemplo). Ou seja, é a obra musical que foi fixada em suporte que seja passível de reprodução, incluindo os meios digitais como passíveis da proteção autoral.

Conforme artigo 5º, inciso V da LDA, entende-se por reprodução “a cópia de um ou vários exemplares de uma obra literária, artística ou científica ou de um fonograma, de qualquer forma tangível, incluindo qualquer armazenamento permanente ou temporário por meios eletrônicos (...)”, estendo ainda para suportes que venham a ser inventados. Reforçando a definição de obra autoral já destrinchada, em especial quanto ao requisito de exteriorização e originalidade.

Os direitos conexos são os direitos inerentes aos executantes de determinada obra, bem como seus intérpretes, produtores e empresas relacionadas. Isso quer dizer que ele abrange atores; cantores; músicos executantes; empresas de radiodifusão. Os direitos conexos funcionam exatamente de acordo com a sua denominação: eles asseguram a proteção de qualquer profissional que agrega valor à determinada obra, mesmo que não seja o autor dela.

O Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) é uma entidade brasileira responsável pela arrecadação e distribuição dos direitos autorais das músicas aos autores e demais titulares. O ECAD foi fundado em 1973 com o objetivo de estabelecer preços, normatizar e fiscalizar a arrecadação e distribuição de direitos autorais na música seguindo a regulamentação da Lei de Direitos Autorais (9.610/98).

O ECAD faz uma ponte entre os criadores das obras e aqueles que irão usá-la publicamente. Ele é responsável por identificar autores de uma música com copyright toda vez que é tocada em público, arrecadar o valor devido e então distribuí-lo de acordo com os registros

feitos pelos artistas. O ECAD foi instituído pela Lei 5.988/73 e é o único órgão responsável pela arrecadação e distribuição dos valores pagos pela utilização das obras musicais.

A evolução tecnológica teve um grande impacto na indústria da música. A evolução da indústria musical se mistura com a evolução das mídias e formatos de distribuição, desde os discos de vinil, passando pelo rádio, as fitas K7 e os CDs, até chegar ao MP3. Com a expansão da internet, a venda de CDs reduziu muito. A novidade que ajuda os profissionais da área é a plataforma de streaming.

No entanto, essa evolução também trouxe desafios. A facilidade de acesso à música através da internet levou ao aumento da pirataria musical. Além disso, embora as plataformas de streaming tenham proporcionado aos artistas uma maneira eficaz de distribuir sua música para um público global, muitos argumentam que essas plataformas não compensam adequadamente os artistas pelo uso de suas músicas.

3. OBRA DERIVADA

Neste capítulo finalmente chegaremos ao cerne da questão, veremos como a Lei de Direitos Autorais define o que são obras musicais originárias e derivadas e quais são as técnicas de processo criativo. A partir deste ponto, quais são as formas de proteger essas obras no âmbito do direito brasileiro sem desrespeitar os direitos autorais da obra primígena.

Em análise do art. 5º, inciso VIII, alíneas “f” e “g” da LDA depreende-se que a obra originária é “a criação primígena”, aquela obra preexistente que serve como origem para a criação de uma nova obra. Portanto, seria primeira expressão de ideia que pode ser posteriormente transformada, adaptada ou modificada por outros autores.

Em consequência, definida na alínea “g” do dispositivo supracitado, a obra derivada é aquela que resulta da transformação, adaptação ou modificação de uma obra originária, “constituindo uma criação intelectual nova”.²⁷ As obras musicais derivadas são uma categoria especial dentro do universo musical. Elas incluem traduções de idiomas, amostragem (*sample*) ou repetição (regravação de um trecho da música original), paródias, medleys e arranjos musicais que mudam a letra, abreviam a música, ou alteram significativamente a composição original.

Para entender melhor o conceito de obra derivada, é preciso diferenciar originalidade de originário.

O conceito de original não deve ser confundido com o de originário. Obra originária (art. 5º, VIII, “f”) é a criação primígena da qual decorrem outras obras adaptadas, traduzidas, musicadas, etc. Originária é aquela que pôde ser transformada em outras de gênero diferente, como o livro que deu origem ao filme.²⁸

Conforme abordado no capítulo dois, a originalidade é requisito para que uma obra seja protegida pelo direito autoral. Significa que a obra deve expressar a personalidade, o estilo e a

²⁷ Art. 5º Para os efeitos desta Lei, considera-se:

(...)

VIII – obra:

f) originária – a criação primígena;

g) originária – a que, constituindo criação intelectual nova, resulta da transformação de obra originária;

²⁸ ABRÃO, Eliane Y. **Direitos de Autor e Direitos Conexos**. São Paulo. Editora do Brasil, 2002.P. 94

criatividade do autor, sem que haja cópia ou imitação de outras obras já existentes. Originário, por sua vez, é o que se refere à origem, à fonte ou ao modelo de uma obra.

Ambas são objetos do direito autoral e receberão a mesma proteção jurídica prevista na legislação, portanto, precisam atender os mesmos requisitos já apresentados no que tange à exteriorização, autoria e, em especial, originalidade. Para que uma obra derivada seja protegida pelo direito autoral, ela precisa ser produto de uma transformação da obra primígena a ponto de constituir criação intelectual nova - apesar de partir de uma referência em comum - e não mera reprodução, posto que exigirá o aporte criativo do autor como expressão personalidade única.

Importante ratificar o entendimento do art. 29, III que exige a autorização prévia e expressa do autor para utilização da obra originária, independentemente da modalidade. Além disso, as obras derivadas devem respeitar a integridade e a titularidade da obra originária, não podendo prejudicar a sua reputação ou honra.

Assim, a criação de uma obra derivada musical não isenta o criador das obrigações de respeitar os direitos autorais da obra original. Mesmo ao criar uma versão ou arranjo, o autor da obra derivada deve atribuir crédito ao autor original e garantir que os direitos morais e patrimoniais sejam devidamente respeitados.

Em suma, os requisitos para que uma obra derivada seja protegida pelo direito autoral são: originalidade relativa (ou seja, que a obra derivada minimamente expresse a personalidade, o estilo e a criatividade do autor que a transformou, não configurando mera cópia), autorização do autor da obra originária (ou seja, que haja um consentimento prévio e expresso para a realização da obra derivada) e respeito à integridade e à titularidade da obra originária (ou seja, que a obra derivada não viole os direitos morais e patrimoniais do autor da obra originária).

Para além das hipóteses delimitadas no tópico 2.3, como as obras em domínio público, existem exceções e limitações aos direitos autorais que permitem o uso de obras musicais sem a necessidade de autorização para criação de obras derivadas, como o uso justo para fins de paródia ou a utilização de trechos pequenos e não substanciais da obra original. Este último é razão de inúmeros embates legais que serão revistos à frente.

3.1 Paródias e paráfrases

As espécies de obras derivadas na música são aquelas que se baseiam em obras originais, mas que apresentam modificações, adaptações ou combinações que resultam em novas criações. Essas espécies incluem as paródias, paráfrase, *remixes*, *mashups*, covers, *samples*, entre outras.

A paródia é uma obra que imita ou ridiculariza outra obra, com fins humorísticos ou críticos, sobre outra obra. Já a paráfrase é uma obra que reproduz o sentido ou o tema de outra obra, com palavras diferentes ou com alterações na forma. Ambas são formas de recriação que usam elementos de outras obras.

A lei de direitos autorais estabelece que são livres as paródias e paráfrases que não forem verdadeiras reproduções da obra originária nem lhe implicarem descrédito (art. 47), independentemente de autorização do autor da obra originária.

Um exemplo de paródia musical é a versão de Mamonas Assassinas para a música Pelados em Santos, originalmente cantada por Ultraje a Rigor. Nessa paródia, os Mamonas Assassinas mudaram a letra da música para fazer uma sátira aos programas de televisão e às celebridades da época. Um exemplo de paráfrase musical é a versão de Chico Buarque para a música Garota de Ipanema, originalmente composta por Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Nessa paráfrase, Chico Buarque manteve a melodia da música, mas alterou a letra para homenagear a atriz Marieta Severo, sua esposa na época.

3.2 Apontamentos preliminares sobre as técnicas de DJs: *remix* e *mashup*

Os *remixes* e *mashups* surgiram no contexto do Hip Hop e se desenvolveu a partir da década de 1970 com o uso de sintetizadores, sequenciadores²⁹, *drum machines*³⁰ e outros equipamentos eletrônicos que permitiam criar sons e ritmos inovadores. Os *Disc Jockeys* (usualmente conhecidos como DJs) foram os principais responsáveis por explorar as

²⁹ Dispositivo que permite a criação de melodias para reprodução posterior simultânea ou em camadas.

³⁰ Esse termo pode ser traduzido como “baterias eletrônicas”. São instrumentos musicais que reproduzem eletronicamente o som de uma bateria acústica.

possibilidades desses instrumentos, manipulando discos de vinil, fitas cassete e CDs para alterar o tempo, o tom, o volume e a ordem das músicas. Os DJs também começaram a misturar diferentes faixas musicais, criando colagens sonoras que davam origem a novos gêneros e estilos.

Um *remix* é uma obra que modifica uma obra original, geralmente adicionando ou removendo elementos sonoros, alterando o ritmo, o tom ou a estrutura da música. Um *remix* pode ter diferentes objetivos, como adaptar uma música para um novo contexto, como uma pista de dança ou um filme; homenagear ou criticar uma obra original; ou simplesmente expressar a criatividade do DJ.

Um *mashup* é uma obra que combina duas ou mais obras originais, geralmente sobrepondo a melodia de uma música sobre o ritmo de outra. Um *mashup* pode ter diferentes propósitos, como criar um contraste ou uma harmonia entre as músicas combinadas; gerar um efeito humorístico ou irônico; ou simplesmente demonstrar a habilidade do autor.

Cabe mencionar que nem sempre o *remix* e o *mashup* serão consideradas obras derivadas, pois permanece sendo necessária que haja uma criação de obra nova dotada de originalidade particular e não mera reprodução de obras preexistentes.

Com o avanço da tecnologia digital, os DJs ganharam novas ferramentas para produzir como softwares de edição de áudio, *samplers*, controladores MIDI e computadores portáteis. Essas ferramentas facilitaram o acesso e a manipulação dos materiais sonoros, permitindo que criem novas obras ou obras derivadas a partir de técnicas como o *remix*, *mashup* e o *sample*.

Além disso, a internet possibilitou a difusão e o compartilhamento dessas obras derivadas, ampliando o público e a repercussão dessas criações. Os softwares de manipulação musical estão disponíveis não apenas em computadores de última geração, mas chegam até a palma da mão de cada usuário através de seus *smartphones*, possibilitando que o usuário se torne também autor.

3.3 SAMPLING

O *sample* é um recurso muito utilizado na indústria fonográfica, podendo servir de ferramenta para outras técnicas de mixagem como o *mashup*. Consiste em utilizar a cópia de um trecho parcial ou integral) de uma gravação da obra originária, adicionando elementos para que constitua uma obra musical nova. As obras preexistentes já estão gravadas e os sons desta são isolados para a construção de nova obra. Em tradução livre dos ensinamentos de Mark Katz:

O *sampling* é tipicamente considerado um tipo de citação musical, normalmente de uma canção pop por outra, mas envolve a incorporação digital de um som pré-gravado. [...] Independente do equipamento, no nível mais simples o *sampling* funciona como um quebra-cabeças: um som é cortado em pedaços e estes são reunidos para formar uma “imagem” digitalizada deste som.³¹

Por outro lado, a interpolação consiste em regravar uma melodia, uma letra ou uma harmonia de uma música anterior, ou seja, é uma recriação de uma parte de uma obra originária, adaptando-a ao novo contexto. Normalmente, a interpolação permite maior aporte criativo do autor, pois envolve uma reinterpretação da obra anterior.

Ambas podem gerar novas obras musicais interessantes e inovadoras, mas para se utilizar corretamente delas, é preciso considerar os direitos autorais sobre a obra musical originária. Conforme os artigos 24 e 29 da LDA, o criador da obra derivada precisa ter a autorização prévia dos titulares e/ou autores da obra utilizada, bem como dar os devidos créditos ao autor (e eventuais royalties envolvidos). No caso de obras em domínio público, permanece o dever de fazer menção ao autor em respeito aos direitos morais.

Isto posto, o procedimento legal para o uso do *sample*, denominado *sample clearance*, parte da solicitação de autorização dos titulares dos direitos autorais e conexos sobre a composição musical e o fonograma. Obtida a autorização, será definido os termos do acordo referente à divisão dos créditos sobre o *sample* utilizado.

³¹ CIRIO, Nathália Zdanski. Os direitos autorais e o plágio musical. Porto Alegre, 2010. Monografia (Direito) - UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. P. 35. *apud* KATZ, Mark. Capturing Sound. How Technology has Changed Music. 1. ed. California: University of California Press, 2004. p. 138.

Respeitando os direitos do autor da obra primígena, este não terá qualquer obrigação em autorizar o uso de sua obra. No caso de não autorização do *sample*, buscam a interpolação como alternativa (fazendo nova gravação do trecho pretendido) e dependendo apenas da autorização dos compositores.

Sem a obtenção do *clearence* (seja por negativa, falta de contato ou sem procurar a regularização), alguns artistas e editoras optam por modificar o máximo possível a gravação (ou melodia) e dar menos enfoque para o trecho copiado (escondendo a obra primígena), numa tentativa de mitigar os riscos de um processo judicial.

Por um lado, esse procedimento pode ser entendido como um incentivo ao desenvolvimento do aporte criativo sobre aquela obra a ponto que o uso do trecho preexistente não seria mais importante. Uma das alegações remonta a discussão sobre “pequenos trechos” disposta no art. 46. Nesse sentido, como explicado anteriormente, apesar das tentativas doutrinárias em estabelecer um percentual referente a obra originária, não há definição legal extensão do trecho utilizado de obra preexistente para que seja necessária a autorização prévia. Portanto, esta é alegação não tem resposta objetiva e resta-nos analisar o caso concreto sob a “Regra dos Três Passos”.

Por outro lado, ante análise da regra supracitada, deve ser levado em consideração que a maioria das obras musicais na indústria fonográfica tem o objetivo de lucro, prejudicando injustamente o autor primígeno. Ou seja, esse procedimento nada mais é do que tentar camuflar uma violação aos direitos autorais do autor primígeno. Para além disso, uma má-fé e falta de respeito com seus pares profissionais.

Feitas essas considerações, chegamos à conclusão de que as violações aos direitos autorais no caso das obras derivadas ocorrem quando trechos de uma obra autoral são usados para a criação de outra sem a devida autorização. Logo, resta entender que tipo de violação estará enquadrada.

4. VIOLAÇÕES AOS DIREITOS AUTORAIS

Para melhor compreensão do plágio, enquanto um dos objetos centrais do presente trabalho, é preciso tecer breves comentários sobre as violações aos direitos autorais como gênero e suas espécies mais recorrentes quais sejam a contrafação, a reprografia e o plágio.

Inicialmente, é esclarecer que, conforme já abordado, o direito autoral possui proteção multidisciplinar. Não está restrita apenas a esfera do Direito Civil e Empresarial, mas também do Direito Administrativo e do Direito Penal. Logo, as delimitações e consequências envolvidas na violação desses direitos também perpassam por essas diferentes esferas. No que pese algumas violações configurarem inclusive crime, o presente trabalho dedica-se a uma abordagem mais aprofundada para as repercussões cíveis – sem deixar de lado breves comentários sobre as demais esferas quando necessário.

A violação dos direitos autorais acarreta sanções de ordem administrativas, cíveis e penais, a saber: (i) Na esfera administrativa implicará em medidas suspensão de espetáculos, aplicação de multas. (ii) Na esfera cível a violação implicará em medidas judiciais de apreensão das contrafações, interdição de representações e reparação de danos morais. (iii) Na esfera penal a violação implicará em detenção de três meses a um ano ou multa aquele que violar direito autoral.³²

Em linhas gerais, toda utilização de obra autoral sem a devida autorização do titular já incorre em violação de direitos autorais, desrespeitando as disposições gerais apresentadas nos arts. 28 e 29 da LDA. Para configuração do ilícito, independe se houve intuito de lucro ou não através do uso indevido – o auferimento de lucro será mero agravante na fixação de eventual indenização na esfera cível ou pena na esfera criminal. Assim, as violações aos direitos autorais podem atingir separadamente o viés moral ou o viés patrimonial, como ambos simultaneamente.

Como atos sabidamente reprováveis pela sociedade desde os tempos mais remotos, não há necessidade de elencar todos os males trazidos por esta conduta, dignando-se apenas a explicitar que o desrespeito aos direitos autorais de outrem prejudicam não apenas o autor ou o titular no aproveitamento da obra, mas a sociedade como um todo, uma vez que desestimula e

³²WACHOWICZ, Marcos. **Direito Autoral**. Santa Catarina, 2014. 12 p. Disponível em: http://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2014/07/artigo_marcoswachowicz_direitoautoral_6-1.pdf. Acesso em: 20 out. 2023. P. 12.

retira investimentos do próprio desenvolvimento cultural, prejudicando a criação de novas obras.

A contrafação é conceito mais amplo, uma violação do direito de propriedade intelectual como um todo (direito autoral e propriedade industrial), definida categoricamente na LDA como “a reprodução não autorizada”.³³ Podemos compreender o ato de “reprodução” como o armazenamento ou distribuição de cópias, físicas ou eletrônicas, integrais ou parciais da obra autoral.

Ainda, é considerada um crime contra a propriedade intelectual, previsto no artigo 184 do Código Penal brasileiro. A pena varia de três meses a quatro anos de reclusão, além de multa, dependendo da gravidade e da finalidade da infração. Além da sanção penal, o infrator também está sujeito à responsabilidade civil, podendo ser obrigado a indenizar os titulares dos direitos autorais pelos danos materiais e morais causados pela contrafação. A Lei de Direitos Autorais (Lei Federal n. 9.610/1998) também prevê medidas cautelares para impedir ou suspender a prática da contrafação, tais como busca e apreensão, suspensão da divulgação e inutilização das cópias ilícitas.

Por sua vez, a pirataria é vulgarmente conhecida e facilmente confundida com a contrafação. A melhor doutrina explica que os termos não são sinônimos, mas a pirataria está englobada no instituto da contrafação e diz respeito a violação dos direitos autorais somente³⁴, conforme disposição do Art. 2º, parágrafo único do Decreto N.º 9.875 de 2019.³⁵

No que tange a configuração da contrafação parcial, ou seja, de trechos da obra, é necessário que a reprodução não autorizada seja pública. A LDA dispõe que a cópia de pequenos trechos para uso privado, necessariamente única e sem intenção de lucro, é exceção à ofensa aos direitos autorais.³⁶

³³ Art. 5º, VII da Lei 9.610/98, de 19 de fevereiro de 1998 (Lei de Direitos Autorais).

³⁴ MENEZES, Elisangela D. Curso de Direito Autoral. Belo Horizonte: Del Rey, 2007, p. 130-131.

³⁵ DECRETO N° 9.875, DE 27 DE JUNHO DE 2019 - Dispõe sobre o Conselho Nacional de Combate à Pirataria e aos Delitos contra a Propriedade Intelectual.

³⁶ Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais:

(...)

II – a reprodução, em um só exemplar de pequenos trechos, para uso privado do copista, desde que feita por este, sem o intuito de lucro;

Sob o mesmo conceito de utilização e reprodução sem aval do titular e/ou autor, a reprografia caracteriza-se pelo método de realizar cópias idênticas através de técnicas “fotográficas” como a fotocópia e o *scanner*. Da mesma forma, o uso dessas ferramentas sob a regulação do art. 46, II da LDA não viola os direitos autorais. Existe ainda ampla discussão quanto a legalidade destas técnicas para fins educacionais, sob o argumento de que o aluno objetiva somente o conhecimento e não auferimento de lucro. Este é um debate polêmico que não possui espaço neste trabalho, mas julga-se pertinente ao menos expor sua existência.

4.1 Plágio

Por fim, e mais importante para os objetivos desta monografia, chegamos à conceituação do plágio. Apesar de ser um termo usado recorrentemente em nosso meio social, não apresenta definição legal clara; pelo contrário, a palavra “plágio” em si não é utilizada em nenhum dos dispositivos da Lei de Direitos Autorais ou do Código Penal, embora comumente mencionada nestes contextos. Desta forma, é importante exaltar a atuação doutrinária e jurisprudencial na conceituação jurídica do termo.

Em uma análise etimológica, remonta-se à origem do termo em grego *plágios* que, por sua vez, derivou a palavra em latim *plagium*. Esta foi utilizada na Roma Antiga para referir-se ao sequestro e escravização de indivíduos livres e apropriação, para si ou para outrem, de escravo alheio.³⁷ Portanto, desde já apresentada a ideia de subtração, seja da liberdade alheia ou da propriedade (considerando a mentalidade a época de que escravizados seriam coisas) de outrem.

Poucos séculos depois, em I d.C., foi registrado o uso desta palavra para a propriedade imaterial, a criação intelectual do poeta romano Marcus Valerius Martialis (Marcial). Através de seus versos faz uma crítica a apropriação feita por Fidentino, não apenas pelo fato da apropriação em si, mas pela má qualidade de sua récita.³⁸ Em tom satírico e ainda muito distante das noções jurídicas de violação de direitos autorais, esse registro demonstra um entendimento natural do ser humano, dotados da consciência moral e ética, quanto ao repúdio a este tipo de prática.

³⁷GARCIA, Rebeca dos Santos. **Plágio no direito autoral brasileiro**: Apropriação e violação entre a transformação criativa e a supressão de autoria. São Paulo, 2021. Tese de Doutorado (Direito Comercial) - Universidade de São Paulo, p. 70

³⁸ *Ibidem*, p. 71

Conforme exaustivamente mencionado, o entendimento sobre os direitos autorais toma forma a partir da invenção da prensa móvel e da Revolução Industrial. Sob os ideais da Revolução Industrial e do *copyright*, o plágio passa a ser mais “fácil” com a tecnologia e adquire também relevância econômica. Assim, o termo se difunde como uma ideia de roubo da autoria, e conseqüentemente dos frutos econômicos da obra.

Até hoje o “roubo” é metáfora muito utilizada para a compreensão do plágio, mas é preciso considerar algumas particularidades desta analogia.

Afinal, a pilhagem, furto ou roubo implicam uma transferência de domínio sobre a coisa subtraída; pressupõem, mesmo, subtração. A apropriação indevida, desleal, de criação intelectual alheia não subtrai propriamente o que é utilizado, antes some ou quem sabe multiplica; as palavras, as imagens, os sons, a criação copiada continuam onde estavam (no sentido material do corpus mecânico em que vertida a obra, e também no sentido imaterial da criação). Vale, portanto, cautela no uso desse tipo de metáfora.³⁹

Em uma tentativa de delimitar uma definição mais objetiva possível e contemporânea, os entendimentos da doutrina convergem na compreensão de que o plágio é também reprodução sem autorização, mas com uma característica particular de usurpação da paternidade da obra, tomando para si a autoria da criação de outrem.

O plágio pode ser total ou parcial, não é necessário que seja feita cópia idêntica da obra para sua configuração. Trata-se de apropriação da autoria e da originalidade, que envolvem o aporte criativo, sob certa dissimulação. Tal criatividade pode ser manifestada em diversos elementos estéticos e formais da obra e, portanto, a princípio, tratando-se da usurpação deste elemento já estaríamos tratando de um caso de plágio.

Quem usa trechos de obras de outrem sem lhes atribuir a devida autoria estará cometendo plágio. Inclusive, não é necessário que se trate de uma reprodução fiel, bastando a apropriação dos elementos criativos. Busca-se definir, por essa expressão, o conjunto de características que tornam uma obra original, passando pela linguagem, construção estética e estilo próprio do autor.⁴⁰

³⁹GARCIA, Rebeca dos Santos. **Plágio no direito autoral brasileiro**: Apropriação e violação entre a transformação criativa e a supressão de autoria. São Paulo, 2021. Tese de Doutorado (Direito Comercial) - Universidade de São Paulo, P. 76

⁴⁰MENEZES, Elisângela D. Curso de Direito Autoral. Belo Horizonte: Del Rey, 2007, p. 132.

Lembrando que a ideia não é protegida pelo direito autoral e não pode ser objeto de plágio. Daí surge a diferença entre inspiração e plágio. Na inspiração, duas obras podem possuir a mesma temática e certamente serão tratadas de maneira diferente, com aportes criativos particulares de cada autor. No plágio, carece a originalidade pois não trata apenas da mesma “ideia”, mas do mesmo conjunto de elementos estéticos da obra.

Do mesmo modo funciona a criação de obras derivadas, como os *samples*. A priori, não há intenção do autor em cometer plágio, mas utilizar a obra primígena como referência e sobre ela depositar seu aporte criativo de modo que gere obra distinta. Tal originalidade não isenta o artista de respeitar os direitos do autor originário e, em caso de descumprimento, poderá ser entendida como plágio por retirar a autoria deste autor sobre a parte que lhe cabe (trecho da obra primígena).

Portanto, pode-se compreender que o plágio ocorre ao menos por duas hipóteses apontadas por Edman Abreu:

As regras, úteis, que derivam das decisões podem ser assim formuladas:

a) das afirmativas, que têm caído sobre casos de apropriações notáveis, numerosas e servis – que há plágio punível sempre que a obra em que é cometido não acusa originalidade bastante para a diferenciar inteiramente da obra de que o autor se aproveitara; e, das

b) negativas que, se da comparação das duas obras se reconhece não deixar a segunda de ter originalidade própria e um aspecto singular, o delito da contrafação não existe, embora o autor possa, por vezes, incorrer, mercedamente, na condenação da crítica e na censura pública. É o direito moral provocando a justa repulsa moral.⁴¹

Também não podemos confundir o plágio com a imitação, a qual é completamente lícita. Fabíola Rocha explica que, na música, a imitação está voltada para a execução musical (direito conexo) e não a obra em si, por exemplo, a imitação do modo de cantar de Roberto Carlos. Por isso, é tida como uma liberdade do indivíduo de interpretação da obra e pode ser tida como uma homenagem.⁴²

⁴¹ ABREU, Edman A. O plágio em Música. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1968, p. 119 – 120

⁴² ROCHA, Fabíola Bortolozzo do Carmo. Plágio Musical como Violação de Direitos do Autor. Rio de Janeiro: Rev. SJRJ, v. 18, n. 30, 2011. P. 38

O plágio é figura de grave violação ao direito do autor, marcada pela ação artilosa do plagiário. Segundo José de Oliveira Ascensão, o plágio difere-se da mera cópia, sendo mais insidioso à medida que visa apoderar da essência criativa da obra original sob veste distinta⁴³.

Nesse sentido, o dolo é elemento essencial para a configuração do plágio.

É com essas razões que partilho do entendimento de Edman Ayres de Abreu (1968, p. 95), no sentido de que o elemento primordial do plágio é de ordem moral: “quem plagia sabe, perfeitamente, se está se apossando de algo que não é seu. Portanto, mesmo que **ninguém** perceba o plágio (o que é muito difícil, em música, pelo menos), ele, o plagiador, sabe que está agindo mal.” Desse modo, não há plágio desinteressado, sem a intenção de plagiar. (grifo da autora)⁴⁴

Entretanto, constata-se na prática que o dolo é um elemento de difícil comprovação. Desta forma, o plágio muitas vezes acaba por ser constatado através da comparação entre as obras.

Isso significa dizer que o dolo de plagiar se reflete na própria obra, de forma que, embora a intenção seja elemento subjetivo e de dura captação, o conteúdo da obra denuncia (com uma dose de objetividade) a prática fraudulenta, como uma espécie de espelho, permitindo ao direito de autor aplicação mais operacional.⁴⁵

A seguir, serão estudados quais são os elementos avaliados no caso concreto para caracterizar o plágio musical e a complexidade trazida pelo silêncio legislativo sobre o assunto.

4.1.1 A complexidade da caracterização do plágio musical

Como já observado, ante o silêncio legislativo, recaiu sobre a doutrina e a jurisprudência disciplinar sobre a identificação do plágio mediante comparação das obras no caso concreto.

A configuração do plágio ocorre com a absorção do núcleo da representatividade da obra, ou seja, daquilo que a individualiza e corresponde à emanção do intelecto do autor. Diz-se então que, com a imitação dos elementos elaborativos, é que uma obra se identifica com outra, frente à identidade de traços essenciais e característicos (quanto a tema, a fatos, a comentários, a estilo, a forma, a método, a arte, a expressão, na denominada "substantial identity"), encontrando-se aí o fundamento para a existência do delito.

Não se admite a absorção do complexo de elementos que conferem à sua individualidade, cabendo, por meios confronto direto, fazer-se a verificação, pois inexistem parâmetros fixos e certa zona de tolerância quanto a aproveitamento de obra

⁴³ ASCENSÃO, José de Oliveira. Direito Autoral. Rio de Janeiro: Renovar, 1997, p. 31.

⁴⁴ ROCHA, Fabíola Bortolozzo do Carmo. Plágio Musical como Violação de Direitos do Autor. Rio de Janeiro: Rev. SJRJ, v. 18, n. 30, 2011. P. 37

⁴⁵ *Ibidem*, P. 38.

alheia e que permite e justifica, inclusive, as derivações, na cessão do direito de elaboração, desde que dotada de autonomia a nova forma (conforme discutimos).⁴⁶

Nesse sentido, disciplinou o TJ-SP sobre os requisitos para configuração do plágio:

DIREITO AUTORAL. PLÁGIO. AÇÃO DE INDENIZAÇÃO POR DANOS MORAIS. Aluna do curso de mestrado que teve seu trabalho copiado e alterado na instituição de ensino. Preliminares afastadas. Cerceamento de defesa inócência. Cópia grosseira do trabalho de conclusão de curso. Desnecessidade de perícia técnica. Julgamento antecipado. Prerrogativa do Juiz na medida em que o seu livre convencimento já está consumado e se dá por satisfeito com as provas colacionadas aos autos. **Para a constatação do plágio deve ser observado: (a) o grau de originalidade da obra supostamente plagiada; (b) a anterioridade de sua criação (e publicação) em relação a obra supostamente plagiária; (c) o conhecimento efetivo, ou ao menos, o grau de possibilidade de ter o plagiador ter conhecimento da obra usurpada, anteriormente à criação da sua obra; (d) as vantagens – econômicas ou de prestígio intelectual ou artístico – que o plagiário estaria obtendo com a usurpação; e (e) o grau de identidade ou semelhança (em relação aos elementos criativos originais) entre as duas obras.** Dano moral configurado também por ofensa aos direitos da personalidade – direitos morais de autor. Montante. Criterios de prudência e razoabilidade. Valor reduzido. Sentença parcialmente reformada. Recusos parcialmente providos. (grifo nosso)⁴⁷

Logo, inicialmente deve ser verificado a viabilidade da configuração de plágio pela anterioridade da criação da suposta obra plagiada e pelo chamado teste das provas circunstanciais⁴⁸, que analisa se há possibilidade de o suposto plagiador ter conhecido a obra usurpada considerando suas circunstâncias fáticas – por exemplo, a extensão territorial da popularidade da primeira obra.

Em segundo momento, é delimitada a originalidade daquela obra, verificando o grau de semelhança entre as criações. Aqui reside o maior problema: não existem regras objetivas para essa verificação. A doutrina, por tanto, criou testes (meramente exemplificativos) para auxiliar no convencimento do magistrado de que não se trata de mera coincidência, mas usurpação da autoria.

Cabe ressaltar que o responsável por reunir tal conjunto probatório é o titular da obra supostamente plagiada, uma vez que o art. 373 do CPC faz uma distribuição dinâmica do ônus

⁴⁶ BITTAR, Carlos A. Direito de autor. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 150.

⁴⁷ SÃO PAULO. Tribunal de Justiça. Apelação Cível 1043717-78.2019.8.26.0002... Apelantes: Obras Sociais E Educacionais De Luz Osel, Aryana Vicente De Sousa E Antônio Jackson De Souza Brandão. Apelado: Larissa De Souza Correia. 6ª Câmara de Direito Privado. Relator: Des. Costa Netto. Publicado em: 14/04/2021.

⁴⁸ LEITE, Eduardo L. Plágio e Outros Estudos em Direito de Autor. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2009, p. 31-32

da prova - cabe ao autor provar o fato constitutivo de seu direito e ao réu, provar fato modificativo, impeditivo ou extintivo do direito.⁴⁹

Nesse sentido, Hermano Duval propõe o teste das semelhanças. O plágio seria revelado a partir da análise dos seguintes indícios:

- a) repetição dos erros ou erros comuns;
- b) traços isolados de cópia literal;
- c) traços isolados de semelhanças através de secundárias alterações de fatos comuns, embora insignificantes;
- d) qualidade e valor das semelhanças com índice superior ao da respectiva quantidade, especialmente se considerados à luz do teste da imaginação e da habilidade literária dos autores em conflito; e,
- e) comparação da habilidade literária e do poder de imaginação do autor original às do pseudo-infrator e, finalmente, aí se indagar se a semelhança de tratamento entre as obras em conflito é devida à cópia de uma pela outra, ou provém de uma criação independente.⁵⁰

Ademais, a grande maioria das pessoas já teve uma sensação de *deja vú* ao escutar alguma música pela primeira vez. Pautado nessa percepção subjetiva foi criado o teste da platéia que busca analisar a reação de pessoas, sem conhecimento específico, buscando analisar as reações destas diante da comparação das obras. Segundo Eduardo Leite:

Quem analisa as obras deve tentar responder e fazer o seu conflito analítico como se fosse um observador comum, visando determinar se o plagiador reproduziu uma parte suficiente da obra alheia para satisfazer a platéia. por pessoas específicas que possuem gosto, conhecimento ou técnica comparável ao público em geral, a fim de apurar a ocorrência de plágio.⁵¹

Em mais uma tentativa de indicar um caráter objetivo para identificar o plágio de obras literomusicais, criou-se a Regra dos Oito Compassos: considerar-se-á plágio a música que apresente mais de oito compassos – ou seja, trechos igualmente divididos de uma canção, considerando o andamento desta – semelhantes a outra obra.

Esta teoria foi amplamente difundida no “senso comum” e utilizada para solucionar casos emblemáticos como de Jorge Ben Jor x Rod Stewart⁵². No caso em questão, Rod Sttewart

⁴⁹ Art. 373 da Lei Nº 13.105, de 16 de Março de 2015 (Código De Processo Civil)

⁵⁰ LEITE, Eduardo L. Plágio e Outros Estudos em Direito de Autor. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2009. P. 31. apud DUVAL, Hermano. Direitos Autorais nas Invenções Modernas. Editorial Andes Ltda. Rio de Janeiro., p. 120.

⁵¹ *Ibidem*, p. 33

⁵² SOUSA, Williane Marques de. Jorge Ben Jor, Rod Stewart e o Direito Autoral. Disponível em: <https://unieducar.org.br/blog/jorge-ben-jor-rod-stewart-e-o-direito-autoral>. Acesso em 24/07/2022

reconheceu que a música “Da Ya Think I’m Sexy?” (1978) era um plágio de “Taj Mahal” (1972), composta por Ben Jor, afirmando que o fez de maneira inconsciente. A melodia do refrão de cada canção era idêntica por mais de oito compassos, sendo suprimida apenas uma nota na repetição, o que não prejudicava a associação do ouvinte à essência da canção brasileira ao ouvir a estrangeira. O litígio foi resolvido em 1979, com a decisão de que Jorge Bem Jor tem direitos autorais sobre ambas as canções, contudo os valores arrecadados com “Da Ya Think I’m Sexy?” devem ser destinados para a Unicef.

Contudo, tal regra não é suficiente para identificação de todos os plágios. As canções não possuem número ou tamanho de compassos pré-estabelecidos, pode ter apenas 10, como pode ter 300. Nesse sentido, ao aplicar objetivamente os oito compassos como regra, seria possível afirmar a seguinte contradição: uma música que apresenta semelhança em 8 compassos em 300 (sendo todos os outros dotados de elementos originais) configuraria uma violação, mas uma canção que copia 7 compassos em 10 não seria plágio.

Além disso, é preciso levar em consideração que cada composição possui uma marca distintiva, usualmente o refrão ou riff – pequeno trecho executado repetitivamente na música - que pode não constituir mais de 8 compassos, mas indica a essência da canção e pode ser configurada como plágio. Nesse sentido, decide a jurisprudência brasileira:

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 iguais.** Direitos autorais 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. (grifo nosso)⁵³

Outra forma de identificar o plágio é entender o que não é plágio. Segundo Eduardo Souza⁵⁴ é preciso excluir os elementos: influência, coincidência fortuita e reminiscências. A

⁵³ SÃO PAULO. Tribunal de Justiça. Apelação Cível 0130079-59.2003.8.26.0100. Apelantes: Universal Music Publishing Brasil Mgb E Universal Music Ltda. Apelados: Editora E Importadora Fermata Do Brasil Ltda, Pias Group Spri, Strictly Confidential, Richard Jonckheere, Daniel Bressanutti, Patrick Codenys E Jean-Luc De Meyer. 8ª Câmara de Direito Privado. Relator: Des. Silvério da Silva. Publicado em: 21/08/2014.

⁵⁴ SOUZA, Eduardo Riess R. de. O papel da perícia técnica nos casos de plágio musical: diretrizes e elementos de análise. Anais Do XII Congresso De Direito De Autor E Interesse Público: Curitiba, 2018. Disponível em: < <https://www.gedai.com.br/anais-do-xii-codaip/>. Acesso em: 25/07/2022.

influência está intimamente ligada ao conceito de originalidade (que não é o mesmo que novidade), portanto o plágio não é uma simples inspiração sobre uma obra pré-existente. A coincidência fortuita tem relação com a ausência de dolo. Por fim, as reminiscências devem ser excluídas considerando que fazem menção à referências irrefletidas da memória popular.

Fato é que essas formas de identificação apenas algumas teses que a doutrina e a jurisprudência buscaram para preencher a lacuna legislativa, são meramente exemplificativas e não possuem força normativa. Como apresentado, a lei presta-se a conceituar o que é direitos autorais e as espécies de violação e respectivas sanções, deixando de lado os critérios objetivos para configuração destas violações como o plágio.

Portanto, a caracterização do plágio musical é verificada através da análise concreta das obras em questão. Por sua complexidade e alto grau de comprovação, é importante que essa análise seja feita minuciosamente, inclusive com a nomeação de perito técnico para melhor embasamento da decisão.

5. EMBATES ENTRE *SAMPLE* E PLÁGIO NA PRÁTICA

A relação entre o plágio e o *sample* normalmente se dá por duas hipóteses a) o uso irregular da técnica de *sampling*, sem a autorização do autor; b) o autor não admite que sua obra como derivada.

Na primeira hipótese, o plagiador não refuta que utilizou trecho da obra de outrem, mas não busca o aval do autor da obra primígena e muito menos respeita seu direito de paternidade sobre o trecho. A maior parte dos artistas alegam desconhecimento dessas regras, o que não pode ser aceitável. Uma vez trata-se de regulamentação de atividades atinentes a própria profissão, o descuido da editora ou produtora deste artista é ato ilícito, conforme definição do Código Civil de 2002⁵⁵.

Ademais, situações como estas tem se tornado cada vez mais comuns apesar da constante exposição das irregularidades e suas consequências nas mídias. Logo, parece que o uso de *samples* sem autorização tem se tornado de fato um mecanismo: primeiro o artista lança a obra e, ao tomar certa publicidade na internet (os famosos “virais”) chega aos titulares da obra primígena, que por sua vez notificam extrajudicialmente e a situação se resolve amigavelmente. Isso porque: se o titular da obra originária não tiver conhecimento da violação, não haverá maiores problemas; se e quando tiver conhecimento, o artista plagiador terá recursos financeiros (gerados pelo próprio plágio) para chegar a um acordo.

[...]o plagiador enfrenta, com desconfiável altivez, seus censores (nem sempre devidamente aptos para a censura). Ele alega que a identidade ou semelhança é somente inicial e que o resto é completamente diferente. Para mim é justamente aí que o plágio se caracteriza, como expliquei. O plagiador, ciente e consciente de suas limitações criadoras, após busca cuidadosa, escolhe a vítima, considerando que ninguém vai se lembrar “desta música velha” ou “quem é que, no Brasil, vai conhecer esta canção de um país tão distante e, lá mesmo, já esquecida?”. E nessa ordem de autoconvicção ele se convence, mesmo, da segurança de não vir a ser descoberto.⁵⁶

Nesses casos, as principais discussões envolvem a percentagem de autoria do autor primígeno na obra derivada e conseqüentemente dos royalties a que faz jus. Eles têm sido

⁵⁵ Art. 186. Aquele que, por ação ou omissão voluntária, negligência ou imprudência, violar direito e causar dano a outrem, ainda que exclusivamente moral, comete ato ilícito.

⁵⁶ ABREU, Edman Ayres de. Plágio em Música. São Paulo: Editora RT, 1968, p. 101.

tratados na via extrajudicial. Assim que o artista lesado (normalmente, a editora deste) identifica o uso irregular do *sample* envia uma notificação ao suposto violador e iniciam as negociações para um acordo. Pela dificuldade de verificar o quantum de originalidade pertencente a cada autor, analisa-se mais objetivamente através do tamanho do trecho e protagonismo dentro da obra derivada como um todo. Normalmente é preciso pautar-se em casos similares para definir um parâmetro considerando em que momento da música o trecho

Na segunda hipótese, o autor nega que haja cópia da outra obra na sua criação, havendo no máximo similaridade ou coincidência criativa. Aqui se faz necessária a análise técnica, deverão ser comparadas as obras e o grau de originalidade da música supostamente portadora do plágio, amparadas pelos testes mencionados e/ou auxílio de um perito.

Isto posto, vamos analisar dois casos mais recentes no que tange cada uma destas hipóteses e a forma de resolução (ou não).

5.1 Say it right vs. Lovezinho

Um caso recente envolveu as cantoras Nelly Furtado e Treyce. A música "Lovezinho", lançada pela cantora brasileira em 2022, que usa a melodia do refrão de "Say It Right", sucesso da cantora canadense em 2006. A faixa viralizou no TikTok com a coreografia do influencer Xurrasco e se tornou um hit no carnaval de 2023. No entanto, os produtores de Treyce não tinham autorização prévia para usar o *sample* de Nelly Furtado, o que caracteriza uma violação de direitos autorais.

Segundo a mídia, a editora de Nelly Furtado notificou os titulares da música "Lovezinho". Os titulares de "Lovezinho" não negaram que de fato utilizaram um trecho da obra primigênia e, assim que foram notificados, já compreenderam o erro cometido. Ou seja, não foi necessário um debate se a obra de fato foi utilizada, como tantos casos que vão ao Judiciário, mas tão somente uma falta de cuidado (e até mesmo de respeito) com os direitos autorais do autor da obra que serviu de referência.

Após uma tentativa de negociação e desentendimentos sobre os direitos autorais da canção entre as suas respectivas editoras, não chegaram em um acordo sobre a autoria da

produção. A proposta inicial dos brasileiros era ceder 30% dos direitos para Nelly Furtado e sua equipe, mas a editora recusou e exigiu 100% dos direitos, além de uma multa de US\$ 40 mil (cerca de R\$ 200 mil). Sem um desfecho extrajudicial, a música foi retirada das plataformas em maio de 2023, após o impasse nas negociações. Até o momento, não há um desfecho definido para o caso.

O dono da produtora de Treyce chegou a informar em entrevista que está buscando regularizar os direitos autorais de outra obra “Me chama de amor” da cantora. Dessa vez a disputa é contra Bruno Mars, pelo uso da melodia de “Nothin’ on you”. Isto reforça o entendimento apresentado no início do capítulo quando um certo movimento proposital (e reprovável) de parte da indústria fonográfica.

5.2 Mulheres X Million Years Ago

O caso Mulheres x Million Years Ago envolve uma acusação de plágio musical feita pelo compositor brasileiro Toninho Geraes, autor da canção “Mulheres”, sucesso de 1995 na voz de Martinho da Vila. Segundo Toninho, a cantora britânica Adele teria copiado grande parte da melodia de “Mulheres” em sua música “Million Years Ago”, lançada em 2015 no álbum “25”.

Toninho afirma somente tomou conhecimento da violação no final de 2021, quando um colega ouviu a música de Adele em uma festa e notou a semelhança excessiva. Ao pesquisar os compositores de “Million Years Ago”, notou que não constava créditos para Toninho Geraes e, portanto, o alertou.

Através de seu advogado, foram feitas diversas tentativas de contato com os supostos plagiadores para resolver a situação amigavelmente. Adele, o também compositor Greg Kurstin e a XL Recordings receberam ao menos duas notificações extrajudiciais no início de 2021 e não deram qualquer retorno. Por isso, o compositor expos a situação e informou estar em vias de acioná-los na via judicial.

Para propor a ação, foi contratada uma equipe de peritos para analisar se houve plágio. Do teste das circunstâncias alegam ter constatado que Greg Kurstin, coautor da música, é pesquisador da música brasileira e fã de grandes nomes do samba, mesmo estilo musical de Toninho. Portanto, haveria possibilidade de o produtor ter acesso a composição “Mulheres”.

Em análise técnica da obra musical em si, aduzem os peritos que a os compositores de “Million Years Ago” teriam se apropriado das primeiras notas de introdução, refrão e final de “Mulheres”, cujo utilização indevida totaliza cerca de 87% da obra estrangeira.

Toninho, então, decidiu entrar com uma ação judicial contra Adele, Kurstin e a gravadora XL Recordings, pedindo uma indenização por danos morais e materiais, além de uma participação nos lucros gerados pela música de Adele.

As informações acima são unilaterais, obtidas através entrevistas de Toninho para a mídia⁵⁷, posto que não houve qualquer resposta de Adele e seus produtores. Não foram encontrados até o momento quaisquer indicações sobre o desfecho dessa história ou da existência de processo judicial sob esta temática. O ponto importante que deve ser levado em consideração neste caso é como foram utilizados os critérios para configuração do plágio em produção antecipada de provas.

⁵⁷ SOUZA, Felipe. 'É meu legado', diz compositor que acusa Adele de plagiar música gravada por Martinho da Vila. BBC News Brasil. São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-58604971>. Acesso em: 7 nov. 2023.

CONCLUSÃO

Considerando o exposto no presente trabalho, os direitos autorais protegem os autores e titulares de criações do espírito exteriorizadas em suporte tangível ou intangível. Possui esfera moral, cuidando da honra e paternidade do autor sobre a obra, e patrimonial, no que tange os frutos econômicos oriundos da obra.

É certo que não é qualquer criação passível desta proteção autoral, mas aquela exteriorizada (fixada em suporte tangível ou intangível) e original. Pela doutrina da criatividade, adotada pelo Brasil, tal originalidade é requisito essencial, ainda que em grau mínimo, pois é o liame entre o autor e a obra. A originalidade se manifesta no aporte criativo envolvido na própria exteriorização da criação, enquanto expressão da própria personalidade do autor.

Por sua vez, o autor é indivíduo inserido em sociedade e não está isento das influências socioculturais e econômicas com as quais convive. A arte, em especial a música, é justamente marcada por essas influências, podendo ser o próprio contexto a temática da criação. Assim, toda e qualquer expressão deste autor enquanto obra intelectual não é neutra, mas embebida de referências.

Assim, a originalidade não exige que a obra seja completamente inovadora. A obra derivada é também passível da proteção do direito autoral, sendo entendida esta como as criações que utilizam de trechos de obras preexistentes, sem configurar mera cópia e dotada de originalidade. Nesse sentido, o autor da obra primígena precisa ter seus direitos morais e patrimoniais respeitados quanto a reprodução e modificação da sua criação.

Portanto, o *sample*, enquanto obra derivada, é prática legítima e objeto da proteção autoral. Esta ferramenta faz o uso de cópia parcial ou integral de gravações de obra musical preexistente adicionando elementos originais para criação de obra nova. Esta técnica remonta aos anos 70 e os *DJ's*, mas com o desenvolvimento dessa tecnologia e o acesso facilitado a softwares de edição de fonogramas, tem sido cada vez mais comum.

O problema reside quando os direitos do autor primígeno não são respeitados, não identificando a obra como derivada e deixando de indicar os créditos, bem como repartir os lucros, com o autor considerando a relevância e extensão da obra originária neste *sample*. É a

partir da usurpação da paternidade do autor primígeno que surge a discussão abordado neste trabalho quanto às limitações entre o uso do *sampling* e a configuração de violação aos direitos autorais.

Não é incomum a configuração de um plágio “fantasiado” de *sample*. Seja na tentativa ardilosa de maquiagem o trecho copiado, tentando torná-lo original, ou na ausência de autorização do autor primígeno para utilização da sua obra, há uma violação dos direitos autorais (especificamente, o plágio) pela usurpação da paternidade da obra.

A legislação brasileira é omissa quanto aos critérios para configuração do plágio, o que dificulta a sua identificação. Assim, foram abordados nesse trabalho as várias tentativas da doutrina e jurisprudência para preencher esta lacuna. São avaliados comparativamente as obras supostamente envolvidas no plágio identificando, por exemplo, o grau de originalidade e a viabilidade de o suposto plagiador ter conhecimento da obra supostamente plagiada. Será ao final identificado se há semelhanças entre as obras e qual sua relevância, entendendo se houve plágio ou mera coincidência criativa.

Por fim, o caso “Lovezinho” x “Say it right” é apenas um exemplo de um movimento atual de plágio revestido de “*sample*”. Diariamente somos bombardeados por sites de notícias reportando situações similares, ou escutamos músicas que nos soam “familiares”. Como apresentado, alguns artistas da “nova geração” utilizam desse mecanismo em boa parte do seu repertório. Mas é preciso estar atento até onde há intuito ardiloso, característico do plágio, na utilização desta ferramenta.

Conclui-se que a obra derivada utilizada corretamente é estímulo ao desenvolvimento da indústria musical, enquanto o plágio é um desserviço à criatividade e à arte. Por isso, a determinação dos limites entre o plágio e a obra derivada é tema importante no contexto da criação musical, especialmente com a evolução da tecnologia e a popularização do uso de *samples*.

REFERÊNCIAS

- ABRÃO, Eliane Y. **Direitos de Autor e Direitos Conexos**. São Paulo. Editora do Brasil, 2002.
- ABREU, Edman Ayres de. **Plágio em Música**. São Paulo: Editora RT, 1968.
- ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito de autor e direitos conexos**. Portugal: Coimbra, 1992.
- BARBOSA, Denis Borges. **Direito de autor: questões fundamentais de direito de autor**. Rio de Janeiro. 2013.
- BARBOSA, Denis Borges. **Uma introdução à propriedade intelectual**. Rio de Janeiro. Lumen Juris. 2ª Edição. 2003.
- BASSO, Maristela. **As exceções e limitações aos direitos do autor e a observância da regra do teste dos três passos (three-step-test)**. Revista da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, v. 102, p. 493 – 503, jan./dez. 2007. Disponível em: <<https://egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/67766-89196-1-pb.pdf>>. Acesso em: 26/06/2023.
- BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de autor**. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BOBBIO, Pedro Vicente. **O direito de autor na criação musical**. São Paulo: editora Lex. 1951.
- BRAGA, Carol. **Sample na produção musical: tudo se cria ou tudo se transforma?** Caracterização e análise jurisprudencial. In: V Mostra de Trabalhos do V Congresso Internacional de Propriedade Intelectual, Gestão da Inovação e Desenvolvimento, 2017.
- BRANCO, Sérgio. **O domínio Público no direito autoral brasileiro: Uma obra em domínio público**. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2011. 312 p.
- BRASIL. Decreto Nº 9.875, de 27 de junho de 2019 - Dispõe sobre o Conselho Nacional de Combate à Pirataria e aos Delitos contra a Propriedade Intelectual. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2019/decreto/d9875.htm. Acesso em: 7 nov. de 2023.
- BRASIL. **Lei Nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Brasília, DF. 1998. Disponível em: < https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm >. Acesso em: 7 nov. 2023.
- BRASIL. **Lei Nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002**. Institui o Código Civil. Brasília, DF. 2002. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/2002/L10406compilada.htm. Acesso em: 7 nov. 2023.
- BRASIL. **Lei nº 13.105, de 16 de março de 2015**. Institui o Código de Processo Civil. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 17 março 2015. Disponível em https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/113105.htm.

CIRIO, Nathália Zdanski. **Os direitos autorais e o plágio musical**. Porto Alegre, 2010. 57 p Monografia (Direito) - UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL.

COZER DIAS, Maurício. **Utilização musical e direito autoral**. Campinas. Bookseller, 2000. Culturadoria. Disponível em: <https://culturadoria.com.br/sample-na-producao-musical> de Janeiro: Ed. Lumen Juris, 2013.

DO AMARAL, Jordana Siteneski; BOFF, Salete Oro. **O plágio musical: caracterização e análise jurisprudencial**. In: V Mostra de Trabalhos do V Congresso Internacional de Propriedade Intelectual, Gestão da Inovação e Desenvolvimento-A. 2017.

DOGNINI, Denise Katchuian. **Proteção do Direito de autor a obras derivadas: Análise de duas adaptações de uma obra Monteiro Lobato**. São Paulo, 2020. 75 p Monografia (Direito) - UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO.

DORNELAS, Beatriz Andrade. **Direito autoral e as paródias**. Rio de Janeiro, 2017. 70 p Monografia (Direito) - Universidade Federal do Rio de Janeiro.

DUVAL, Hermano. **Direitos Autorais nas Invenções Modernas**. Editorial Andes Ltda. Rio de Janeiro.

EDELMAN, Bernard. **La propriété littéraire et artistique**. 2. ed. Collection Que sais-je? Paris: Presses Universitaires de France, 1993.

FREIRE, Raysa Vital Brazil; CANDU, Tathyana Milana. **Exceções aos direitos autorais. Quais são os limites para as citações?** Migalhas. 2022. Disponível em: <https://www.migalhas.com.br/depeso/376777/excecoes-aos-direitos-autorais-quais-os-limites-para-as-citacoes>. Acesso em: 28 out. 2023.

FREITAS, Carolina Menezes Garcia de. **Samples: limites para a criação de uma obra nova**. Niterói, 2017. 63 p Monografia (Direito) - Universidade Federal Fluminense.

GARCIA, Rebeca dos Santos. **Plágio no direito autoral brasileiro: Apropriação e violação entre a transformação criativa e a supressão de autoria**. São Paulo, 2021. 308 p. Tese de Doutorado (Direito Comercial) - Universidade de São Paulo.

HAMMES, Bruno Jorge. **O direito de propriedade intelectual**. 3º ed. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2002.

KATZ, Mark. Capturing Sound. **How Technology has Changed Music**. 1. ed. California: University of California Press, 2004.

LANGE, Deise Fabiane. **O Impacto da Tecnologia Digital sobre o Direito de Autor e Conexos**. Editora Unisinos. 1996. P. 156.

LEITE, Eduardo L. **Plágio e Outros Estudos em Direito de Autor**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2009

LIPSZYC, Delia. **Derecho de autor y derechos conexos**. 3 ed. Bogotá: Cerlac, 2017. 677 p.

MAGROOVE. **ECAD, o que é? Como funciona e o que faz pelo artista.** Disponível em: <https://magroove.com/blog/pt-br/ecad-o-que-e/>. Acesso em: 28 out. 2023.

MASOUYÉ, Claude. **Direito de Autor: guia da Convenção de Berna relativa à proteção das obras literárias e artísticas** (Ato de Paris, 1971).

MENEZES, Elisângela D. **Curso de Direito Autoral.** Belo Horizonte: Del Rey, 2007, 265 p.
 PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. **Direitos autorais.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. 144 p. (Série FGV Jurídica).

PEREIRA, Lorena de Freitas M. S. **O plágio e o *sampling* nas obras musicais à luz das inovações tecnológicas.** 2022. 77 páginas. Bacharel em Direito – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2022.

PINHEIRO, Luciano Andrade; PANZOLINI, Carolina Diniz. **Direito autoral e o suporte da obra intelectual.** Migalhas. 2016. Disponível em: <https://www.migalhas.com.br/coluna/pi-migalhas/240565/direito-autoral-e-o-suporte-da-obra-intelectual>. Acesso em: 5 nov. 2023.

PONTES, Leonardo Machado. **Direito de autor: A teoria da dicotomia entre a ideia e a expressão.** Belo Horizonte: Arraes Editores, 2012. 389 p.

RESTUM, Betina. PELISSER, Fernanda Caroline. FREIRE, Letícia. CAMPOLINA, Luiza. SANGUEDO, Mariana. **Plágio, Mashup e Sample: Conceitos, Problemática e Solução.** Disponível em: <https://www.dominiocomum.com/wp-content/uploads/2016/12/plagio-mashup-e-sample.pdf>. Acesso em: 03/07/2023.

RIBEIRO, Ana Clara. **Samples versus plágio na música: limites da ofensa aos direitos autorais.** Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/artigos/samples-versus-plagio-na-musica-limites-da-ofensa-aos-direitos-autorais/492822726>. Acesso em: 3 jul. 2023.

RIBEIRO, Marcia Carla Pereira; FREITAS, Cinthia Obladen de Almendra; NEVES, Rubia Carneiro. **Direitos autorais e música: tecnologia, direito e regulação.** In: Revista Brasileira de Políticas Públicas. Brasília: UNICEUB, vol. 7, no 3, dez. 2017, p. 511-537.

ROCHA, Fabíola Bortolozzo do Carmo. **Plágio Musical como violação aos direitos do autor.** Revista da Seção Judiciária do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, v.18, n.30, 2011. Disponível em: <https://www.jfrj.jus.br/sites/default/files/revista-sjrj/arquivo/263-998-3-pb.pdf>. Acesso em: 26/06/2023.

ROCHA, Guilherme Lucio da. Explicando em detalhes: **O que é Sample.** Kondzilla. Disponível em: <https://kondzilla.com/m/explicando-emdetalhes-o-que-e-sample>. Acesso em: 3 de julho de 2023.

SANTOS, Manoel J. Pereira dos. **A questão da autoria e da originalidade em direito de autor.** In: SANTOS, Manoel J. Pereira dos; JABUR, Wilson Pinheiro; ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito autoral.** São Paulo: Saraiva, 2014a. (Série GVlaw: propriedade intelectual).

SÃO PAULO. Tribunal de Justiça. **Apelação Cível 0130079-59.2003.8.26.0100.** Apelantes: Universal Music Publishing Brasil Mgb E Universal Music Ltda. Apelados: Editora E Importadora Fermata Do Brasil Ltda, Pias Group Spri, Strictly Confidential, Richard

Jonckheere, Daniel Bressanutti, Patrick Codenys E Jean-Luc De Meyer. 8ª Câmara de Direito Privado. Relator: Des. Silvério da Silva. Publicado em: 21/08/2014.

SÃO PAULO. Tribunal de Justiça. **Apelação Cível 1043717-78.2019.8.26.0002**. Apelantes: Obras Sociais E Educacionais De Luz Osel, Aryana Vicente De Sousa E Antônio Jackson De Souza Brandão. Apelado: Larissa De Souza Correia. 6ª Câmara de Direito Privado. Relator: Des. Costa Netto. Publicado em: 14/04/2021.

SILVA, Daniel Souza Costa e. **Análise dos pressupostos jurídicos para a configuração do plágio na obra musical**. Brasília, 2012. 66 p Monografia (Direito) - Centro Universitário de Brasília.

SOUSA, Williane Marques de. **Jorge Ben Jor, Rod Stewart e o direito autoral**. Disponível em: <https://unieducar.org.br/blog/jorge-ben-jor-rod-stewart-e-o-direito-autoral>. Acesso em 24/07/2022

SOUZA, Eduardo Riess R. De. **O Papel Da Perícia Técnica Nos Casos De Plágio Musical: Diretrizes E Elementos De Análise**. Anais Do Xii Congresso De Direito De Autor E Interesse Público: Curitiba, 2018. Disponível Em: < <https://www.gedai.com.br/anais-do-xii-codaip/>. Acesso Em: 25/07/2022.

SOUZA, Felipe. **'É meu legado', diz compositor que acusa Adele de plagiar música gravada por Martinho da Vila**. BBC News Brasil. São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-58604971>. Acesso em: 7 nov. 2023.

STAV, Iyar. **Musical Plagiarism: A True Challenge for the Copyright Law**, 25 DePaul J. Art, Tech. & Intell. Prop. L. 1. 2014. Disponível em: <https://via.library.depaul.edu/jatip/vol25/iss1/2>. Acesso em: 05 de novembro de 2023.

ZIMMERMANN, Natalia; BUSNELLO, Saul José. **O Fair Use e a regulamentação do uso de samples e covers em obras musicais no direito autoral brasileiro**. XII Congresso De Direito de autor e interesse público. Disponível em: <https://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2019/06/045-o-fair-use-e-a-regulamenta%C3%87%C3%83o-do-uso-de-samples-e-covers-em-obras-musicais-no-direito-autoral-brasileiro.pdf>. Acesso em: 3 jul. 2023.

RIBEIRO, Ana Clara Alves. **Direito Autorais: natureza jurídica e breve análise das consequências jurídicas da sua definição**. 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/30263023/Direitos_autorais_natureza_jur%C3%ADdica_e_breve_an%C3%AAlise_das_consequ%C3%Aancias_da_sua_defini%C3%A7%C3%A3o_2016. Acesso em: 4 nov. 2023.

WACHOWICZ, Marcos. **Direito Autoral**. Santa Catarina, 2014. 12 p. Disponível em: http://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2014/07/artigo_marcoswachowicz_direitoautoral_6-1.pdf. Acesso em: 20 out. 2023.