

## Da ausência de parâmetros para a caracterização do plágio em música no Direito brasileiro

Fabiana Moura Coelho<sup>1</sup>  
Edilson Vitorelli Diniz Lima<sup>2</sup>

### Resumo

O presente artigo aborda a fragilidade do Direito brasileiro em lidar com questões de plágio em música. São apontados aspectos de música erudita contemporânea, em especial a eletrônica, e como tais aspectos se enquadram num contexto geral de plágio. Um ponto de partida para a caracterização do plágio seria a apropriação de todos ou alguns dos elementos originais contidos na obra do autor; apresentação dos aludidos elementos como próprios, buscando aproveitar-se da notoriedade alcançadas pela obra musical original.

**Palavras chave:** música, plágio, música eletrônica.

### Abstract

This article discusses the fragility of the Brazilian law in dealing with issues of plagiarism in music. We point several aspects of contemporary classical music, especially electronic music, and how such issues fall within a general context of plagiarism. A starting point for the definition of plagiarism would be the seizure of all or some of the original elements contained in the work, presentation of them as belonging to another person, seeking to take advantage of the reputation and prestige achieved by the original musical work.

**Key words:** music, plagiarism, electronic music.

O direito, afirmava Marx, é uma superestrutura destinada à manutenção do *status quo*. Ainda que se discorde do pensamento marxiano, é inegável que o direito tem como função precípua a sedimentação de estruturas sociais estabelecidas que, pelo mecanismo da coerção, passam a ser não apenas tradicionais, mas compulsórias. O direito não cria a sociedade, nem o comportamento social. Nasce dele.

Todas essas características fazem do direito um sistema social avesso à mudança e, por essa razão, lento na recepção das irritações advindas dos sistemas exteriores. A música, ao contrário, não conhece limites. É ágil, mutável, avessa a regras, denominações e classificações rígidas, especialmente a partir do século XX.

A música do século XX é marcada por rupturas e tendências. As primeiras notas do solo de flauta do *Prelude à l'après-midi d'un faune* de Debussy já demonstram que a música que viria a partir daquela data seria bem diferente daquela feita nos séculos anteriores. A busca por uma linguagem musical verdadeira e imaculada leva Debussy às sonoridades exóticas com as quais se depara em sua visita à Exposição Universal de Paris. Em Stravinsky, a busca pelo absolutamente moderno aparece nos pulsos, ritmos, ostinatos e acentuações. Schoenberg propõe uma nova estrutura de composição e, seguido por seus discípulos Webern e Berg, rompe as últimas barreiras da tonalidade. O jazz norte-americano, o folclore e o uso de novas tecnologias acentuam as diferenças nas novas tendências. O contato com a música, que

---

<sup>1</sup> Flautista, mestre em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais e doutoranda em música na Universidade de São Paulo – USP.

<sup>2</sup> Procurador da República em Minas Gerais e mestrando em Direito pela Universidade Federal de Minas Gerais. Ex-Juiz Federal e ex-Procurador do Estado de Minas Gerais.

antes se dava apenas com o contato com a performance, intrinsecamente ligada aos instrumentos que a produziam, passa a ser deslocado no tempo e no espaço, num fenômeno que Shafer (2001) denomina “esquizofonia”:

Esquizofonia refere-se ao rompimento entre um som original e sua transmissão ou reprodução eletroacústica. É mais um desenvolvimento do século XX. No princípio todos os sons eram originais. Eles só ocorriam em determinado tempo e lugar. Os sons, então, estavam indissolúvelmente ligados aos mecanismos que os produziam. [...] Desde a invenção do equipamento eletroacústico para a transmissão e estocagem do som, qualquer um deles, por minúsculo que seja, pode ser movimentado e transportado ou estocado em fita ou disco para as gerações futuras. Separamos o som do produtor de som. (SHAFER, 2001, p. 133-34)

Do movimento futurista que pregava o culto às máquinas e o fim da melodia (BERNARDINI, 1980) ao receio de Bartók (1987) de que a música mecanizada pudesse substituir a música realizada *ao vivo*, a discussão sobre as novas mídias aplicadas à música vinha à tona.

Com a apropriação de tecnologias eletrônicas e digitais à música e o surgimento da música eletroacústica, a relação de identidade instrumental, ou seja, o reconhecimento do instrumento musical gerador e do gesto produtor do som, altera-se profundamente; o compositor rompe as barreiras da harmonia, do compasso, da partitura, dos modelos instrumentais ou vocais, do ruído. Iazzetta (1997, p. 11) enfatiza: “mas um dos maiores valores da produção eletrônica reside exatamente na atitude oposta de gerar sons que resistem a qualquer tipo de referência aos eventos sonoros geralmente experimentados no meio ambiente”.

É sob esse variadíssimo leque de novas possibilidades musicais que surge a questão: como pode o sistema jurídico dar conta da complexidade da produção musical atual para estabelecer uma regulamentação que seja passível de proteger o músico do delito juridicamente denominado plágio. Gonçalves citado por Abreu (1858, p. 11) manifesta, com propriedade:

Nenhum artista, nenhum homem de ciência pretende o monopólio ou a fruição exclusiva de sua idéia, que é de fato, destinada à expansão. Publicar uma idéia é, necessariamente, entregá-la ao usufruto de todas as inteligências aptas a assimilá-la. Mas, essa idéia reveste uma forma que é puramente pessoal, constitui um trabalho mental que é pessoalíssimo; e essa forma, esse trabalho, estão materializados numa obra; e, publicar esta, não equivale a transmitir a outrem os interesses materiais ou pecuniários, que dela possam resultar ao autor e só a este devem pertencer como remuneração do seu esforço.

Plágio é a denominação juridicamente atribuída à violação de direitos autorais, os quais, no Brasil, são protegidos já no artigo 5º, XXVII da Constituição da República e, infraconstitucionalmente, pela Lei 9.610/98. A proteção aos direitos do autor, seja ele de obra literária, musical, gráfica etc., é um consectário natural do sistema capitalista adotado no país,

e tem o intuito de viabilizar o aproveitamento econômico da obra pelo autor<sup>3</sup>, proibindo sua utilização, reprodução ou apropriação sem a expressa autorização do autor<sup>4</sup>.

Segundo o referido diploma legal, art. 7º,V, “*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 (...) as composições musicais, tenham ou não letra*”

Em seguida, a lei conceitua como autor a pessoa física criadora da obra (art. 11), e também (art. 14) “*quem adapta, traduz, arranja ou orchestra obra caída no domínio público, não podendo opor-se a outra adaptação, arranjo, orquestração ou tradução, salvo se for cópia da sua*”, o que é bastante relevante no meio musical.

Em consequência da atribuição da condição de autor, o agente passa ter, nos termos do art. 24<sup>5</sup>, amplos direitos sobre sua criação, especialmente o direito de auferir os benefícios econômicos dela decorrentes. Além disso, a reprodução, adaptação ou arranjo da obra somente poderá se realizar com sua expressa autorização<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> O sistema socialista soviético não reconhecia o direito de propriedade intelectual do inventor ou do autor. Saviano (2008) narra como Mikhail Kalashnikov, soviético criador do rifle mais utilizado do mundo, o AK-47, nunca obteve qualquer retribuição por seu sinistro, porém mundialmente famoso, invento.

<sup>4</sup> Lei 9.610/98, Art. 22. “Pertencem ao autor os direitos morais e patrimoniais sobre a obra que criou”.

<sup>5</sup> Art. 24. São direitos morais do autor:

I - o de reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra;

II - o de ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra;

III - o de conservar a obra inédita;

IV - o de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-la, como autor, em sua reputação ou honra;

V - o de modificar a obra, antes ou depois de utilizada;

VI - o de retirar de circulação a obra ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando a circulação ou utilização implicarem afronta à sua reputação e imagem;

VII - o de ter acesso a exemplar único e raro da obra, quando se encontre legitimamente em poder de outrem, para o fim de, por meio de processo fotográfico ou assemelhado, ou audiovisual, preservar sua memória, de forma que cause o menor inconveniente possível a seu detentor, que, em todo caso, será indenizado de qualquer dano ou prejuízo que lhe seja causado.

§ 1º Por morte do autor, transmitem-se a seus sucessores os direitos a que se referem os incisos I a IV.

§ 2º Compete ao Estado a defesa da integridade e autoria da obra caída em domínio público.

§ 3º Nos casos dos incisos V e VI, ressalvam-se as prévias indenizações a terceiros, quando couberem.

<sup>6</sup> Art. 29. Depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades, tais como:

I - a reprodução parcial ou integral;

II - a edição;

III - a adaptação, o arranjo musical e quaisquer outras transformações;

IV - a tradução para qualquer idioma;

V - a inclusão em fonograma ou produção audiovisual;

VI - a distribuição, quando não intrínseca ao contrato firmado pelo autor com terceiros para uso ou exploração da obra;

VII - a distribuição para oferta de obras ou produções mediante cabo, fibra ótica, satélite, ondas ou qualquer outro sistema que permita ao usuário realizar a seleção da obra ou produção para percebê-la em um tempo e lugar previamente determinados por quem formula a demanda, e nos casos em que o acesso às obras ou produções se faça por qualquer sistema que importe em pagamento pelo usuário;

A dificuldade, especificamente no campo musical, é: como caracterizar o plágio, enquanto cópia ilícita da obra alheia? Já na década de 60, Abreu chamava a atenção de que “no momento em que você ouve uma música e ela, de qualquer forma, suscita semelhança com outra, mais antiga e conhecida, é sempre muito difícil que não tenha havido plágio. Porque houve apossamento da forma, da Expressão, da motivação”. (ABREU, 1968, p. 117). Ainda mais, no contexto da música eletrônica, digital, atonal, restará algum parâmetro válido para que se possa estabelecer que determinada obra musical é cópia de outra, acarretando, para o agente, o dever de indenizar o autor?

Observe-se, então, que o problema não é a conceituação abstrata do plágio, mas sim a busca de resposta para o questionamento: o direito brasileiro tem normas que permitam dar conta do caráter multifacetado da composição contemporânea, especialmente no campo da música eletrônica, para ter condições de proteger os compositores nacionais de apropriações de suas obras? Afinal, em que consiste o plágio na música; quando realmente ocorre um plágio na música, como fica configurado o plágio parcial e como se decide judicialmente se a obra musical foi ou não contrafeita.

O problema, embora não seja novo, é pouquíssimo tratado, tanto pelos músicos quanto pelos juristas brasileiros. Abreu (1968, p. 160) destaca decisão judicial do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro, que buscava, na década de 60, a definição do que é plágio na música:

O plágio ocorre quando a semelhança resulta de apropriação consciente de parte ou não de obra produzida por outro. Quando a semelhança resulta de fatores naturais, não ocorre plágio (Decisão Unânime da 7ª Câmara do Tribunal de Justiça do (antigo) Distrito Federal).

O elucidativo acórdão transcrito é apenas um ponto de partida, uma vez que não se pode determinar, *a priori*, se a semelhança entre duas obras resulta de circunstâncias naturais ou conscientes. Desse modo, as coincidências decorrentes de uma fórmula estrutural

---

VIII - a utilização, direta ou indireta, da obra literária, artística ou científica, mediante:

- a) representação, recitação ou declamação;
- b) execução musical;
- c) emprego de alto-falante ou de sistemas análogos;
- d) radiodifusão sonora ou televisiva;
- e) captação de transmissão de radiodifusão em locais de frequência coletiva;
- f) sonorização ambiental;
- g) a exibição audiovisual, cinematográfica ou por processo assemelhado;
- h) emprego de satélites artificiais;
- i) emprego de sistemas óticos, fios telefônicos ou não, cabos de qualquer tipo e meios de comunicação similares que venham a ser adotados;
- j) exposição de obras de artes plásticas e figurativas;

IX - a inclusão em base de dados, o armazenamento em computador, a microfilmagem e as demais formas de arquivamento do gênero;

X - quaisquer outras modalidades de utilização existentes ou que venham a ser inventadas.

comum, bem como a semelhança resultante de fatores naturais decorrentes do uso da mesma matéria prima da linguagem musical, não configuram plágio, já que tal matéria não é de propriedade individual, mas coletiva. A se aceitar o contrário, o pintor de quadros poderia se apropriar da cor azul, destarte quando outrem fosse usá-la sem autorização daquele estaria incorrendo em plágio, o que sem dúvida é um absurdo.

Contudo, quando a semelhança existente entre as obras musicais é exatamente o que deu notoriedade e personalizou a obra mais antiga, há plágio vez que “*o plágio não usurpa exatamente a forma, mas sim o elemento substancial que, sendo o de maior valia na obra conhecida, garante, de certa forma, o êxito artístico e financeiro [...] da obra que plagia.*” (ABREU, 1968, p. 160).

De fato, infere-se que a finalidade primordial existente no plágio de obras musicais é utilizar-se (no todo ou em parte) de obra alheia, de forma que a publicação da obra plagiária venha a gozar da mesma notoriedade e, conseqüentemente, render lucros tal como os percebidos por meio da obra original.

Ainda segundo Abreu (1968, p. 117), “*o plágio evidencia-se através da melodia que ainda é, e dificilmente deixará de ser, o suporte de interesse da música, ao menos para o povo*”. Uma obra musical supostamente plagiada em sua melodia pode ser percebida até mesmo por quem não tem formação técnica.

Contudo, muito diferente é a situação da composição erudita contemporânea, que não se funda em uma linha melódica ou tonalidade definida, vale-se de elementos eletrônicos e incorporando sons classificados como ruídos, como os helicópteros de Stockhausen.

Assim, a menos que haja o plágio integral de uma obra musical dessa natureza, é muito difícil comprovar, em um processo judicial, o plágio parcial. A Lei brasileira não traz um conceito de plágio, cabendo, então, aos tribunais, buscar a construção da solução<sup>7</sup>.

Quando se trata de plágio parcial, pode-se lançar mão de diversos recursos técnicos que a própria música fornece para disfarçar a existência do plágio, pois “*o artifício é a alma da contrafação*”. A preocupação do plagiador é exatamente oposta a do falsário. Este, vale-se do artifício para se aproximar ao máximo do original. O plagiador vale-se do artifício para se afastar ao máximo do original (ABREU, 1968, p. 136).

Assim, na ausência de um conceito legal, a decisão sobre a ocorrência do plágio acaba se escorando na realização de perícias, ou seja, na oitiva de um *expert* nomeado pelo

---

<sup>7</sup> É absolutamente falso o conceito segundo o qual a coincidência de 8 compassos é necessária para a caracterização do plágio parcial. Se assim fosse, a famosa célula musical inicial da 5ª Sinfonia de Beethoven não estaria protegida contra o plágio.

juiz que avaliará, segundo seus próprios critérios subjetivos, se houve uma cópia da idéia protegida ou apenas uma aproximação acidenta. Cabe analisar, portanto, o panorama das decisões judiciais atinentes à matéria, para se ter uma idéia sobre o modo como vem sendo conduzida a questão. Em primeiro lugar temos, do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro, a seguinte decisão:

AÇÃO DE INDENIZAÇÃO DECORRENTE DA VIOLAÇÃO DE DIREITOS AUTORAIS. Ainda, a sentença encontra-se fundada em argumento exclusivamente técnico e o autor não indicou assistente técnico que pudesse elaborar laudo apto a infirmar as conclusões do perito do juízo.- A prova pericial é categórica ao afirmar a inexistência de plágio, por não se vislumbrar simetria entre as músicas Escuta aqui rapaz e Nossa amizade, com exceção do tema abordado, sendo que um mesmo tema pode ser tratado de diferentes maneiras, além de serem considerados diversos outros elementos na verificação de eventual plágio.- Mesmo a alegada remessa da fita ao preposto da ré não restou esclarecida, uma vez que a autora sequer possuía o comprovante do SEDEX através do qual teria remetido suas composições.- Desprovemento do recurso. (DES. CARLOS SANTOS DE OLIVEIRA. Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro, QUINTA CAMARA CIVEL. 0129333-27.2005.8.19.0001 Data de Julgamento: 10/07/2007)

Segundo o acórdão, tratava o caso do pedido de uma compositora que alegava que buscava condenar a Warner Music a indenizá-la em razão de que *“teria sido vítima de plágio de música por ela composta para o repertório da cantora Kelly Key e recusada pela ré, mas utilizada em CD lançado posteriormente pela cantora através da ré, com nova melodia, mas com o mesmo enredo”*. O tribunal, todavia, com base exclusivamente na opinião do perito judicial, o qual asseverou que *“diversos são os critérios levados em consideração para aferição de possível plágio, como linhas harmônicas, melódicas, arquitetura rítmica, acentos métricos, rimas, dentre outro”*, em uma decisão de apenas uma página, indeferiu o pedido.

Também do TJRJ, a seguinte decisão:

DIREITO AUTORA OBRA MUSICAL PLÁGIO INDENIZACAO Apelação cível. Ordinária. Indenização em virtude de "plagio" na obra musical "Anos Dourados" que teria sido praticado por TOM JOBIM. Valoração da prova pericial. Afigura-se que todo o desenvolvimento das duas músicas e' distinto, ressalvadas as coincidências decorrentes de uma formula estrutural comum, característica de um tipo de composição musical popular que faz parte do inconsciente musical coletivo que não é propriedade de ninguém. Caráter meramente coincidente de utilização comum de um arpejo, que é, sem duvida, matéria prima da linguagem musical. Pedido improcedente. Sentença confirmada. Recurso desprovido. (DES. CELSO GUEDES - Julgamento: 29/11/1994 – Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro, SETIMA CAMARA CIVEL, 0005463-31.1994.8.19.0000 (1994.001.04864)

Nesse interessante caso, em que Maria de Lourdes Gusmão Lobo imputava a Tom Jobim o cometimento de plágio em sua composição “Anos Dourados”, de 1986/87, em razão de composição anterior de autoria da primeira, denominada “Meus Amigos”, de 1982.

Alegava a autora a “coincidência e o assemelhamento rítmico e melódico entre as duas obras”, enquanto o réu afirmava que “a coincidência de notas musicais nem sempre significa a existência de plágio”. Mais uma vez, apenas a prova pericial decidiu a questão, tendo a juíza, em primeiro grau, afirmado, inclusive, que “considerando-se que esta julgadora não possui conhecimento técnico específico sobre música e que a prova produzida nos autos foi a perícia técnica, acato o laudo pericial, o qual concluiu sobre a inexistência de plágio”.

Essa também é a linha de raciocínio do Tribunal de Justiça do Estado do Paraná:

A prova dos autos é convincente no sentido da inexistência de plágio. (Tribunal de Justiça do Estado do Paraná, 10ª C.Cível - AC 0498550-2 - Cascavel - Rel.: Juiz Subst. 2º G. Vitor Roberto Silva - Unânime - J. 27.11.2008)

Trecho da sentença recorrida, cujo recurso deu ensejo à última ementa acima transcrita, demonstra bem a dificuldade da comprovação do plágio:

Segundo o perito (maestro do exército brasileiro), que compôs o laudo instruindo-o com partituras/cifras e com quadro comparativo das notas musicais das duas músicas, há bastante diferença entre as duas obras: as notas musicais e a divisão não são iguais, a melodia e a harmonia também são distintas. Ao ser ouvido para complementar o laudo renovou que 'não existe relação musical entre os compassos 4/7 da música com os compassos 23/26 do jingle; que a métrica da música e do jingle são bem diferentes; que para analisar a música e o jingle, os escreveu na mesma escala (dó maior); que não é possível alterar uma nota da música, a fim de descaracterizar o plágio; que alterando uma nota da música, necessariamente a melodia será alterada' (fl. 397).

Embora o juízo não esteja adstrito ao trabalho pericial, podendo formar sua convicção com base em todas as provas produzidas aos autos (CPC, art. 436), em questões técnicas a opinião abalizada do experto merece ser prestigiada (CPC, art. 145).

Observe-se que, pelo conceito de plágio adotado nessa decisão, a alteração de apenas uma nota da música descaracterizaria o plágio. Tal linha de raciocínio deixa os compositores amplamente desprotegidos, uma vez que praticamente inviabiliza o reconhecimento da cópia.

Em sentido contrário seguiu o Tribunal de Justiça do Rio Grande do Sul, adotando uma linha muito mais protetiva:

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

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

E certo que alguma alteração deveria ter sido introduzida, sem, todavia, impedir o reconhecimento do plágio, pois, como assegurado no art. 73, caput, da Lei nº

5.988/73, obra de caráter assemelhado não obsta o direito autoral, até porque, na hipótese, o impacto comercial buscado sobre o público consumidor poderia exigir a modificação. Nitidamente houve apropriação da idéia e da estrutura rítmica, com acordes idênticos, e, assim, são devidos direitos autorais, e, no caso, em sua integralidade

Essa decisão foi confirmada pelo Superior Tribunal de Justiça<sup>8</sup>, em 2006. A riqueza de detalhes da decisão denota como a análise do plágio no Brasil tem sido casuísta, contribuindo para que o músico seja relegado a uma situação de total insegurança jurídica.

Por fim, o caso mais notório, talvez o único, de condenação por plágio na Justiça brasileira é o que se encerrou com o julgamento, no Superior Tribunal de Justiça, do Agravo Regimental em Agravo de Instrumento 378.321, rel. Min. Menezes Direito, DJ 24/09/2001, e, no Supremo Tribunal Federal, do Agravo de Instrumento 421.978, rel. Min. Nelson Jobim. Essas decisões tornaram definitiva a condenação dos compositores Roberto Carlos e Erasmo Carlos pelo plágio da composição “*Loucuras de amor*”, de autoria de Sebastião Ferreira Braga, na canção “*O careta*”.

Na ação, ajuizada em 1990, o autor alegava que, em 1983, registrou a referida música na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro e encaminhou, por intermédio do maestro Eduardo Lages, uma cópia do compacto com a gravação, ao cantor Roberto Carlos. Em 1987, este lançou um disco contendo a música “O careta”, que, segundo Sebastião, seria uma cópia melódica e harmônica de sua obra.

A Justiça carioca, em primeiro grau, deu razão ao requerente, com base em laudo pericial que constatou identidade entre as duas composições. Seguiu-se uma batalha de recursos, com diversos outros laudos periciais juntados pela defesa, que encontraram trechos similares aos de “*Loucuras de amor*” em diversas outras composições de Roberto e Erasmo, sustentando a necessidade de que a análise fosse efetuada “*compasso por compasso, tempo por tempo*”, e não apenas em razão de uma semelhança geral. Segundo a defesa, os trechos comparados das duas obras foram diferentes, o que preordenou a conclusão. Apesar disso, a condenação prevaleceu e se tornou definitiva.

Assim, embora “*Loucuras de amor*” tenha registrado, em toda sua história, apenas uma única execução e treze discos vendidos, os compositores-réus a publicarem em jornal de grande circulação a atribuição de co-autoria da música a Sebastião Braga e a pagar-lhe indenização pelo uso indevido da obra. Embora o valor pago não seja conhecido, uma vez que foi objeto de acordo, este era estimado, em outubro de 2002, em R\$ 2.605.471,96.

De todo o exposto, é possível concluir que, apesar de ser inviável um conceito absoluto do que configure o plágio na música, a maior aproximação entre músicos e juristas

---

<sup>8</sup> Quarta Turma do STJ. Data do julgamento 07/03/2006. Data da publicação DJ 17/04/2006, p. 199.



poderia auxiliar na construção de balizas mais seguras, que permitissem ao músico brasileiro a melhor compreensão e proteção de seus direitos. Todavia, a falta de conhecimento musical do jurista, por um lado, e a falta de mobilização dos músicos, frequentemente despreocupados dessas questões “*menores*”, faz com que o assunto seja muito pouco tratado e, quando o é, sempre na perspectiva da música popular.

Em regra, os poucos casos de plágio em música que tem chegado aos Tribunais brasileiros têm sido decididos unicamente segundo a opinião dos peritos judiciais que, ao contrário do que se possa imaginar, não são técnicos especializados nesse tipo de questão, mas simplesmente outro músico, nomeado pelo juiz apenas para aquele caso, que, sem qualquer parâmetro legal, e mediante análise altamente subjetiva, será responsável por afirmar se há ou não plágio em uma hipótese. Sua conclusão, que dificilmente será refutada pelo juiz, poderá significar uma grande alteração na vida das partes, notadamente em razão do pagamento ou não de substancial indenização e, além disso, do reconhecimento público de uma propriedade intelectual.

Embora não exista, no Brasil, um único caso judicial que analisasse o plágio em música erudita contemporânea, é facilmente constatável que a absoluta ausência de parâmetros, combinada com a dificuldade de comparação de uma não existente linha melódica, tonalidade, estrutura rítmica etc., deixará o compositor que eventualmente for vitimado pela prática em situação difícil para resguardar seus direitos.

O ponto de partida para essa definição de parâmetros pode ser extraído da jurisprudência atual: apoderamento de todos ou alguns dos elementos originais contidos na obra do autor; apresentação dos aludidos elementos como próprios, buscando aproveitar-se da notoriedade e prestígio alcançados pela obra musical original; não restar configurado que os elementos usados em comum são matéria prima da linguagem musical, que não é de propriedade de ninguém.

### **Referências bibliográficas**

ABREU, Edman Ayres de Abreu. **O plágio em música**. São Paulo: Revista dos Tribunais – RT, 1968

BERNARDINI, A.(org.). **O futurismo italiano - manifestos**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BARTÓK, B. *Música mecanizada*, in: **Escritos sobre música popular**. México: Siglo Veintiuno, 1987

GONÇALVES, Luiz da Cunha. **Tratado de Direito Civil**, Vol. IV, tomo I. São Paulo: Max Limond, 1958.

IAZZETTA, Fernando Henrique de Oliveira. *A música, o corpo, as máquinas, in: **Opus : Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música***. ANPPOM: ano 4, n. 4. Rio de Janeiro: ANPPOM, 1997

SAVIANO, Roberto. **Gomorra**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

SCHAFFER, R. M. **A afinação do mundo**. São Paulo: Edunesp, 2001.