

FACULDADE DE DIREITO DE VITÓRIA

CURSO DE GRADUAÇÃO EM DIREITO

ANNA ELISE DIAS THOMPSON

**A PROTEÇÃO JURÍDICA DE AUTORES EM CENÁRIOS DE VIOLAÇÃO DE
DIREITOS AUTORAIS POR PARTE DA INDÚSTRIA MUSICAL**

VITÓRIA

2024

ANNA ELISE DIAS THOMPSON

**A PROTEÇÃO JURÍDICA DE AUTORES EM CENÁRIOS DE VIOLAÇÃO DE
DIREITOS AUTORAIS POR PARTE DA INDÚSTRIA MUSICAL**

Monografia escrita e apresentada ao curso de Graduação em Direito da Faculdade de Direito de Vitória (FDV), como requisito parcial na obtenção do grau de bacharel em Direito.

Orientador: Bruno Costa Teixeira.

VITÓRIA

2024

ANNA ELISE DIAS THOMPSON

**A PROTEÇÃO JURÍDICA DE AUTORES EM CENÁRIOS DE VIOLAÇÃO DE
DIREITOS AUTORAIS POR PARTE DA INDÚSTRIA MUSICAL**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao curso de graduação em
Direito da Faculdade de Direito de Vitória
como requisito para aprovação parcial no
trabalho de conclusão de curso.

Orientador: Prof. MSc. Bruno Costa
Teixeira.

Aprovada em ____ de dezembro de 2024.

COMISSÃO EXAMINADORA

Professor(a): Bruno Costa Teixeira.

Faculdade de Direito de Vitória

Orientador

Professor(a):

Faculdade de Direito de Vitória

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	03
1 A INFLUÊNCIA DA MÚSICA NO MUNDO: A VIRTUALIZAÇÃO DA INDÚSTRIA E SUA TUTELA JURÍDICA.....	06
2 CONCEITOS PREVISTOS NA LEI BRASILEIRA EM COMPARAÇÃO ÀS ESPECIFICIDADES MUSICAIS.....	14
3 ANÁLISE DE CASOS PRÁTICOS SOB A ÓTICA DA LEGISLAÇÃO BRASILEIRA.....	24
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	31
REFERÊNCIAS.....	35

APRESENTAÇÃO

A música é algo que está presente na vida de todos e mesmo estudos na área da medicina moderna (LEVITIN, 2010, p. 279) indicam que, quando a mãe ouve muito uma música durante a gestação, o bebê pode reconhecê-la depois. Isso é um fenômeno chamado de “memória musical”, e vem sendo muito estudado por especialistas e pesquisadores que procuram entender o que implica essa memória (LEVITIN, 2010, p. 251).

Por outro lado, o chamado plágio na música é um tema controverso e complexo, especialmente devido à natureza subjetiva da arte musical e à dificuldade em se estabelecer limites precisos entre inspiração, imitação e apropriação indevida. Afinal, a música se baseia em um conjunto finito de notas musicais e a criatividade se manifesta na maneira como essas notas são combinadas e rearranjadas (BENNETT, 1990, p. 14).

Dessa forma, sabe-se que muitos compositores buscam inspiração em outras músicas já produzidas anteriormente, antes de começar uma nova composição. Pharrell Williams, por exemplo, cantor, compositor, rapper, produtor musical, baterista e estilista norte-americano, já afirmou ter se inspirado em outras canções para escrever algumas de suas próprias (REVISTA VOGUE, 2024, on-line). Do mesmo modo, a cantora Ariana Grande que, no *lead single*¹, “yes, and?”, do seu sexto álbum de estúdio, *Eternal Sunshine, 2024*, realizou uma interpolação, isto é, quer dizer utilizar um trecho de uma música e incorporá-lo a uma nova composição, da música *Vogue* da cantora Madonna, neste caso, Grande utilizou da mesma sequência melódica e rítmica, adicionando apenas novos elementos em uma diferente leitura (REVISTA VOGUE, 2024, on-line).

Ou até mesmo a cantora Billie Eilish, em seu terceiro álbum de estúdio (HIT ME HARD AND SOFT, 2024) que na faixa *BLUE*² também fez uma interpolação, nesse caso, Eilish utilizou-se exatamente da mesma sequência melódica, modificando a letra e a sequência rítmica, ao invés de utilizar um *sample*, que é quando se utiliza

¹ É a música lançada antes de todas as outras com a intenção de promover o álbum.

² Da tradução literal “azul”.

de um trecho da música sem alterações, com a música *Blue Jeans*³ da cantora Lana Del Rey, em que é possível, ao fundo de um trecho da música, identificar a cantora Billie Eilish referenciando a melodia da música (Estadão, 2024, on-line).

É importante analisar, então, até que ponto esses casos podem ser considerados como violação de direito de autor ou mera inspiração. Afinal, o processo de criação de uma música não é como uma receita de bolo em que se segue as orientações e as medidas ali orientadas, compositores e produtores possuem diferentes formas de criar suas músicas.

A Lei número 9.610/1998 regula os direitos autorais no Brasil, o que inclui diversas espécies de obras, como as composições musicais, tenham elas letra ou não. Os direitos autorais asseguram que, sem a autorização do autor, ou antes de entrar em domínio público, tal obra não pode ser utilizada por terceiros, mesmo que sem fins lucrativos. Os direitos morais do autor são considerados direito de personalidade uma vez que transmitem a sua individualidade, que será tratada no decorrer da presente pesquisa (Paranaguá; Branco, 2009, p. 49).

É importante ter em mente, também, o que constroi a música, uma vez que é composta por três elementos, melodia, harmonia e ritmo. A melodia é uma sequência de notas musicais que formam um sentido musical, o ritmo é um conjunto de elementos que se estabelece a partir de um pulso constante que vai ditar o tempo musical e estilo da música e a harmonia é “a sucessão estética de agrupamentos de sons simultâneos, correspondente a roupagem que se acrescenta à melodia (JACKSON, 1965, p. 21). Se uma obra, além desses três elementos, possuir letra e título, essa então é chamada de lítero-musical. A Lei número 9.610/1998 dispõe, em seu artigo 7º, que são obras intelectuais protegidas: as composições musicais, tenham ou não letra; as traduções, adaptações e arranjos; fonogramas.

Diante disso, a questão-problema deste trabalho é: pode-se afirmar que o ordenamento jurídico brasileiro sobre as criações literomusicais é capaz de, por si só, diferenciar casos de violação de direito de autor e mera inspiração ou homenagem?

³ Da tradução literal: “jeans azul”.

A partir da questão-problema levantada acima, nesta pesquisa, pretende-se verificar a hipótese no sentido de que a memória musical possui um papel significativo no processo de criação de novas obras musicais, vez que uma composição nasce a partir de memórias e vivências do autor por meio de melodias, ritmos e harmonias. Por outro lado, essa inspiração deve ser balanceada de acordo com o que é permitido e regulado no Brasil, levando-se em consideração tal arcabouço legal que tem como objetivo proteger os direitos autorais, evitar violações e fomentar a própria criatividade, garantindo a originalidade das obras protegidas.

O método adequado para esta pesquisa é o hipotético-dedutivo (POPPER, 2014, p. 4), uma vez que parte-se de uma questão-problema, "pode-se afirmar que o ordenamento jurídico brasileiro sobre as criações literomusicais é capaz de, por si só, diferenciar casos de violação de direito de autor e mera inspiração ou homenagem?" Para, a partir dela, verificar a hipótese no sentido de que "a memória musical possui um papel significativo no processo de criação de novas obras musicais, vez que uma composição nasce a partir de memórias e vivências do autor por meio de melodias, ritmos e harmonias. Por outro lado, essa inspiração deve ser balanceada de acordo com o que é permitido e regulado no Brasil, levando-se em consideração tal arcabouço legal que tem como objetivo proteger os direitos autorais, evitar violações e fomentar a própria criatividade, garantindo a originalidade das obras protegidas".

Quanto à base teórica, adotou-se, em especial, a perspectiva de Carlos Alberto Bittar sobre os conceitos mais importantes no campo de estudos dos direitos autorais, desenvolvida na obra "Direito de autor". A respeito de domínio público, adotou-se o conceito formulado por Sérgio Branco, em sua obra "O domínio público no direito autoral brasileiro". Por fim, a respeito da teoria musical e seus desdobramentos, utilizou-se a visão de Rafael Clementi Cocurutto, desenvolvida em sua obra "Direitos autorais: a gestão coletiva de obras musicais".

1 A INFLUÊNCIA DA MÚSICA NO MUNDO: A VIRTUALIZAÇÃO DA INDÚSTRIA E SUA TUTELA JURÍDICA

A música é um aspecto presente na vida do ser humano, porém, é necessário entender em que momento a indústria musical começou a se formar e como ela passou a ter influência que hoje se percebe.

Atualmente, a forma mais comum de ouvir músicas é através das plataformas de streaming. Por mais que a música esteja presente na vida do ser humano há milênios, no final do século XIX foi quando iniciou-se o desenvolvimento de formas de compartilhar essas mídias sociais. Os responsáveis pelos primeiros passos foram Thomas Edison, Graham Bell e Berliner. Graham Bell foi um fonoaudiólogo estudioso responsável por criar o gramofone e Thomas Edison criou o fonógrafo ambos têm em comum o seu formato cilíndrico. Berliner, por sua vez, foi o responsável por trazer a ideia do disco onde ele encomendava a *Victor Company*⁴ máquinas para tocar esses discos (GONÇALVES, 2011, p. 113).

A primeira vitrola foi criada em 1901, e era basicamente um aparelho que tocava discos que eram feitos de cera ou de goma e que reproduzem músicas, ou seja, ali nascia a primeira forma de transportar a música já gravada, unindo dois elementos, a gravação e a transmissão, que são dois elementos básicos do *streaming*⁵. É importante ressaltar que não eram feitos apenas registros musicais, mas também anúncios e palestras. Inclusive, Thomas Edison (1890-1920) não teve a intenção de utilizar o fonógrafo especificamente para tocar música (PALHARINI, 2010, on-line).

Assim como toda inovação, os discos trouxeram algumas polêmicas. Freddie Keppard, que era considerado o rei do jazz na época, se recusou a gravar discos pois ele temia que sua técnica fosse roubada e tinha receio de perder suas plateias para outros artistas que pudessem imitá-lo, seu pensamento era “se você tem um disco e pode ouvir de casa, porque você se deslocaria e pagaria para ver um show ao vivo?” (ESPM, 2014).

⁴ A Victor Company of Japan, Ltd. é uma empresa japonesa fundada em 1927 para produzir as primeiras televisões vendidas no país. <https://canaltech.com.br/empresa/jvc/>

⁵ Da tradução literal “transmitir”.

No final da primeira guerra mundial, o disco deixou de ser gravado em cera ou goma e passou a ser gravado em vinil pois se tratava de uma material barato e muito mais resistente. E nesse contexto, o rádio estava em desenvolvimento e passou a ser um entretenimento nos anos 20, se tratando basicamente da televisão na época, ficando localizado ao centro de muitas casas onde as famílias se reuniam para ouvir músicas nos rádios (PALHARINI, 2010, on-line).

Os discos possuíam muitos ruídos e as transmissões de rádio também, nesse contexto então, era comum que as rádios tivessem seus próprios músicos cantando e tocando ao vivo. Com o passar do tempo foram se descobrindo novas formas de melhorar a clareza das gravações, através de microfones, gravações elétricas, etc (PALHARINI, 2010, on-line).

Na década de 30 passou-se a utilizar o estéreo que era utilizado tanto para mídia quanto para transmissão criado no ano de 1930 por Alan Blumlein quando ele trabalhava para a EMA (empresa que ficou muito conhecida quando lançou os Beatles). O estéreo se trata da sensação de espaço que temos quando estamos ouvindo um filme ou uma música, tal recurso é utilizado até hoje de forma mais aprimorada, principalmente nos nossos atuais fones de ouvido. Ainda nesse contexto é importante falar sobre essa criação que é utilizada por quase todos, os fones de ouvido também foram criados por Thomas Edison, curiosamente ele utilizou um estetoscópio e plugou em seu fonógrafo no ano de 1891. Após isso, em 1910, Nathaniel Baldwin criou o fone que conhecemos cobrindo as orelhas para isolar o som externo e interligando ambas as partes por uma “tiara” na cabeça (VIRGÍLIO, 2018).

Em 1937 uma empresa alemã chamada *Beyerdynamic*⁶ (que na época fabricava caixas de som para cinema) propôs um fone mais sofisticado do que o criado em 1910. O fone ele poderia ser carregado de um lado para o outro, só que, para ouvir música, era necessário plugar o fone a uma fonte sonora. Apenas na década de 70

⁶ Empresa alemã que produz fones de ouvido e que recentemente completou 100 (cem) anos de funcionamento. Disponível em: <https://global.beyerdynamic.com/>

foi possível o deslocamento de uma determinada mídia além do uso contínuo do fone (VIRGÍLIO, 2018).

A partir da década de 70, a convergência da tecnologia de fones de ouvido com a miniaturização de mídias como fitas cassete e, posteriormente, CDs, inaugurou uma nova era na forma como as pessoas ouvem música. A liberdade de movimento proporcionada pelos fones de ouvido portáteis, juntamente com a crescente acessibilidade a gravadores e players portáteis, impulsionou a individualização da experiência musical e abriu caminho para o surgimento de novas práticas de consumo, como a criação de mixtapes personalizadas e a proliferação de rádios piratas (VIRGÍLIO, 2018).

Essa evolução tecnológica, no entanto, também trouxe consigo novos desafios para a proteção dos direitos autorais, pavimentando o caminho para o surgimento do MP3 e a disseminação da música online. As mesmas inovações que democratizaram o acesso à música e impulsionam a criatividade também facilitaram a reprodução e a distribuição não autorizada de obras protegidas, desafiando os modelos tradicionais de produção, distribuição e consumo de música (VIRGÍLIO, 2018).

Nesse contexto, a história da música se entrelaça com a evolução tecnológica e com as complexas questões relacionadas aos direitos autorais. Desde os primórdios da gravação sonora, com os fonógrafos de Edison e os discos de vinil repletos de ruídos, até a era digital, com a compressão de áudio, o streaming e a pirataria online, a indústria fonográfica tem se adaptado constantemente às novas tecnologias e às mudanças nos hábitos de consumo (FERREIRA, 2017, p. 15).

A busca por um equilíbrio entre a proteção dos direitos autorais e o estímulo à inovação, a criatividade e o acesso à cultura tem sido uma constante nesse processo evolutivo. A crescente digitalização da música, impulsionada pelas plataformas de streaming e pela facilidade de produção e distribuição de conteúdo online, intensifica a necessidade de se repensar os modelos tradicionais de proteção dos direitos autorais e de se buscar soluções mais eficazes e adequadas à realidade da indústria musical contemporânea (FERREIRA, 2017, 25).

A história da música, portanto, nos convida a refletir sobre os desafios e as oportunidades inerentes a cada nova etapa da evolução tecnológica. A busca por um sistema de direitos autorais mais justo, equilibrado e adaptado à era digital, que promova a criatividade, a inovação e o acesso à cultura, sem descuidar da proteção dos direitos dos criadores, é um imperativo para o futuro da música.

Em meados da década de 1990, a indústria musical, acostumada com o domínio do CD e suas altas margens de lucro, se viu diante de uma revolução tecnológica que mudaria para sempre a forma como consumimos música: o MP3. Essa nova tecnologia de compressão de áudio, capaz de reduzir drasticamente o tamanho dos arquivos de música sem perda significativa de qualidade, abriu caminho para a distribuição digital e, com ela, para a ameaça da pirataria (FERREIRA, 2017, p. 7).

No centro desta história, encontramos a figura de Karlheinz Brandenburg, um engenheiro alemão que liderou a equipe responsável pelo desenvolvimento do algoritmo do MP3. Brandenburg, descrito como um indivíduo metódico e dedicado, acreditava ter criado uma ferramenta que revolucionaria a indústria fonográfica, tornando a música mais acessível e abrindo novas possibilidades de negócios. No entanto, ele se deparou com a resistência das grandes gravadoras, que não conseguiam enxergar o potencial da distribuição digital e temiam que o MP3 acabasse com as vendas de CDs (ARAÚJO, 2019, p. 37).

Enquanto Brandenburg lutava para promover sua invenção, um submundo digital de compartilhamento de arquivos começou a crescer. No centro dessa cena "warez", encontramos Dell Glover, um funcionário da fábrica de CDs da Universal que se tornou o maior responsável por vazar álbuns completos para a internet antes de seus lançamentos oficiais. Glover, movido por uma combinação de ambição pessoal, tédio com o trabalho e fascínio pela tecnologia, explorou as falhas de segurança da fábrica e se aliou a hackers como "Kali", o líder do grupo de pirataria Rabid Neurosis (RNS). Juntos, eles desafiaram a indústria fonográfica, tornando-se os pioneiros de um movimento que mudaria para sempre a forma como consumimos música (MACEDO, 2012, p. 29).

Do outro lado dessa batalha, encontramos figuras como Doug Morris, um executivo da indústria fonográfica que testemunhou em primeira mão o impacto da pirataria. Morris, embora reconhecido por seu faro para identificar sucessos musicais e sua capacidade de se adaptar às mudanças do mercado, inicialmente se mostrou cético em relação à internet e relutante em abandonar o modelo de negócios tradicional das gravadoras. No entanto, com a ascensão do Napster, do Oink e de outros sites de compartilhamento de arquivos, Morris e a indústria fonográfica foram forçados a repensar suas estratégias e a enfrentar a nova realidade da era digital (ARAÚJO, 2019, p. 15).

Um exemplo dessas estratégias foi o Projeto Hubcap, liderado pela Recording Industry Association of America (RIAA), que consistia em processar individualmente pessoas que compartilhavam arquivos protegidos por direitos autorais. Doug Morris, então CEO da Universal Music Group e um dos principais defensores da iniciativa, via o compartilhamento de arquivos como uma ameaça direta ao sustento dos artistas e defendia uma postura linha-dura contra a pirataria. A ideia era criar um precedente legal que desencoraje a prática.

A própria diretora da RIAA na época, Hilary Rosen, se opôs fortemente à iniciativa, argumentando que processar os próprios consumidores seria um desastre para a imagem da indústria e teria consequências negativas no longo prazo. Apesar da oposição de Rosen e de algumas gravadoras menores, o Projeto Hubcap foi colocado em prática, resultando em milhares de processos contra indivíduos, muitos deles jovens estudantes.

Essa estratégia agressiva da indústria fonográfica, apelidada de "educativa" pela RIAA, causou grande repercussão negativa na mídia e gerou revolta entre os consumidores, que viam as gravadoras como vilãs gananciosas e descoladas da realidade digital. A imagem da indústria fonográfica foi fortemente impactada, e a iniciativa é considerada, hoje, como um dos grandes erros estratégicos da indústria fonográfica na era digital (ARAÚJO, 2019, p. 15).

Enquanto a indústria investiu em ações legais e buscava uma forma de controlar a distribuição digital de música, a cena "warez" e grupos como o Rabid Neurosis

(RNS) continuavam a desafiar as grandes gravadoras, explorando as falhas de segurança na cadeia de produção e distribuição de CDs. A facilidade de compartilhamento de arquivos proporcionada pelo MP3 e a internet descentralizada se mostraram adversários formidáveis, e a indústria fonográfica, presa a um modelo de negócios ultrapassado, lutava para se adaptar à nova realidade da era digital (ARAÚJO, 2019, p. 17).

A solução para esse problema não foi simples nem definitiva, mas uma série de adaptações por parte da indústria, impulsionadas por fatores externos e pela mudança no comportamento dos consumidores. A popularização de serviços de streaming como o iTunes, Spotify e Deezer representou uma mudança significativa no mercado fonográfico. Esses serviços, oferecendo acesso legal a um vasto catálogo de músicas por meio de assinaturas ou venda individual de faixas, conseguiram competir com a pirataria ao oferecer conveniência e preços acessíveis. A indústria fonográfica também se viu obrigada a rever suas estratégias de marketing e distribuição, buscando se aproximar do público da era digital. O uso da internet para promover lançamentos, engajar fãs nas redes sociais e disponibilizar conteúdo exclusivo se tornou essencial para o sucesso na era digital (BAILAC, 2021, p. 2).

A legislação também evoluiu para lidar com os desafios da pirataria online, com leis mais rigorosas e ações coordenadas internacionalmente. Embora a luta contra a pirataria continue, a conscientização sobre os direitos autorais e a oferta de alternativas legais têm contribuído para a redução do download ilegal de música. É importante destacar que a mudança no comportamento do consumidor foi crucial para a adaptação da indústria fonográfica. A facilidade de acesso a serviços de streaming, a crescente conscientização sobre os direitos autorais e a busca por uma experiência musical mais completa e legal impulsionaram a indústria para um novo modelo de negócio.

Vale ressaltar que o problema da pirataria não foi completamente solucionado. A cena "warez" continua existindo, adaptando suas estratégias e explorando novas tecnologias. No entanto, a indústria fonográfica, ao se adaptar à era digital e oferecer alternativas legais e convenientes, conseguiu recuperar parte do mercado

perdido e construir um novo modelo de negócio mais sustentável. Inclusive, até os dias atuais acontece de muitas vezes um artista ter o seu novo álbum “vazado” antes do lançamento oficial, o mais recente ocorreu com a cantora Taylor Swift e com seu álbum The Tortured Poets Department que foi lançado um dia antes do seu lançamento oficial (REVISTA MARIE CLAIRE, 2024, on-line).⁷

Além desses problemas de vazamento, nos encontramos atualmente com um problema maior e mais complicado de se solucionar. Sabemos que hoje em dia não é necessário comprar um CD para conhecer as músicas de um artista, nem mesmo ter assinatura em uma plataforma digital, é possível ouvi-las nas redes sociais, no You Tube, Telegram, etc. Inclusive, na época dos anos 2010 era muito comum baixar arquivos mp3 de músicas na internet e passar para os arquivos do celular, ouvindo as suas músicas sem nenhum custo, ou seja, todos têm acesso a elas (NEWRONIO, 2017, on-line). Nesse sentido, sabemos que não é possível controlar esse tipo de acesso grátis às músicas.

A Lei de Direitos Autorais brasileira, apesar de abordar a violação de direitos autorais, demonstra falhas significativas na proteção da indústria musical. A LDA, promulgada em 1998, não se adaptou completamente à era digital e às particularidades da música online, como a facilidade de cópia e distribuição do MP3. A lei, de maneira geral, se mostra mais preocupada com violações em larga escala, com foco comercial e alto interesse econômico, como a contrafação, em detrimento da proteção de casos individuais de plágio, principalmente os de menor repercussão financeira (SIQUEIRA, 2021, p. 12).

A LDA não define "plágio" de forma específica, o que dificulta a caracterização da violação e a punição dos infratores. A lei se limita a incluí-lo no gênero da violação autoral, sob o conceito de "apropriação desleal ou abusiva". Essa falta de clareza na legislação contribui para a ineficiência na proteção dos compositores e artistas. Além disso, a LDA não prevê um órgão administrativo especializado para lidar com as complexidades das infrações online, como o extinto Conselho Nacional de Direito

⁷ Notícia disponível em:
<https://revistamarieclaire.globo.com/cultura/noticia/2024/04/novo-album-de-taylor-swift-vaza-antes-do-lancamento-e-gera-revolta-dos-fas.ghtml>

Autoral - CNDA (SIQUEIRA, 2021, p. 15). Essa ausência, juntamente com a falta de mecanismos específicos para a música digital, torna a LDA uma ferramenta inadequada para lidar com as dinâmicas da indústria musical contemporânea. Veremos isso de forma mais detalhada nos próximos capítulos.

2 CONCEITOS PREVISTOS NA LEI BRASILEIRA EM COMPARAÇÃO ÀS ESPECIFICIDADES MUSICAIS

A propriedade intelectual, segundo (PIMENTEL, 2005, p.19), constitui-se “do conjunto de princípios e de regras que regulam a aquisição, o uso, o exercício e a perda de direitos e de interesses sobre ativos intangíveis diferenciadores que são suscetíveis de utilização no comércio”. No mesmo sentido, a Biblioteca Nacional conceitua da seguinte forma:

A Propriedade Intelectual protege as criações intelectuais, facultando aos seus titulares direitos econômicos os quais ditam a forma de comercialização, circulação, utilização e produção dos bens intelectuais ou dos produtos e serviços que incorporam tais criações intelectuais. A Propriedade Intelectual lida com os direitos de propriedade das coisas intangíveis oriundas das inovações e criações da mente humana. Ela engloba os Direitos Autorais os Cultivares (obtenções vegetais ou variedades vegetais) e a Propriedade Industrial (patentes, desenhos e modelos industriais, marcas, nomes e designações empresarias, indicações geográficas, proteção contra a concorrência desleal).

Partindo do entendimento de que os autores detêm propriedade intelectual sob suas obras e criações, o direito começa a disciplinar juridicamente as questões que advêm desse processo de criação, bem como tutelar às situações que decorrem da exposição dessas criações. A partir do momento em que os autores de criações intelectuais dão publicidade, de alguma forma, às suas obras, é fundamental que estejam protegidos de qualquer situação que infrinja seus direitos, como por exemplo, o plágio ou até mesmo o uso indevido de suas criações, recebendo o infrator muitas vezes vantagem econômica ilícita. Tal instituto, que visa a proteger as obras advindas do intelecto humano, é consideravelmente novo no direito brasileiro.

A compreensão histórica da criação do direito à propriedade intelectual é fundamental para se observar como o direito vai, aos poucos, tutelando situações que vão acontecendo com o passar do tempo e que merecem atenção jurídica.

O direito autoral é um direito constitucional, previsto na Constituição Federal no artigo 5º, inciso XXVII, que expõe que os direitos exclusivos de utilização, publicação ou reprodução das obras são dos autores, podendo, tais direitos, serem transmitidos aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar. Além do disposto na Constituição, tem-se a

Lei nº 9.610/1998, que “altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais”. Como o art. 1º da lei supracitada descreve, é a lei que regula os direitos autorais. Em síntese, o direito autoral é o direito que o indivíduo tem sobre suas obras, que consiste em, “toda aquela criação intelectual que é resultante de uma criação do espírito humano (leia-se intelecto), revestindo-se de originalidade, inventividade e caráter único e plasmada sobre um suporte material qualquer” (Fundação Biblioteca Nacional, 2024).

A obra intelectual, de acordo com Eduardo Vieira Manso (1980, p. 10) é, inclusive, o objeto do direito autoral, vez que é justamente o que está sendo tutelado pela lei. Cita ainda alguns exemplos de obras, variando de um soneto a um folheto de loteria:

O objeto do Direito Autoral, assim, é a própria obra intelectual, manifestação inteligente de seu criador, qualquer que seja a sua forma de expressão, seu valor artístico, literário ou científico e sua destinação, contanto que tal obra se revista de originalidade (quanto a sua forma externa, com relação ao seu “corpus mechanicum”), ou de criatividade (quanto à sua forma interna, com referência ao seu “corpus mysticum”), merecendo proteção, pois, tanto o soneto de Guilherme de Almeida, o romance de Jorge Amado, como uma “ficha para atendimento do recém-nascido” ou folheto de loteria Esportiva.

Em relação ao ramo do direito, Carlos Alberto Bittar (2019, p.8), conceitua o direito autoral ou direito do autor como um “ramo do Direito Privado que regula as relações jurídicas advindas da criação e da utilização de obras intelectuais estéticas e compreendidas na literatura, nas artes e nas ciências”.

Já o ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição), que, segundo site próprio, “centraliza a arrecadação e distribuição dos direitos autorais de execução pública musical”, contribui para o conceito do direito autoral citando também como detentor de tais direitos a pessoa jurídica. Traz o direito autoral como um conjunto de prerrogativas conferidas por lei à pessoa física ou jurídica criadora da obra intelectual, podendo assim usufruir moral e patrimonialmente da exploração de suas criações (ECAD, 2020).

Como bem expôs o ECAD no conceito citado, existem benefícios morais e patrimoniais provenientes das obras intelectuais dos autores, logo, o direito autoral tutela ambas as esferas. No que tange a esfera moral, o autor tem direitos

inalienáveis, irrenunciáveis. Uma vez criada a obra, não existe a possibilidade de transferir para outrem os direitos garantidos na esfera moral. Nessa esfera, apenas quem criou a obra tem direitos sobre ela, podendo alterá-la, reivindicá-la, tirá-la de circulação, dentre outras coisas. Por outro lado, tem-se a esfera patrimonial. Neste ponto, o autor tem direitos pecuniários sobre suas criações, podendo até mesmo aliená-la. O direito moral de sua obra permanece, mas pode usufruir economicamente de sua criação e explorar da maneira que achar conveniente por meio da venda, transferência, cessão, etc (PADILHA, 2017, p. 10).

Neste sentido, Kipper, Grunevald e Neu (2011, p. 27) discorrem acerca dos direitos morais e patrimoniais:

Através dos direitos patrimoniais, os criadores de uma obra podem autorizar ou proibir tais atos: Reprodução em várias formas; Distribuição; Interpretação e Execução públicas; Radiodifusão e Comunicação ao público; Tradução em outras línguas; Adaptação e Criação de obras derivadas. Através dos direitos morais, o autor possui: O direito de ser reconhecida a sua autoria sobre a obra: é o direito do criador ter seu nome mencionado como autor, principalmente quando sua obra é utilizada; O direito à manutenção da integridade da obra: é o direito de impedir qualquer modificação em sua obra, ou qualquer utilização em contextos que possam prejudicar a honra do autor.

Confirmando o exposto, a Lei número 9.610/1998, nos artigos 24 e 29, lista quais são os direitos morais e patrimoniais do autor, ou seja, o que o autor pode fazer com suas obras intelectuais. No que tange a esfera patrimonial, é importante observar que depende de autorização prévia e expressa do autor para utilização da obra:

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-lo, 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.

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;

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 (Brasil, 1998).

Seja qual for a esfera, com o direito autoral, segundo Otávio Afonso (2009, p.10), o criador de obra intelectual pode “gozar dos produtos resultantes da reprodução, da execução ou da representação de suas criações”, ou seja, usufruir de sua obra moralmente e economicamente. Conceituado o direito autoral e pontuadas as suas esferas, é de suma importância a análise da Lei número 9.610/1998, Lei de Direitos Autorais, em especial o artigo 7º que expõe quais são as obras intelectuais protegidas pela legislação, valendo destacar que existe divergência sobre se o rol é taxativo ou exemplificativo. Na visão de Carlos Alberto Bittar (2019, p. 132) esse rol do artigo 7º seria taxativo:

[...]

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 (Brasil, 1998).

[...]

Em contrapartida, o art. 8º da Lei número 9.610/1998 expõe o que não é objeto de proteção:

[...]

Art. 8º- Não são objeto de proteção como direitos autorais de que trata esta Lei:

- I - as ideias, procedimentos normativos, sistemas, métodos, projetos ou conceitos matemáticos como tais;
- II - os esquemas, planos ou regras para realizar atos mentais, jogos ou negócios;
- III - os formulários em branco para serem preenchidos por qualquer tipo de informação, científica ou não, e suas instruções;
- IV - os textos de tratados ou convenções, leis, decretos, regulamentos, decisões judiciais e demais atos oficiais;
- V - as informações de uso comum tais como calendários, agendas, cadastros ou legendas;
- VI - os nomes e títulos isolados;
- VII - o aproveitamento industrial ou comercial das ideias contidas nas obras (Brasil, 1998).

[...]

Com o objetivo de avaliar se os compositores, produtores e artistas podem e são protegidos pela Lei de Direitos Autorais, a análise dos artigos supracitados nos permite observar se em algum deles os envolvidos na indústria musical se

enquadram. A conclusão é de que as obras musicais em sua complexidade não estão explícitas nem no artigo que expõe o que está protegido e nem no que discorre sobre o que não recebe tal proteção pela lei.

Um dos principais problemas da LDA é a ausência de uma definição específica para "plágio". O termo é frequentemente usado como sinônimo de violação de direitos autorais, sem uma delimitação clara de seus contornos jurídicos. A lei se limita a incluí-lo no gênero da violação autoral, sob o conceito de "apropriação desleal ou abusiva". Essa falta de clareza contribui para a ineficiência na proteção dos artistas (PADILHA, 2017, p. 9).

A LDA também carece de mecanismos específicos para lidar com as complexidades das infrações online, como a identificação e a responsabilização dos responsáveis pela distribuição ilegal de música em plataformas digitais. A ausência de um órgão administrativo especializado para lidar com esses desafios, como o extinto Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), agrava a situação. O CNDA, que homologou contratos e emitia pareceres sobre direitos autorais, foi extinto sem a criação de um substituto à altura, deixando uma lacuna na proteção autoral (PADILHA, 2017, p. 8).

A jurisprudência brasileira, por sua vez, ainda busca construir parâmetros para identificar o plágio musical, o que reflete a dificuldade em se aplicar a LDA nesse contexto. A subjetividade inerente à criação musical e a falta de definições precisas na lei tornam a tarefa complexa para os tribunais. Além disso, há uma prevalência de casos envolvendo contrafação, com foco comercial, em detrimento do plágio. Essa tendência reflete a preocupação da LDA com violações em larga escala e de alto interesse econômico, em detrimento de casos individuais e de menor repercussão financeira, como ocorre frequentemente com o plágio musical (BARBOSA, 2017, p. 468).

Ainda nessa mesma esfera é de extrema importância conceituar o domínio público e em que ele afeta os direitos autorais musicais. No direito autoral brasileiro, o domínio público representa o conjunto de obras intelectuais que podem ser utilizadas livremente por qualquer pessoa, sem a necessidade de autorização ou pagamento de direitos autorais. Esse acesso irrestrito se dá por diferentes motivos, como o

término do prazo de proteção dos direitos patrimoniais ou a vontade expressa do autor (BARBOSA, 2017, p. 394).

A Lei de Direitos Autorais não define o domínio público de forma explícita, mas aborda a matéria a partir de diferentes perspectivas. Em seus artigos 41 a 45 a Lei de Direitos Autorais determina os prazos de proteção de diferentes tipos de obras, sendo o mais comum o prazo de 70 anos após a morte do autor. Após esse período, a obra entra em domínio público e pode ser utilizada por qualquer pessoa, sem a necessidade de autorização ou pagamento de direitos autorais. Isso significa que qualquer pessoa pode copiar, distribuir, adaptar, traduzir, executar publicamente e criar obras derivadas da obra original, sem restrições. É importante ressaltar que o domínio público representa o fim dos direitos patrimoniais do autor, mas não dos direitos morais, nesse sentido, o direito moral do autor, como o direito de ter seu nome associado à obra, permanece mesmo após a obra ter ingressado em domínio público (BARBOSA, 2017 p. 395).

Além dessa problemática legislativa, na esfera doutrinária a definição de direitos autorais pode ser vista da perspectiva de vários autores. Carlos Alberto Bittar traz que o Direito Autoral é um ramo do direito privado que regula as relações jurídicas advindas da criação e da utilização econômicas de obras intelectuais estéticas e compreendidas na literatura, nas artes e nas ciências. No que diz respeito à função social dos direitos autorais, Manuella Santos se posiciona dizendo que o direito autoral tem como objetivo a difusão cultural em prol da coletividade e do meio ambiente social, ela completa dizendo que, em outras palavras, que quando o autor divulga o seu conhecimento para a sociedade, ele está cumprindo a função social do direito do autor, a autora traz ainda que quanto mais protegida for a obra, mais incentivos o autor terá para criar mais e conseqüentemente mais desenvolvida será a sociedade. Se tratando ainda do mesmo tópico, o presidente da Associação Brasileira de Direito Autoral - ABDA, José Carlos Costa Netto diz que: *"Da eficiência da proteção a essa garantia individual, [...] resultará o bem público maior, na sua relevante função social, que é o desenvolvimento intelectual dos povos."*

Se tratando de obras musicais, o domínio público desempenha um papel de grande importância para que a criatividade seja exercida da melhor forma possível, pois

permite que músicos, arranjadores, orquestradores e outros profissionais da área utilizem livremente obras que já não estão mais protegidas por direitos autorais.

Sérgio Branco (2011) em sua obra “O Domínio Público no Direito Autoral Brasileiro” compara o domínio público a “um estuário, um local onde as águas se misturam livremente” e destaca que: “Nesse cenário, se nos for possível a expressão por meio de uma metáfora, o direito autoral funciona como represa, e o domínio público, como estuário. Enquanto protegidas pelos direitos autorais patrimoniais, o acesso às obras produzidas se dará nos limites da lei ou na medida em que seu acesso seja autorizado pelo titular dos direitos. Uma vez que a obra seja inserida no domínio público, seu acesso será livre, bem como sua utilização.” Essa metáfora ilustra como o domínio público atua como um espaço de liberdade criativa, onde as obras se tornam acessíveis a todos, sem as barreiras legais e financeiras dos direitos autorais.

Dessa forma, o autor defende que o domínio público é essencial para estimular a criação de novas obras a partir do acesso livre a obras já existentes onde os artistas podem se inspirar, reinterpretar e criar novas obras derivadas, enriquecendo o panorama cultural, democratizar o acesso à cultura garantindo que as obras estejam disponíveis a todos, independentemente de sua condição socioeconômica, promovendo o desenvolvimento educacional e cultural do país, além de impulsionar a economia da cultura possibilitando a criação de novos produtos e serviços culturais, fomentando a economia do setor.

Carlos Afonso Pereira de Souza observa que “a arte se alimenta da arte; a cultura se constrói sobre os ombros de gigantes. Negar ao criador acesso ao conhecimento, sob o pretexto de se proteger a obra do autor, é um contrassens”. Afinal, “criar é, antes de tudo, reinterpretar.” Bem como nos exemplos trazidos ao início deste trabalho, a arte se baseia em arte anterior (BRANCO, 2011, p. 229).

Ainda no que se trata da difusão de conhecimento que o domínio público oferece, Sérgio Branco (2011) traz que: “A obra deixa assim de ser do autor para ser de todos: destino que lhe é inevitável e que neste momento apenas se antecipa. Por que esperar pelos frutos da obra setenta anos depois de sua morte quando o autor

pode percebê-los ainda vivo? A única condição é dar crédito ao autor original, em decorrência de uma obrigação oriunda da lei.” Por mais que a análise pericial desempenhe um papel crucial nesse processo, examinando elementos como melodia, harmonia, ritmo e estrutura, é importante destacar que a perícia técnica deve ir além da mera comparação de trechos musicais, buscando contextualizar as obras em seus respectivos gêneros, estilos e épocas, além de considerar os usos e práticas comuns na comunidade musical.

A perícia deve analisar se a obra posterior, acusada de plágio, apresenta individualidade e criatividade próprias, ou se é apenas uma reprodução disfarçada da obra original. É importante destacar que, as diferenças entre as obras são tão importantes quanto as semelhanças, pois podem evidenciar a originalidade da obra posterior ou demonstrar tentativas de manipular a cópia. O contexto histórico e cultural é de suma importância para a perícia, pois a noção de plágio se transforma ao longo do tempo e varia entre diferentes culturas, ou seja, o que era considerado prática aceitável em determinada época e local pode ser visto como plágio atualmente. A perícia precisa ainda observar as práticas e conhecimentos técnicos da comunidade musical em questão, como os usos comuns no jazz, no blues, no pop, no hip hop, no funk e em outros gêneros (BARBOSA, 2017, p. 22).

O grau de liberdade criativa disponível ao compositor também é um fator importante. Em alguns gêneros musicais, a utilização de elementos comuns é mais frequente, o que exige uma análise pericial ainda mais cuidadosa para diferenciar a imitação legítima do plágio. Nesse sentido, entende-se que a perícia técnica, com apoio de especialistas, é essencial para realizar a análise jurídica à luz da expertise musical, especialmente em casos complexos que exigem conhecimentos específicos sobre harmonia, ritmo e estrutura musical (BARBOSA, 2017, p. 516).

Vale ressaltar que, a função do perito é auxiliar o juiz na análise do caso, fornecendo informações técnicas e contextualizadas sobre as obras musicais em questão, sendo então indispensável que haja de fato conhecimentos aprofundados no assunto para tal função. O juiz, por sua vez, detém a palavra final na decisão sobre a ocorrência ou não de plágio baseada nos elementos trazidos pelo perito, deixando

clara a importância de uma maior especificidade quando se trata dessa análise pericial (BARBOSA, 2017, p. 512).

Conclui-se que, perícia de plágio musical não se limita à comparação mecânica de trechos musicais, até porque não é dessa forma que se dá a criação de uma obra musical. Para uma análise justa e precisa, é fundamental considerar o contexto histórico, cultural e musical das obras, os usos e práticas da comunidade musical, o grau de liberdade criativa e a expertise de especialistas.

3 ANÁLISE DE CASOS PRÁTICOS SOB A ÓTICA DA LEGISLAÇÃO BRASILEIRA.

Quando falamos de violação de direitos autorais, é necessário entender que nem todas as músicas que se parecem podem ser consideradas como violação, às vezes se trata de inspiração, interpolação, sample ou até mesmo uma paródia. Nesse sentido, o sample se trata de quando um artista recorta um trecho de uma música de outro artista e utiliza em uma obra própria sem nenhuma alteração. Esse mecanismo é comumente mais utilizado no mundo do rap, inclusive, não se trata de um plágio, pois os devidos créditos são dados ao autor (VACCARI, 2023, p. 5).

A interpolação se trata de quando o compositor se inspirou na composição de outro artista e regrava aquele trecho, porém mais uma vez dando os devidos créditos. Ou seja, é importante se atentar a interpolação, tendo em vista que existe uma linha tênue entre ela e o plágio. Caso ambas as partes cheguem a um acordo, é possível que elas resolvam extrajudicialmente, o que muitas vezes é mais vantajoso para ambas as partes, visto que um processo nesse nicho pode envolver muito dinheiro e demorar anos. Apesar da existência da lei brasileira de direitos autorais, ela não se faz suficiente para respaldar tecnicamente e precisamente os casos de plágio, ou seja, falta uma melhor definição de tais aspectos acima definidos para que haja a melhor aplicação desses direitos (VACCARI, 2023, p. 5).

Atualmente, tem sido cada vez mais comum encontrar “virais” na internet que dizem “isso é plágio!” com uma certeza surpreendente, que, por muitas vezes, não se trata de uma afirmação verídica. Vejamos então alguns casos virais e uma análise técnica de cada um.

Um caso que foi muito comentado principalmente na rede social *Tik Tok*⁸ foi o caso da cantora *Melody* que, ainda quando criança, ficou muito conhecida pelos seus falsetes e hoje é conhecida pelos seus polêmicos e supostos plágios. No ano de 2021, *Melody* lançou o *single* “Assalto Perigoso” que se tornou muito comentado pelos internautas pela sua semelhança com a música *Positions*, *Lead Single* do 6º (sexto) álbum de estúdio da cantora Ariana Grande. No dia 17 (dezesete) de julho

⁸ Disponível em: <https://www.tiktok.com/>. Acesso em: 10 out. 2024.

de 2022 (dois mil e vinte e dois) internautas resolveram marcar a *Republic Records*, gravadora responsável pela faixa *Positions* acusando Melody de plágio após briga com a cantora Anitta (Jornal R7, 2022, on-line).

As acusações que ocorreram na rede social ainda nomeada como *Twitter*⁹ (atualmente X) na época do ocorrido, chegaram até uma das compositoras de *Positions*, a produtora Nija Charles que alegou não ter conhecimento da música de Melody. Toda a polêmica gerou muita repercussão e, após nove meses que a música havia sido lançada, Melody deu créditos a todos os compositores da música *Positions*, inclusive Ariana Grande, na ficha técnica do *Spotify*¹⁰ de sua música *Assalto Perigoso*. O caso não se trata de um plágio propriamente dito, é apenas uma releitura da música *positions* com ritmo, letra e interpretação completamente distintas da canção original, porém, o erro de Melody e o que configura o crime de plágio foi não ter a devida autorização para tal versão (Jornal R7, 2022, on-line).

Outro caso que foi muito comentado foi quando a cantora Olivia Rodrigo lançou seu primeiro álbum de estúdio, *SOUR*¹¹, em 2021. A polêmica girou em torno do terceiro single do álbum, intitulado *Good 4 You*¹² após ser comparado com a música *Misery Business* da banda Paramore. Assim como no caso anteriormente citado, Olivia começou a ser acusada de plágio nas redes sociais por ambas as músicas terem uma melodia muito parecida. A conclusão foi que se tratava de um sample, e Olivia deu os créditos a banda Paramore, Hayley Williams e Josh Faro, compositores de *Misery Business* (Rolling Stone Brasil, 2024, on-line)

Analisando os casos em tela é possível perceber a influência dos meios de comunicação, e, além disso, faz-se necessário também observar a influência das plataformas de streaming nesses casos. Essas plataformas democratizaram o acesso à música, tornando milhões de faixas disponíveis a qualquer hora e lugar. Essa maior disponibilidade de música pode aumentar a probabilidade de um compositor, consciente ou inconscientemente, se inspirar em obras existentes, o que pode, em alguns casos, resultar em acusações de plágio, além de que a vasta

⁹ Disponível em: <https://x.com>. Acesso em: 10 out. 2024.

¹⁰ Disponível em: <https://accounts.spotify.com/pt-BR/login>. Acesso em: 10 out. 2024.

¹¹ Da tradução literal: “bom para você”

¹² Da tradução literal: “cítrico”

quantidade de música disponível nas plataformas de *streaming* torna a tarefa de identificar potenciais plágios ainda mais desafiadora. Com bilhões de faixas disponíveis, é praticamente impossível para compositores e detentores de direitos autorais monitorarem cada música em busca de semelhanças com suas próprias obras (VACCARI, 2023, p. 19).

Além disso, é inegável que o *streaming* transformou drasticamente a forma como as pessoas consomem música, com o foco migrando de álbuns para *playlists* e faixas individuais. Essa mudança pode levar a uma menor atenção aos detalhes da composição, tornando mais difícil para os ouvintes identificarem plágios.

Vale destacar que é de extrema importância analisar o contexto cultural na apuração da violação dos direitos autorais, considerando os usos e práticas de comunidades musicais específicas. No entanto, as plataformas de *streaming*, por sua natureza global, tendem a homogeneizar o consumo musical, o que pode diluir a importância do contexto cultural nessas análises.

A essa homogeneização do consumo musical, somam-se os desafios impostos pela crescente digitalização da música e pela facilidade de produção e distribuição de conteúdo na internet. A popularização de softwares de produção musical e a proliferação de plataformas online como o *YouTube*¹³ e o *Spotify* permitem que qualquer pessoa, independentemente de sua formação ou experiência, crie e compartilhe suas músicas com o mundo. Essa democratização da produção musical, embora positiva em diversos aspectos, amplia consideravelmente o volume de música disponível e, conseqüentemente, a dificuldade em se monitorar e identificar potenciais plágios (VACCARI, 2023, p. 19).

A tarefa de identificar plágios se torna ainda mais complexa quando se considera a utilização de samples e de outros elementos musicais pré-existentes na criação de novas obras. O sample, técnica explicada anteriormente, é um elemento fundamental de gêneros musicais como o hip hop e a música eletrônica, e tem sido cada vez mais utilizado em outros estilos musicais. A utilização de samples, embora possa ser uma ferramenta poderosa para a criação de novas sonoridades e para o

¹³ Disponível em: <https://www.youtube.com/>

estabelecimento de diálogos intertextuais entre obras, levanta questões complexas em relação aos direitos autorais, especialmente quando o sample não é autorizado pelos detentores dos direitos da obra original (VACCARI, 2023, p. 7).

Sendo essa falta de requisitos técnicos um obstáculo para garantir a proteção dos artistas frente ao plágio, verifica-se a seguinte hipótese: A utilização de técnicas mais precisas e atualizadas juntamente com a efetiva aplicação da lei, fará com que os direitos autorais se tratando da indústria musical sejam mais robustos e eficazes, proporcionando uma proteção adequada aos artistas e desencorajando a prática do plágio, ou até mesmo impondo, de forma fundamentada musicalmente, limites para este.

A jurisprudência brasileira, em face da crescente utilização de samples na indústria musical, tem se deparado com o desafio de definir os limites da apropriação legítima, buscando um equilíbrio entre a proteção dos direitos dos autores e o estímulo à criatividade. O julgamento do caso envolvendo o grupo Bonde do Tigrão, acusado de plágio por ter utilizado um sample não autorizado em sua música “Cerol na Mão”¹⁴, ilustra a complexidade e a subjetividade inerentes à análise do plágio em casos que envolvem samples. A decisão judicial, nesse caso, considerou que a utilização do sample não configurou plágio, pois o fragmento musical foi transformado de forma criativa, resultando em uma nova obra original (BBC, 2023, on-line).

Contudo, a delimitação do que se configura como transformação criativa suficiente para afastar a caracterização de plágio em casos de sample permanece um desafio para a jurisprudência. A ausência de critérios objetivos e a subjetividade inerente à análise musical tornam a tarefa do julgador ainda mais complexa, exigindo uma análise cuidadosa do contexto, da intenção do autor e do impacto da apropriação sobre a obra original (GARCIA, 2016, p. 190).

Krohling (2007, p. 202) traz uma ponderação importante sobre essa observância de outras disciplinas: “A interdisciplinaridade provocaria uma relação de reciprocidade e mutualidade, facilitando o intercâmbio de conhecimentos e saberes”, ou seja, o

¹⁴ Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/cultura/story/2003/10/printable/031029_front242bg

legislador precisa compreender em detalhes aquilo que busca tutelar, para que a proteção aos direitos autorais nesse âmbito seja eficaz.

Nesse contexto de crescente complexidade, torna-se crucial o desenvolvimento de mecanismos extrajudiciais de resolução de conflitos autorais, que permitam a solução de controvérsias de forma mais ágil, eficiente e menos onerosa para as partes. A mediação e a arbitragem, por exemplo, despontam como alternativas promissoras para a solução de conflitos autorais, especialmente em casos que envolvem a utilização de samples e outros elementos musicais pré-existentes (GARCIA, 2016, p. 270).

A conscientização dos artistas sobre a importância do respeito aos direitos autorais, aliada à difusão de boas práticas de licenciamento e à utilização de plataformas digitais que facilitem a autorização e o pagamento de direitos autorais, também são medidas essenciais para a construção de um ambiente musical mais justo e equilibrado, que promova a criatividade e a inovação, sem descuidar da proteção dos direitos dos criadores (GARCIA, 2016, p. 250).

É fundamental, ainda, que a legislação brasileira se atualize para acompanhar as transformações tecnológicas e as novas dinâmicas da indústria musical, buscando soluções que garantam a proteção dos direitos autorais, sem sufocar a criatividade e o desenvolvimento do setor. A revisão do regime de limitações e exceções aos direitos autorais, a criação de mecanismos de licenciamento simplificado para a utilização de samples e a regulamentação de plataformas digitais de música são algumas das medidas que podem contribuir para a construção de um sistema de direitos autorais mais adaptado à realidade da indústria musical contemporânea (VACCARI, 2023, p. 7).

A indústria musical brasileira, reconhecida pela sua riqueza, diversidade e potencial de crescimento, precisa se apropriar do debate sobre os direitos autorais de forma madura e construtiva, buscando soluções que harmonizem a proteção dos direitos dos criadores com a liberdade artística e o acesso à cultura. A construção de um sistema de direitos autorais justo e eficaz, que incentive a criatividade, a inovação e

o desenvolvimento do setor, é uma tarefa complexa e desafiadora, que exige o diálogo e a colaboração entre todos os atores envolvidos (GARCIA, 2016, p.191).

Ainda assim, a análise do contexto cultural é crucial para determinar a existência de plágio musical porque as normas, práticas e expectativas de originalidade variam entre comunidades musicais e ao longo do tempo. A caracterização do plágio musical depende de uma análise contextual que considere os "usos e práticas de comunidades musicais específicas". Ignorar o contexto cultural pode levar a conclusões equivocadas e injustas, pois o que pode ser considerado plágio em uma época ou lugar pode ser uma prática comum e aceitável em outro (GARCIA, 2016, p. 185).

Para determinar se ocorreu plágio, é fundamental considerar o momento histórico em que a música foi criada. A fonte enfatiza a necessidade de analisar o plágio "em perspectiva histórica", reconhecendo que o direito autoral é um "fenômeno cultural e histórico". As práticas musicais evoluíram ao longo do tempo, o que significa que o que era considerado plágio há décadas pode ser visto como inspiração ou referência hoje em dia. Por exemplo, o uso de samples e interpolações, que antes era visto com desconfiança, tornou-se uma prática comum em alguns gêneros musicais contemporâneos (GARCIA, 2016, p. 27).

O local de origem da música também desempenha um papel importante na avaliação do plágio. Diferentes culturas musicais possuem normas e expectativas distintas em relação à originalidade, e o que pode ser considerado plágio em um país pode ser uma prática comum em outro. Essa variação se deve às diferentes tradições musicais, influências e valores culturais que moldam a forma como a música é criada e consumida em cada região (PESSERL, 2020, p. 217).

Outro fator crucial é o tipo de obra musical em questão. A caracterização do plágio depende do "tipo de obra". Diferentes gêneros musicais possuem características próprias que influenciam a percepção de originalidade. Em alguns gêneros, o uso de samples e interpolações é comum e aceito, enquanto em outros, a originalidade melódica e harmônica é mais valorizada. É importante que a análise do plágio leve

em consideração as convenções e práticas específicas de cada gênero musical (PESSERL, 2020, p. 188).

Por fim, a análise contextual do plágio musical deve considerar os usos e práticas da comunidade musical específica em questão. Existe uma enorme necessidade de se atentar aos "usos" predominantes na comunidade musical para determinar o que é considerado apropriação aceitável e o que configura plágio. Essas práticas informais, muitas vezes não codificadas em leis ou regulamentos, são transmitidas entre os membros da comunidade e moldam a percepção de originalidade e autoria (PESSERL, 2020, p. 278)

Em suma, a análise do contexto cultural, incluindo o momento histórico, o local de origem, o tipo de obra e os usos e práticas da comunidade musical em questão, é essencial para uma avaliação justa e precisa do plágio musical, garantindo que as decisões sejam coerentes com a realidade da criação musical e seus diferentes contextos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O debate sobre o plágio na música reflete a necessidade de um equilíbrio entre a proteção dos direitos autorais e o fomento à criatividade. As leis de direitos autorais devem proteger os criadores, mas também permitir a circulação de ideias e a influência mútua entre artistas. Afinal, a música, como forma de expressão cultural, se alimenta da tradição, da reinvenção e do diálogo constante entre criadores.

A indústria musical, em constante transformação, impulsionada pela efervescência criativa e pelas novas tecnologias, se depara com o desafio de conciliar a proteção dos direitos autorais com o acesso à cultura e o fomento à inovação. O presente trabalho buscou analisar criticamente esse cenário complexo, à luz da legislação brasileira e da jurisprudência pátria, com foco no plágio como uma das violações mais emblemáticas e controversas no campo autoral musical.

Entende-se então que a Lei de Direitos Autorais, apesar de garantir o direito exclusivo de utilização, publicação e reprodução das obras aos seus autores, não se dedica a uma definição precisa do plágio. A Lei de Direitos Autorais, em consonância com a tradição jurídica brasileira, opta por tratar o plágio como uma violação genérica aos direitos autorais, sem estabelecer critérios específicos ou gradações para casos particulares. Essa abordagem, embora simplifique o enquadramento legal, gera dificuldades na delimitação do que se configura como plágio, abrindo margem para interpretações divergentes e decisões judiciais por vezes contraditórias, o que por sua vez é um cenário muito preocupante quando se fala de música, visto que, assim como abordado, por si só já se trata de uma arte com um nível de complexidade muito alto, dificultando a delimitação de um parâmetro para configurar uma violação aos direitos autorais.

A análise jurisprudencial traz o respaldo necessário para que essas indagações e essa constatação sejam realizadas. A análise dos julgados, por sua vez, demonstra a ausência de uma uniformidade nos critérios utilizados para caracterizar o plágio, bem como a dificuldade em se obter decisões favoráveis em casos de plágio, evidenciando uma falta de interesse em uma perícia devidamente capacitada e especializada. A jurisprudência, ainda que reconheça a importância da proteção

autoral, demonstra uma tendência a evitar a judicialização excessiva de casos de plágio, como se fossem um tema de menor relevância, reservando a intervenção do judiciário para situações consideradas “mais graves”, em que se demonstre de forma inequívoca a apropriação desleal de obras alheias com fins lucrativos, sendo possível comparar tal situação a uma fraude à execução ou até mesmo a um caso de estelionato, sendo esses alguns exemplos dos escolhidos a receberem maior atenção judicial.

A pesquisa doutrinária, por sua vez, expõe a complexidade e a subjetividade que existem no tema do plágio. Diversos autores citados anteriormente se questionam intensamente a respeito do assunto, propondo diferentes conceituações, critérios de análise e perspectivas sobre a sua relação com o direito autoral. A diversidade de abordagens reflete a dificuldade em se estabelecer parâmetros objetivos e universais para a identificação do plágio, especialmente em um contexto de constante evolução das práticas criativas e dos meios de produção e acesso à cultura.

O presente trabalho, com base na análise da legislação, da jurisprudência e da doutrina, buscou trazer uma abordagem contextualizada e crítica do plágio na indústria musical brasileira. Considera-se que a mera similaridade entre obras não configura, por si só, o plágio. A análise deve se pautar em critérios qualitativos e quantitativos, considerando a originalidade da obra, a intenção do autor, a finalidade e o impacto da apropriação. É fundamental ponderar, ainda, o regime de limitações e exceções aos direitos autorais, especialmente no que se refere à citação, à paródia e à paráfrase, práticas inerentes ao processo criativo musical e que não se confundem com o plágio quando devidamente creditadas.

Conceitos importantes trazidos anteriormente devem estar presentes na nossa legislação, a fim de que não haja margem para dúvida ao realizar uma análise técnica das obras musicais, bem como de seus desdobramentos. Quando se tem o devido conhecimento a respeito de sequência melódica, acordes, ritmos, entre outros temas, torna-se mais prática a identificação e tomada de decisão em caso de plágio.

Em uma realidade onde o *mainstream*¹⁵ se torna cada vez mais universal por meio das plataformas de *stream* que facilitam o acesso às músicas, é de extrema importância que o plágio seja cada vez mais fiscalizado e tido como pauta de discussões legislativas.

Nesse contexto, estamos em um cenário de crescente valorização da propriedade intelectual, onde é crucial buscar um equilíbrio entre a proteção dos direitos autorais e o incentivo à criatividade e à inovação. A repressão excessiva ao plágio, sem a devida consideração do contexto e dos limites do direito autoral, também pode resultar em um empobrecimento da produção cultural e em um entrave ao desenvolvimento da indústria musical, assim como abordado por Sérgio Branco em sua obra “O Domínio Público no Direito Autoral Brasileiro”.

Defende-se, portanto, uma abordagem com maior atenção e aprofundamento de forma pragmática no que se diz respeito ao plágio musical, privilegiando ainda o diálogo entre os criadores, o uso responsável das obras alheias e a busca por soluções previstas em leis para os conflitos autorais neste âmbito. A educação para o respeito aos direitos autorais, aliada à conscientização sobre a importância do domínio público e das práticas de licenciamento aberto, se mostram como caminhos promissores para a construção de um ambiente cultural mais justo, equilibrado e propício à inovação.

A indústria musical brasileira, reconhecida pela sua diversidade, criatividade e potencial de crescimento, precisa se apropriar da atual discussão sobre o plágio de forma objetiva, clara e, principalmente, técnica, sendo então necessário o aprimoramento essencial da legislação. A busca por soluções que conciliam a proteção dos direitos autorais com a liberdade criativa e o acesso à cultura é fundamental para garantir a sustentabilidade e o desenvolvimento do setor.

Vale ainda considerar que no mundo musical as grandes empresas com enorme poder aquisitivo (*Universal Music*, a *Sony Music* e a *Warner Music*¹⁶ principalmente) trabalham efetivamente para se manter nos charts e na mídia, investindo milhões de

¹⁵ O que está em alta no momento, na moda, tudo aquilo que é ouvido em larga escala.

¹⁶ Maiores gravadoras atualmente no cenário musical.

dólares para que mantenham seus artistas em destaque nos *charts* e na *Billboard*. Dessa forma, se torna cada vez maior o desafio de disputar os direitos dos menores artistas quando esse plágio vem dessas grandes indústrias que, muitas vezes, os realizam como forma de promover algo. (UNIÃO BRASILEIRA DE COMPOSITORES, 2023)

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Luciana Gonçalves de. **Sustentabilidade da música no ecossistema digital: desafios e oportunidades para músicos**. 2019. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Escola de Comunicação, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/30/teses/907672.pdf>. Acesso em: 02 nov. 2024.

BAILAC, Camila. **Spotify e o músico: consumo de música na era do streaming do ponto de vista do artista**. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Administração de Empresas) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Centro de Ciências Sociais, Departamento de Administração, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/53854/53854.PDF>. Acesso em: 02 nov. 2024.

BARBOSA, Denis Borges. **Questões fundamentais de direito de autor**. 2017. Disponível em: <https://www.dbba.com.br/wp-content/uploads/questes-fundamentais-de-direito-de-autor-livro-reviso-final-2-1.pdf>. Acesso em 01 nov.2024.

BBC BRASIL. **Front 242 e Bonde do Tigrão: polêmica de plágio**. *BBC Brasil*, 29 out. 2003. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/cultura/story/2003/10/printable/031029_front242bg. Acesso em: 24 out. 2024.

BENNETT, Roy. **Elementos básicos da música**. São Paulo: Zahar, 1990.

BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de autor**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2001.

_____. **Direito de autor**. 7. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2019.

BRANCO, Sérgio. **O domínio público no direito autoral brasileiro: uma obra em domínio público**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2011.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF, Senado Federal, 1988. Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/518231/CF88_Livro_EC91_201

6.pdf . Acesso em: 10 set. 2024.

_____. **Decreto-lei nº 2.848**, de 7 de dezembro de 1940. Disponível em:

https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848compilado.htm . Acesso em: 09 set. 2024.

_____. **Lei de Direitos Autorais**. Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1988.

Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm . Acesso em: 10 set. 2024.

BEYERDYNAMIC. **Spotlight on our headphones: 87 years of headphones expertise**. Beyerdynamic. May 2, 2024. Disponível em:

<https://europe.beyerdynamic.com/blog/spotlight-on-our-headphones-87-years-of-headphones-expertise/?srsltid=AfmBOorBdo9tAb5UDk6L-ECMpQfe-ombWFPd5MFUX5FwNVjidOMQQDAZ>. Acesso em: 15 set. 2024.

CHAVES, Antônio. **Criador da obra intelectual**. São Paulo: Editora LTr, 1995.

COSTA, Renata Pereira Carvalho; COURA, Alexandre de Castro. A atuação do magistrado e sua conformação paradigmática: o desafio de materializar o Estado Democrático de Direito. **Revista de Direito Público**, Brasília, v. 7, n. 32, p. 23-41, 2010. Disponível em:

<https://www.portaldeperiodicos.idp.edu.br/direitopublico/article/view/1738>. Acesso em: 24 out. 2024.

ECAD. **Quero usar uma música em um vídeo. Como proceder?** *Ecad*, [s.d.].

Disponível em:

<https://www4.ecad.org.br/faq/quero-usar-uma-musica-em-um-video-como-proceder/>. Acesso em: 02 nov. 2024.

EMI ARCHIVE TRUST. **Alan Blumlein and the invention of stereo**. EMI Archive Trust, [s.d.]. Disponível em:

<https://www.emiarchivetrust.org/alan-blumlein-and-the-invention-of-stereo/>. Acesso em: 10 set. 2024.

FERREIRA, Júlia Gallant. **Evolução da indústria musical: revolução do streaming**. Orientação de Marcio Wohlers de Almeida. Campinas, SP: [s.n.], 2017.

TCC. (1 recurso online (p.)), il., digital, arquivo PDF. Disponível em:
<https://hdl.handle.net/20.500.12733/1631629>. Acesso em: 02 nov. 2024.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). **O que é Propriedade Intelectual?**
Disponível em: <https://antigo.bn.gov.br/es/node/234>. Acesso em: 21 out. 2024.

_____. **O que é obra intelectual?** Disponível em:

<https://www.gov.br/bn/pt-br/atuacao/direitos-autorais-1/perguntas-frequentes-1/perguntas-frequentes#:~:text=A%20Propriedade%20Intelectual%20protege%20as,que%20incorporam%20tais%20cria%C3%A7%C3%B5es%20intelectuais>. Acesso em: 09 out. /2024.

GARCIA, Rebeca. **Plágio no direito autoral brasileiro: apropriação e violação** entre a transformação criativa e a supressão de autoria. São Paulo: *Onda*, 2016.
Disponível em: https://onda.org.br/resources/2016_Rebeca%20GARCIA_Dout.pdf.
Acesso em: 10 out. 2024.

GONÇALVES, Eduardo. A casa Edison e a formação do mercado fonográfico no Rio de Janeiro no final do século XIX e no início do século XX. Rio de Janeiro.
Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, nº 9, ago/dez, 2011, pp. 105-122. Disponível em:
https://desigualdadediversidade.soc.puc-rio.br/media/10%20DeD%20_%20n.%209%20-%20artigo%205%20-%20EDUARDO.pdf. Acesso em: 02 nov 2024.

KROHLING, Aloísio. Busca da transdisciplinaridade nas ciências humanas. **Revista de Direitos e Garantias Fundamentais**, n. 2, 2007, p. 202. Disponível em:
<https://sisbib.emnuvens.com.br/direitosegarantias/article/view/198/102>. Acesso em: 02 nov. 2024.

LEVITIN, D. J. A música no seu cérebro: a ciência de uma obsessão humana. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

MACEDO, Felipi Medeiros. **Áudio adaptativo baseado em emoções: trilha sonora dinâmica para ambientes virtuais interativos**. Orientador: Carlos Eduardo Nery. 2012. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Tecnologias Digitais) – Universidade de Caxias do Sul, Centro de Computação e Tecnologia da Informação, Caxias do Sul, 2012. Disponível em:

<https://repositorio.ucs.br/xmlui/bitstream/handle/11338/1367/TCC%20Felipi%20Medeiros%20Macedo.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 02 nov. 2024.

NEWRONIO. **Jazz for dummies – parte 2: a era do jazz.** *Newronio ESPM*, 27 out. 2016. Disponível em: <https://newronio.espm.br/jazz-for-dummies-parte-2-a-era-do-jazz/>. Acesso em: 02 nov. 2024.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DE PROPRIEDADE INTELECTUAL - OMPI.
Convenção que institui a Organização Mundial da Propriedade Intelectual. 2002. Disponível em: https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/pt/wipo_pub_250.pdf. Acesso em: 24 out. 2024

PADILHA, Marcelo Rigo. **A violação dos direitos autorais na internet.** 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Direito) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências Jurídicas, Departamento de Direito, Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/182464/TCC%20-%20Marcelo%20-%20V.%20Direitos%20Autorais.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 02 nov. 2024.

PALHARINI, Luciana. Do analógico ao digital: o longo caminho da experiência com a música. *ComCiência*, Campinas, n. 120, ISSN 1519-7654, 2010. Disponível em: https://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542010000200003&lng=e&nrm=iso. Acesso em: 01 nov. 2024.

PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. **Direitos autorais.** Rio de Janeiro: FGV, 2009. Disponível em: <https://repositorio.fgv.br/server/api/core/bitstreams/3df3edc6-9a6f-486d-bff8-c1a717da24b4/content>. Acesso em: 02 nov 2024.

PEDRA, Adriano Sant’Ana. Justificação e proteção dos direitos fundamentais. **Revista de Direitos e Garantias Fundamentais** - nº 10, 2011, p. 10. Disponível em: <https://sisbib.emnuvens.com.br/direitosegarantias/article/view/198/102>. Acesso em: 24 out. 2024.

PESSERL, Alexandre. **O direito de acesso aos dados sobre obras e fonogramas:** blockchain, distribuição direta e domínio público no ambiente digital.

Curitiba: *Onda*, 2020. Disponível em:

https://onda.org.br/resources/2020_Alexandre%20PESSERL_Dout.pdf. Acesso em: 10 out. 2024.

PIMENTEL, Luiz Otávio. **Propriedade Intelectual e universidade:** aspectos legais. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2005, p. 19.

ROLLING STONE BRASIL. **Olivia Rodrigo deverá dividir arrecadações de "Good 4 U" com a banda Paramore.** Rolling Stone Brasil, 02 out. 2021. Disponível em:

<https://rollingstone.com.br/musica/olivia-rodrigo-devera-dividir-arrecadacoes-de-good-4-u-com-banda-paramore/>. Acesso em: 10 set. 2024.

R7. **Melody x Ariana Grande:** saiba a diferença entre plágio e inspiração na música. R7, 26 jul. 2022. Disponível em:

<https://entretenimento.r7.com/musica/melody-x-ariana-grande-saiba-a-diferenca-entr-e-plagio-e-inspiracao-na-musica-26072022/>. Acesso em: 10 set. 2024.

SOARES, Luciano. **A discografia solo de Victor Biglione na década de 1980:**

Transcrição, edição de performance e análise de oito temas. 2018. Dissertação (Pós-Graduação em Música da Escola de Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em:

https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/AAGS-B5SMDF/1/2018_10_dissertacao_luciano_soares_completa.pdf. Acesso em: 02 nov. 2024.

SOLER, Fernanda. **A Exploração Comercial dos Direitos Conexos Do Ator:** um estudo sobre a possibilidade de cessão destes direitos na obra audiovisual. São Paulo: *Onda*, 2019. Disponível em:

https://onda.org.br/resources/2019_Fernanda%20SOLER_Mest.pdf. Acesso em: 10 out. 2024.

SILVA, Gabriela Buarque Pereira; JÚNIOR, Marcos Augusto de Albuquerque Ehrhardt Júnior. Challenge to general law of data protection (GLDP) enforcement of informative self-determination. **Revista de Direitos e Garantias Fundamentais**, v.

24, n. 1, p. 81–98, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.18759/rdgf.v24i1.2161>.

Acesso em: 24 out. 2024.

SIQUEIRA, Igor Rocha Araujo. **Dos direitos autorais: a sua importância na música.** 2020. Artigo científico (Trabalho de Conclusão de Curso) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Escola de Direito e Relações Internacionais, Núcleo de Prática Jurídica, Coordenação Adjunta de Trabalho de Curso, Goiânia, 2020. Disponível em: <https://repositorio.pucgoias.edu.br/jspui/bitstream/123456789/1496/1/TCC%20E%20APENDICE.pdf>. Acesso em: 02 nov. 2024.

TEUFEL AUDIO. **The history of headphones and the beginnings of portable sound.** Teufel Audio, [s.d.]. Disponível em:

<https://blog.teufelaudio.com/the-history-of-headphones-and-the-beginnings-of-portable-sound/#:~:text=The%20first%20headphones%20we%20would,up%20to%20the%20present%20day>. Acesso em: 10 set. 2024.

TRIBUNA DE MINAS. **Plágio: entenda.** Tribuna de Minas, 14 jul. 2024. Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/14-07-2024/plagio-entenda.html>. Acesso em: 10 set. 2024.

WITT, Stephen. **Como a música ficou grátis: o fim de uma indústria, a virada do século e o paciente zero da pirataria.** Tradução de Andrea Gottlieb de Castro Neves. 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

VOGUE. Ariana Grande escolhe clássico de Madonna para interpolar em novo single. *Vogue*, 26 jan. 2024. Disponível em: <https://vogue.globo.com/celebridades/noticia/2024/01/ariana-grande-escolhe-classico-o-de-madonna-para-interpolar-em-novo-single.ghtml>. Acesso em: 02 nov. 2024.

VACCARI, Daniel. **O uso de samples sob perspectiva da lei de direitos autorais brasileira.** 2023. Trabalho de Graduação Interdisciplinar (Bacharelado em Direito) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, Faculdade de Direito, São Paulo, 2023. Disponível em:

<https://adelfa-api.mackenzie.br/server/api/core/bitstreams/4a4f9210-fd5e-4f41-9611-e0e80e228714/content>. Acesso em: 5 nov. 2024.

UNIÃO BRASILEIRA DE COMPOSITORES. **Receitas de Universal, Sony e Warner crescem US\$ 1 bi no 1º semestre**. UBC, 08 nov. 2023. Disponível em: <https://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/21863/receitas-de-universal-sony-e-warner-crescem-us-1-bi-no-1-semester>. Acesso em: 10 nov. 2024.