

O impacto dos samples na música - o direito do autor.

The Impact of Samples on Music - Copyright Law.

Lohany Maciel de Assis

Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasil.

Lúcia Souza D'Aquino

Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasil.



Esta obra está licenciada com uma Licença [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/)
[Atribuição 3.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/).

Como ser citado (modelo ABNT)

ASSIS, Lohany Maciel; D'AQUINO, Lúcia Souza. O
impacto dos samples na música - o direito do autor.

Direito, Processo e Cidadania.

Recife, v. 4, n. 2, p. 22-39, mai./ago., 2025.

Editor responsável

Prof. Dr. José Mário Wanderley Gomes Neto

Resumo

A técnica de sampling iniciou visando aproveitar sons para serem incorporados em músicas, trazendo criatividade e novas obras, e com o passar do tempo começou a utilizar cópias de trechos, de obras finalizadas, adicionando elementos para criar uma obra nova. Ela tem sido utilizada na música popular, instigando questões sobre os limites da proteção dos direitos dos autores. Investiga-se se e como o uso do sample impacta o direito moral e patrimonial dos criadores. A metodologia é jurídico-descritiva, buscando evidenciar fundamentos que regem os direitos autorais, protegendo o direito do indivíduo e o aspecto fundamental das obras à originalidade. Em termos do reconhecimento da utilização do sampling, a jurisprudência tem demonstrado preocupação na análise da obra enquanto obra musical considerando melodia, harmonia e ritmo, para identificar a utilização de elementos originais e quando o sampling realmente ocorre, resguardando o direito do autor.

Palavras-Chave: Direitos Fundamentais. Sample. Direito Autoral. Música.

Abstract

The sampling technique began with the aim of using sounds to incorporate into music, bringing creativity and new works, and over time it began to use copies of excerpts from finished works, adding elements to create a new work. It has been used in popular music, raising questions about the limits of protecting authors' rights. This study investigates whether and how the use of sampling impacts the moral and patrimonial rights of creators. The methodology is legal-descriptive, seeking to highlight the foundations that govern copyright, protecting the individual's right and the fundamental aspect of originality in works. In terms of recognizing the use of sampling, jurisprudence has shown concern in analyzing the work as a musical work, considering melody, harmony, and rhythm, identifying the use of original elements and when sampling occurs, safeguarding the author's rights.

Keywords: Fundamental Rights. Sample. Copyright. Music.

1 INTRODUÇÃO

O art. 5º, IX, da Constituição Federal de 1988 assegura a liberdade de expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação. Esse dispositivo é explícito ao afirmar que a atividade artística é livre, ou seja, o exercício de uma atividade artística não pode ser condicionado à censura. Porém, uma vez que essa liberdade começa a corromper e desafiar os direitos de outrem, identifica-se a necessidade do estudo dos limites atrelados ao direito do autor.

Com a expansão das novas tecnologias de produção musical, foi disseminado o *sampling* como técnica criativa, utilizada amplamente na indústria da música. Entretanto, a ausência de regulamentação específica para a técnica evidencia a crescente complexidade das relações autorais, que tem gerado conflitos recorrentes entre artistas, produtores, titulares de direitos e o sistema jurídico. Dessa forma, surge o problema desta pesquisa: como a técnica de *sampling* impacta a proteção jurídica da obra musical à luz do direito autoral brasileiro, especialmente no que se refere à distinção entre uso legítimo, obra derivada e plágio?

Para responder à questão, os objetivos deste artigo consistem em analisar a técnica do *sampling* sob a perspectiva histórica, técnica e jurídica, examinando seus limites, sua compatibilidade com a legislação vigente e controvérsias práticas. Para além disso, busca-se conceituar o *sampling* e distinguir seus elementos constitutivos; compreender o desenvolvimento histórico da técnica e sua consolidação na cultura musical; avaliar os direitos morais e patrimoniais do autor; identificar critérios de originalidade aplicáveis à obra musical e às obras derivadas; e discutir casos atuais que envolvem a técnica de *sampling* e o plágio em si.

Nesta pesquisa, será utilizada a metodologia jurídico-descritiva para evidenciar dentro do próprio ordenamento jurídico brasileiro e internacional fundamentos que regem os direitos autorais, com base em pesquisa bibliográfica, análise doutrinária e estudo descritivo-analítico da legislação nacional e internacional aplicável, especialmente a Lei nº 9.610/1998 (Lei de Direitos Autorais) e a Convenção de Berna, além da utilização de casos concretos que ilustram as tensões existentes no campo do direito autoral musical.

2 SAMPLING: DEFINIÇÃO, ESTRUTURA E RELAÇÃO COM O PLÁGIO

A técnica de *sampling* é um recurso muito utilizado na indústria da música. Ela iniciou visando aproveitar sons, tanto naturais quanto superficiais, para serem incorporados em músicas, inovando, trazendo criatividade e novas obras aos artistas e seus produtores. Com o passar do tempo, essa técnica começou a utilizar cópias de trechos, de forma parcial ou integral, de uma obra finalizada, adicionando elementos para criar uma obra musical nova.

Em síntese, o sampleamento digital é como uma síntese computacional em que o som é traduzido em dados, e estes trazem instruções para reconstruí-lo. A técnica é tipicamente considerada como um tipo de citação musical, mais comumente utilizada em músicas pop, porém ela engloba a incorporação de qualquer tipo de som pré-gravado em um novo trabalho musical (Katz, 2004).

A estrutura do *sample*¹ pode ser composta por vários elementos. O primeiro deles é a escolha do trecho da música original, que pode se basear em diversos fatores, como ritmo, melodia e sonoridade geral do trecho. O *sample* é gravado previamente e salvo no formato WAV, ficando armazenando nos denominados *samplers* e disponível para edição de seu conteúdo sonoro. (Tracklib, 2023)

O *sample* não se restringe apenas a gravações de instrumentos reais. Grande parcela dos produtores atuais utiliza trechos de outras músicas, ou algum elemento da faixa, como baixos, instrumentos de sopro, progressões de acordes específicas, e até instrumentos de percussão, por exemplo. Esse trecho é recortado e executado digitalmente em *loop*, que é um trecho de música colado em uma nova composição, um *sample* que fica se repetindo ao longo da obra, dentro de uma nova composição. Outro elemento da técnica *sampling* é a manipulação do som. Os produtores comumente fazem ajustes no som original para adaptá-lo à nova obra. Essas manipulações incluem ajustes no volume, equalização, reverberação e outros efeitos sonoros para garantir que o *sample* se encaixe perfeitamente (Molina, 2014). Por fim, outro elemento do *sample* é o contexto em que ele é inserido na nova obra. A forma como é feita essa inserção pode influenciar significativamente a percepção da música como um todo. (*Sample hunt*, 2023)

A utilização pode ser vista como uma homenagem ou referência à obra original, ou como cópia, e interesse de monetização utilizando autoria de outro artista. Nesse contexto, o procedimento legal para o uso do *sample*, denominado *sample clearance*, precisa da solicitação de autorização dos titulares dos direitos autorais e conexos sobre a composição musical e o fonograma. Com a autorização, são definidos os termos do acordo referente à divisão dos créditos sobre o *sample* utilizado. (Sanches; Michelle, 2023)

¹ A título de explicação, quando utilizado o termo *sampling*, este refere-se aqui à técnica em si, de retirar “amostras” de músicas ou sons musicais e inserir em outras obras. Porém, quando utilizado o termo *sample*, este refere-se à “amostra” em si, que foi retirada.

Respeitando os direitos autorais, o autor da obra originária não possui qualquer obrigação de autorizar a utilização da sua obra, e com esta negativa, os artistas costumam buscar a interpolação como alternativa, que se trata de fazer uma nova gravação do trecho pretendido, dependendo assim apenas da autorização dos compositores. (Sanches; Michelle, 2023)

Entende-se o *sampling* como técnica altamente utilizada, não especificamente regulamentada, da qual pressupõe-se a necessidade de autorização do autor original para sua utilização pelos motivos que serão aqui discutidos. De acordo com o artigo 29 da Lei de Direitos Autorais, qualquer pessoa que queira reproduzir, distribuir, adaptar ou traduzir a música, incluí-la em uma coletânea ou *lista de reprodução*, usá-la em filme, peça de teatro, novela, som ambiente etc., precisa da autorização do autor.

Ascensão (1997), Gandelman (2001) e Coelho (2012), explicam que uma obra musical é uma obra intelectual, e por isso, ela tem proteção garantida pelo direito autoral. Isso vale tanto para composições musicais, com ou sem letra, quanto para orquestrações, versões, arranjos e adaptações. Assim como qualquer criação intelectual, ela pode ser alvo de violações de direitos, tanto no aspecto patrimonial quanto moral. Uma forma comum de violação é o plágio.

O conceito de plágio, de acordo com Zanini (2011) e Ascensão (1997), pode ser entendido de forma mais ampla como a falsa atribuição da autoria de uma obra. Ou seja, acontece quando alguém se apropria indevidamente da essência criativa de uma criação, fazendo parecer que ela foi feita por essa pessoa, mesmo sem ter direito a isso.

Quando se fala de plágio musical, a discussão fica mais complexa. Uma das características que mais diferenciam o plágio é a sua tentativa de disfarce. Afinal, o plágio não é apenas copiar a obra à risca: ele costuma ser mais astuto. O responsável pelo ato pode usar estratégias e conhecimentos técnicos na área musical para esconder a cópia, o que torna mais difícil identificar e provar o plágio em processos judiciais. Logo, considera-se que a utilização de qualquer obra sem autorização se caracteriza, em tese, como plágio.

De uma perspectiva geral, a utilização desses pedaços pode não despertar a preocupação imediata, porém, sem a imposição explícita de limites, e o entendimento do que se trata, há o risco de se perder o valor da obra original, tornando-se mais “valiosa” ao público a sua “amostra” utilizada em outra obra, perdendo o autor os frutos gerados pela sua criação.

Cirio (2010) explica que embora existam diversos modos para se identificar o plágio em uma obra musical, nenhum deles torna-se absoluto, uma vez que há mecanismos na própria produção musical para modificar uma obra até seus elementos fundamentais, de forma que o plágio se torna imperceptível.

Mas, reconhecida a semelhança e principalmente a intenção de trazer dano ao autor, o plágio é caracterizado, devendo ser imposto sobre quem deve as sanções legais. Entretanto, se é possível tal modificação, e esta também é tida como plágio musical, o que define o *sampling*? Como ele pode ser utilizado sem impactar na originalidade uma nova obra, e sem ferir os direitos patrimoniais e morais do autor da obra *sampleada*? Com a utilização dessa técnica sendo algo cada vez mais comum, torna-se evidente a importância da análise da questão.

3 ASPECTOS LEGAIS RELACIONADOS AO DIREITO DO AUTOR

Ao falar em direitos autorais, é necessário compreender que criação e obra são termos diferentes, uma vez que uma é anterior à outra. A criação intelectual do autor apenas obtém proteção quando for concretizada e exteriorizada, quando se caracteriza obra intelectual. O direito exclusivo do autor é tido como um direito natural pelo fato de a criação autoral conceder por natureza um poder exclusivo do criador sobre a obra criada (Vaccari, 2023). Dentre os debates a respeito da natureza jurídica do direito do autor, as teorias predominantes são a teoria monista e a teoria dualista.

A teoria monista define uma natureza única do direito autoral, que seria um direito exclusivamente de propriedade ou exclusividade de personalidade. Por outro lado, a teoria dualista entende que há uma natureza dupla do direito, que seria o direito moral, que diz respeito à personalidade do autor, e o direito real, que versaria sobre a propriedade e exploração econômica da obra, estando as duas áreas desse direito relacionadas entre si. (Mendonça, 2012)

A doutrina majoritária brasileira, até o presente momento, aceita a teoria dualista, que possui grande influência do *droit d'auteur* da França, considerando os direitos autorais como um sistema *sui generis*, que se diferencia dos demais bens materiais, por ser imaterial,

incorpóreo e intangível, assim como ter um vínculo subjetivo entre a obra e o criador. (Machado, 2011)

Dessa forma, coexistem em um único bem imaterial, no caso a obra do artista em questão, duas áreas distintas, porém essenciais e complementares entre si: o direito moral e o direito patrimonial do autor (Sanches; Michelle, 2023). Com efeito, consideram-se esses dois direitos de cunho intelectual, que realizam a defesa de vínculos tanto pessoais, quanto patrimoniais, do autor com a sua obra que possui caráter especial, próprio ou sui generis, o que justifica a regência específica que recebem dos ordenamentos jurídicos ao redor do mundo. (Bittar, 2008)

O direito moral em sua base visa a proteger os aspectos pessoais e não econômicos da obra, garantindo que o autor seja reconhecido, que a sua integridade seja preservada e que ele tenha controle sobre a divulgação e monetização da sua criação (Lobato, 2018). Como a obra é considerada uma manifestação da personalidade do autor, os direitos morais são direitos oponíveis erga omnes, impenhoráveis, inalienáveis, bem como irrenunciáveis e imprescritíveis, conforme o artigo 27 da Lei nº 9.610/1998. (Macedo Poli, 2008)

Nesse contexto, o autor tem o direito à autoria, devendo ser reconhecido como criador da obra em qualquer circunstância e inclusive em caso de distribuição ou concessão do uso desta, assim como possui direito à integridade da obra, podendo se opor a qualquer modificação ou adaptação desta; além disso também lhe cabe direito de arrependimento, retirando-a de circulação, entre outros determinados no Capítulo II (artigos 24 a 27) da LDA. (Silva Junior, 2023).

O direito moral, de acordo com Vaccari, em suma abrange o direito ao inédito (ao autor é dado o poder de decidir se a sua obra será pública ou privada. Fundamenta-se no direito de personalidade do autor, uma vez que a obra possui em teoria, seu pensamento e personalidade); o direito à integridade (que não permite que a obra intelectual seja levada ao público alterada ou modificada em sua inteireza ou essência. O autor pode se opor às adulterações sofridas por sua obra nas mãos de terceiros, que prejudicam, ou agridem sua reputação ou honra); o direito à paternidade (garante ao autor que o nome ou pseudônimo, seja sempre associado à obra criada. Este é considerado Direito Inalienável, podendo ser reivindicado a qualquer tempo); o direito de modificação (permite ao autor modificar obras antes e depois de serem utilizadas, porém, indenizando terceiros que porventura venham a sofrer prejuízos em decorrência da modificação); e o direito de arrependimento (o autor pode

retirar a obra de circulação ou suspender qualquer tipo de uso antes autorizado. Neste caso, também há previsão de indenização ao explorador autorizado da obra, caso haja prejuízo a este.)

Outro ponto a se observar é a necessidade de a matéria estar em constante discussão e análise, como o presente artigo se propõe a fazer, uma vez que a ausência de um consenso nacional e internacional a respeito dos direitos que versam sobre essas obras pode gerar problemas de exploração econômica de criações intelectuais de todos os tipos. (Afonso, 2009)

Torna-se em evidência este fato, pois as obras digitalizadas possuem uma plasticidade inquestionável, o que as torna facilmente manipuláveis, não apenas em âmbito privado, mas, especialmente com o acesso mundial a internet, torna-se cada vez mais possível realizar modificações, alterações, inclusões não autorizadas de obras sinalizando a facilidade da violação aos direitos morais do autor. Isso porque as obras (principalmente as que se encontram fragmentadas) chegam a terceiros sem que estes saibam quem exatamente era o autor desta e qual o seu conteúdo original. (Afonso, 2009)

Diferente do direito moral, como já citado, o direito patrimonial do autor diz respeito aos aspectos econômicos relacionados à exploração e aproveitamento financeiro da obra. Assim, o autor possui o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor dela, além de autorizar ou proibir o seu uso por terceiros, mediante remuneração ou não. (Proença, 2024)

Neste viés, nos casos em que o autor disponibiliza sua obra de forma gratuita na internet, mesmo renunciando a seus ganhos econômicos, ele continua obtendo seus direitos morais. Como mencionado a priori, ainda que diferentes (direito patrimonial e moral), eles são complementares. (Afonso, 2009).

Esses direitos são temporários, transmissíveis e prescritíveis, conforme os artigos 28 a 45 da Lei nº9.613/1998. O artigo 3º da LDA atribui um caráter patrimonial à obra, com o objetivo de garantir que o autor possa usufruir dos proveitos econômicos de sua criação de forma exclusiva.

Por serem considerados direitos reais, os direitos patrimoniais do autor podem ser transferidos total ou parcialmente para um terceiro, conforme as normas estabelecidas no art. 49 da LDA, mediante autorização expressa - sendo presumido que a transferência seja onerosa (Cuba, 2016). Embora seja transmissível o direito, não se pode transferir para

sempre, pois se caracterizaria um direito absoluto, proibido por lei, sendo a proteção extinta no decorrer do prazo legal. (Belchior, 2008).

Em relação ao requisito temporal para a produção dos direitos autorais, ele é um aspecto imprescindível, pois visa a garantir que os autores possam usufruir dos benefícios econômicos e morais de suas obras por um período aceitável, mas também possibilita que as obras possam se tornar de domínio público após esse período, contribuindo para acervo cultural da humanidade.

No Brasil, o prazo de proteção é de setenta anos após a morte do autor, conforme o artigo 41 da Lei nº 9.610/1998. Esse prazo é compatível com a Convenção de Berna, que estabelece um mínimo de cinquenta anos após a morte do autor para os países signatários (Sanches, 2023).

O direito moral, de acordo com Vaccari, em suma abrange o direito de reprodução, que atinge de forma integral ou parcial a obra em forma material, pode ser tangível ou intangível, alcança a edição, a reprodução mecânica da gravação sonora ou a obra audiovisual; o direito de transformação, que reserva ao autor o direito de explorar a sua obra, autorizando a criação de obras feitas a partir dela como adaptações, traduções, revisões, compilações, antologias etc.; e o direito de comunicação pública: no caso de a obra estar em forma não material, a espectadores, por meio da exposição, representações ou execuções públicas, radiodifusão, da distribuição por redes de cabo etc.

4 DISCUSSÕES REFERENTES À ORIGINALIDADE

Considerando os aspectos legais e o contexto histórico até aqui explorado, observa-se que a proteção de uma obra pelo direito autoral exige alguns requisitos mínimos, sendo um dos principais a originalidade (intrinsecamente vinculada a individualidade e criatividade). Por outro lado, não há necessidade de algumas formalidades comuns ao autor original, como o registro da obra para proteção, nem juízo valorativo sobre a qualidade da obra. (Pinheiro; Andrade; Panzolini, 2016).

Contudo, o conceito de originalidade no direito autoral é tido para muitos como relativo e subjetivo, sendo objeto de estudo e discussão entre doutrinadores, avaliando o

contexto histórico, cultural e social da obra produzida. Nos momentos atuais, ainda há uma dificuldade de estabelecer a originalidade como requisito imprescindível. (Sanches, 2023).

Em termos de doutrina, podemos explorar o conceito do “suor da testa” ou *sweat of the brow*, adotada pela maioria dos países de *commow law*, a qual declara que, para que uma obra seja original basta que não seja uma cópia de outra. (Pessler, 2020)

Essa doutrina considera que a criação precisa ser resultado do próprio esforço do autor, independentemente da estética da criação ou criatividade empenhada na criação. Ou seja, as obras resultantes de processos mecânicos, e até repetitivos, cumpririam, em tese, o requisito da originalidade, sendo assim objetos de proteção do direito autoral, uma vez que o que está definindo a originalidade aqui seria o esforço do autor, e não a origem da obra.

Leonardo Pontes afirma que “qualquer forma de compilação, não importa a sua natureza, desde que tenha havido *skill and labour* suficientes” ou seja este pensamento considera os investimentos técnicos e financeiros que o autor aplicou à criação, considerando justo que ele seja recompensado pelo seu esforço. (Pontes, 2012)

Tratando-se do Direito Autoral no ordenamento jurídico brasileiro, são tuteladas pela Lei de Direito Autoral (LDA), as obras consideradas “criações do espírito”. Como explicado anteriormente, a criação em si de uma obra intelectual sem a necessidade de qualquer formalidade, confere ao autor um direito múltiplo, sendo esses os direitos com conteúdo patrimonial e direitos morais. (Fernandes, 2014).

Porém, é necessário que essa criação seja materializada em uma obra “por qualquer meio expressa”, ou seja, ela deve ser concreta e perceptível, de forma que possa ser externada ao público, e não somente uma criação unicamente existente no plano das ideias. (Barbosa, 2013). Dessa forma, em tese, o direito do autor tutela exclusivamente a forma materializada, e expressiva ao público das obras intelectuais frutos da criação do espírito, não as ideias desenvolvidas na própria obra (Barbosa, 2013).

A LDA não protege em si as criações do espírito, mas sim a forma que elas são expressas, pois não há propriedade intelectual sobre a história em si. O direito do autor, não protege o conteúdo, mas a expressão deste, ou seja, a forma pela qual as ideias são expressas. Ademais, a obra deve ser, como explicado acima, perceptível. A lei estabelece que uma ideia, enquanto abstrata, não é protegida, tornando imprescindível a exteriorização da obra, e a necessidade dela se tornar pública de alguma forma. (Ascensão, 1997)

Essa diferenciação é importante uma vez que a forma como uma criação é exteriorizada pode ser qualquer uma, inclusive oral, como no caso de uma locução, declamação, recitação e outras formas de caráter transitório. Como por exemplo um poema que se enuncia em público, mesmo que ele não tenha sido escrito no papel, é considerado um ente em si, capaz de ser memorizado e repetido, diferente da subjetividade, da ideia do poema e distinto também de uma infinidade de outros poemas (Barbosa, 2013).

Porém, é importante se atentar que nem todas as obras exteriorizadas são consideradas criações do espírito, ou seja, merecedoras de direitos exclusivos do autor, e para definir uma obra intelectual simples de uma obra protegida, faz-se necessário recorrer à doutrina que em sua maioria, afirmam serem tuteladas como criação do espírito as obras criativas e originais, frutos da atividade intelectual. (Fernandes, 2014)

Nesse sentido, a “criação do espírito” seria a obra do intelecto humano, onde a “criação” se traduz no resultado de um ato criativo, onde a expressão pessoal do seu autor é o fato que confere à obra um caráter original, por ser diferente de outras que já tenham sido criadas (Fernandes, 2014).

Em tese, não existiria nenhuma avaliação da obra quanto ao seu conteúdo, no sentido de qualidade, valor, mérito artístico, literário ou científico. O importante é que a obra seja o resultado de uma atividade de criação intelectual e apresente o requisito de originalidade. (Bittar, 1977)

Além das obras simplesmente criadas, a Lei também protege as obras derivadas, que “resulta da transformação de obra originária” (Lei 9.610/98 Art 5º, VI). As obras derivadas são consideradas uma reelaboração da forma de uma obra, que preserva o conteúdo. Para fins de tutela como criação do espírito, a nova obra deve ser o resultado de um ato de transformação criativa (Fernandes, 2014).

O requisito essencial da originalidade pode ser absoluto ou relativo, sendo absoluta quando não há nenhum traço de uma obra preexistente e relativa quando tem elementos formais de uma obra anterior ou preexistente, mas com elementos/tratamento pessoal, sendo denominada de obra derivada (Salles, 2007).

Por fim, observamos que há ainda uma lacuna quando se trata de onde as obras realizadas a partir do *sampling* se encaixam, uma vez que algumas podem preencher o requisito da originalidade, e possuir tanto uma identidade quanto uma obra 100 % original, derivando de si mesma, outras.

5 DESAFIOS E CONTROVÉRSIAS DA TEMÁTICA

Para a análise dos conflitos legais em conformidade com as normas legais até aqui exploradas é necessário que passemos à análise da obra musical enquanto composição musical.

A obra musical é considerada uma obra artística protegida pelo direito do autor e compreende todas as modalidades de combinações de sons. (Costa Netto, 2019). De uma maneira geral a obra musical é composta pelos elementos: Título, letra, melodia, ritmo e harmonia. (Figueiredo, 2019)

O título da obra somente seja protegido pela proteção à obra intelectual, desde que seja original e não se confunda com o título de outra obra do mesmo gênero, que já tenha sido divulgada por outro autor. A regra é que os nomes e títulos isolados não são objeto de proteção como direitos autorais de que trata a LDA, ou seja, o título por si só não é objeto de proteção da lei, mas se ele tem uma relação de originalidade e distinção com relação à obra do mesmo gênero que tenha sido divulgada anteriormente, ele está apto a gozar da proteção destinada à obra intelectual (Freire, 2016).

Como exemplo dessa norma em prática, temos o caso da cantora Juliette Freire, que lançou, em 02 de setembro de 2021, um EP com seis músicas. Ocorre que três músicas do EP de Juliette (doce, sei lá e benzin) possuem os mesmos títulos de músicas da banda goiana de indie rock Boogarins. A princípio, ao analisar o conteúdo do Artigo 8º, VI da LDA, evidencia-se que: “não são objeto de proteção como direitos autorais de que se trata esta Lei: [...] VI - os nomes e títulos isolados”. Dessa forma, não há o que se falar em plágio tendo apenas esse artigo como base, porém mais adiante na Lei, no artigo 10 vemos que a Lei estabelece que “A proteção à obra intelectual abrange o seu título, se original e inconfundível com o de obra do mesmo gênero, divulgada anteriormente por outro autor”.

Constatamos, nesse viés, que se preserva aqui o requisito da originalidade de forma com que não se confunda com o de outra obra do mesmo gênero. Dentre os outros títulos e o citado inclusive, são consideradas expressões comuns e genéricas usadas no dia a dia, portanto, o título só se torna exclusivo da obra, uma vez que ele reflete especificamente a ela, não podendo ser repetição de termos, lugares comuns, ou nome de situações de uso geral. (Cabral, 2013)

A respeito do elemento Letra da obra, este não é considerado um elemento obrigatório para que a obra seja alcançada pela proteção autoral. Mas a letra continua sendo parte da música, então para fins de se constatar a utilização musical indevida, ela será considerada e analisada. (Figueiredo, 2019)

A respeito disso, o cantor Lucas Lucco enfrentou um processo, no qual o compositor Gabriel Bandejas alegava o uso indevido de parte de uma letra de uma de suas músicas. O trecho dizia “vamos fazer assim, eu cuido de você, você cuida de mim”, a música se chama “eu cuido de você, você cuida de mim”, tendo sido registrada por Gabriel desde 2008. O cantor não utilizou a melodia da música de Gabriel, mas utilizou exatamente esse trecho na letra do refrão da sua composição “Mozão”, de 2014. Comprovados os fatos, a utilização desse trecho foi o suficiente para que o cantor fosse condenado por plágio, principalmente porque Gabriel tinha registro prévio de sua obra.

De acordo com Costa Netto (2019), a letra que integra a obra musical tem natureza sui generis, ou seja, não se trata de um poema ou uma prosa, assim como também não se trata da melodia da música, encontrando-se nos planos da inteligência e da sensibilidade.

Ademais, é importante considerarmos que a obra não se limita àquela que possui letra, uma vez que esta e o título são elementos não obrigatórios para existência da obra musical. Partindo dessa perspectiva a música é a arte dos sons, combinados de acordo com as variações de altura, proporcionados segundo a sua duração com ordem, equilíbrio e proporção dentro do tempo. Assim, passaremos à análise dos elementos constitutivos da música: melodia, ritmo e harmonia.

Primeiramente, quando falamos apenas em som musical, estamos considerando apenas uma nota musical isolada, ou seja, é uma frequência provocada por uma vibração regular, que faz soar uma única nota musical. As vibrações regulares produzem os sons de altura (altura aqui significa frequência e não volume) definida, conhecidos como sons musicais ou notas musicais, enquanto as vibrações irregulares produzem os sons de altura indefinida, chamados de barulhos ou ruídos.

A melodia se refere a uma concepção de que os sons estão dispostos de forma sucessiva, uma nota após a outra, é basicamente uma sucessão de sons combinados, que juntos e em sequência trazem sentido e sentimento à obra (Priolli, 2006). No sistema musical ocidental se utilizam sete notas principais chamadas naturais: dó, ré, mi, fá, sol, lá e si. Dentro dessas, utilizam-se mais cinco notas alteradas, chamadas acidentes musicais modificadas ou

pelo sustenido (#) ou pelo bemol (b), sendo assim: dó# ou réb; ré# ou mib; sol# ou láb e lá# ou sib.

É importante entendermos que não é possível dissociar a melodia do ritmo, visto que “o ritmo é o movimento dos sons regulados por sua maior ou menor duração” (Priolli, 2006), ou seja, para que se esteja no ritmo, basta que se executem as notas e as pausas no momento exato idealizado pelo compositor.

Em conclusão, podemos entender que a melodia é uma sequência de notas musicais com ritmo, uma vez que existe o momento exato de se executar cada nota para que a melodia soe corretamente, de modo que o ritmo é um elemento intrínseco à melodia. Não respeitar a ordem e tempo de execução das notas da melodia pode acabar por descaracterizar a obra musical por inteiro (Freire, 2016).

Acontece que na música com letra, geralmente cada sílaba das palavras é pronunciada no momento exato em que se faz soar uma determinada nota musical, esse momento, torna-se facilmente acessível pela nossa memória, e identificamos muitas vezes apenas pelas notas quando determinada música está sendo entoada. Desse modo, consideramos, ritmo e letra “se fundindo como um todo harmonioso e indissociável” (COSTA NETTO, 2019).

A palavra ritmo também é utilizada para se referir a diferentes ritmos musicais, sendo assim, quando se faz referência ao ritmo com essa intenção, utilizamos a palavra de maneira técnica, por exemplo: ritmo de rock ou ritmo de bossa-nova. E por isso, tem sido justificado que não existiria criação intelectual no ritmo, uma vez que haveria similaridade dele em todos os gêneros musicais, mas ainda sim, existe a possibilidade de localizar dentro do próprio ritmo em certos casos características originais.

Por outro lado, a harmonia é um conjunto de sons que tocam juntos ao mesmo tempo, organizados de forma vertical na música. Quando falamos “de uma forma vertical”, queremos dizer que, na partitura, as notas que formam a harmonia aparecem uma acima da outra, alinhadas nas linhas e espaços do pentagrama. Essas notas juntas formam os chamados acordes, que são grupos de três, quatro ou cinco sons tocados ao mesmo tempo, usados para acompanhar as melodias. Quando encadeados em sequência esses acordes formam o que identificamos como harmonia, que nada mais é do que “a roupagem oferecida à melodia, ou ainda a base necessária para o desenvolvimento de um tema musical” (Figueiredo, 2019).

É necessário entendermos que é comum que sejam utilizadas a mesma harmonia, ou sequência de músicas diferentes, até mesmo pertencentes a gêneros musicais diferentes, e isso não necessariamente vai configurar violação aos direitos autorais.

A título de exemplificação, poderíamos citar o processo do cantor Ed Sheeran em que o cantor, em 2016, foi acusado de copiar a música "Let 's Get It On", do Marvin Gaye, em seu sucesso de 2014, "Thinking Out Loud". A família de Ed Townsend, um dos compositores da canção lançada em 1973, entrou com uma ação na justiça contra o cantor britânico, alegando que as duas músicas têm o mesmo ritmo e a mesma sequência de acordes. No mês de abril de 2023, Sheeran foi até o tribunal de Nova York para participar do julgamento. Ele chegou a dizer que desistiria da carreira musical se perdesse o processo, pois achava toda essa situação "insultante". No entanto, no mês seguinte, o júri decidiu a favor dele e declarou que ele era inocente. Em novembro de 2024, esse mesmo tribunal decidiu que Sheeran não violou os direitos autorais da música de Gaye, afirmando que as canções compartilham apenas os "blocos fundamentais de construção musical".

Apesar de idênticas em sua harmonia e ritmo, ocorre perfeita distinção no plano melódico – e, naturalmente, em relação à letra e a melodia –, o que as caracteriza como obras originárias autônomas, cada qual absolutamente original.

Para ilustrar uma situação que pode ser considerada uma violação dos direitos autorais, o compositor Toninho Geraes, no começo de 2021, enviou uma notificação extrajudicial à cantora britânica Adele e ao compositor Greg Kurstin. Ele alegou que a sua música, chamada "Mulheres", gravada por Martinho da em 1995 teria sido plagiada. Segundo Toninho, 88 compassos da sua composição foram copiados, incluindo partes da introdução, do refrão e do final, na música "Million Years Ago", de Adele. Ele contou que ficou surpreso ao perceber que a melodia e a harmonia eram idênticas às da sua música, o que levou a acreditar que se tratava de uma cópia. Uma decisão liminar do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro (TJ-RJ) determinou que ela fosse retirada das plataformas em todo o mundo.

Identificam-se então as características que tornam a obra única, as quais determinam que ela é passível de proteção, e logo traz a importância da proteção aos direitos do autor, que se dará por meio da Lei 9.610/98, uma vez que forem verificados a existência dos elementos aqui expostos: o título, observada a sua originalidade, a letra, a melodia, o ritmo e a harmonia, para que se possa comprovar a ocorrência ou a não ocorrência de quaisquer violações e prejuízos suportados pelos autores.

Embora evidente a necessidade de proteção mediante a iminência de conflitos relacionados ao *sampling*, a técnica tem se expandido continuamente.

3 CONCLUSÕES

Embora o *sampling* seja uma técnica bastante usada e importante na música contemporânea, sua prática suscita tensões significativas no âmbito do direito autoral. Analisando primeiramente o conceito do *sample* em si, assim como a técnica de *sampling* funciona, percebemos que usar pedaços de obras já existentes pode tanto gerar novas criações legítimas quanto acabar infringindo os direitos patrimoniais e morais dos autores originais.

Dessa forma, entender a diferença entre *sampling* e interpolação e plágio é fundamental para compreender os limites envolvidos. Isso porque o uso de obras alheias, mesmo que pequenos trechos, ou apenas progressões de acordes, pode ser considerado uma violação dos direitos autorais, se for constatado uma violação do que torna aquela obra autêntica, ferindo um dos maiores princípios do direito autoral, a originalidade.

Compreendendo a importância da análise do surgimento da técnica, fez-se um panorama histórico, onde foi evidenciado que o *sampling* nasceu em ambientes culturais onde a experimentação e as novidades tecnológicas eram comuns. Restou evidente que, essa prática se tornou algo bastante comum no mercado musical mundial. Mas, ao mesmo tempo, esse crescimento trouxe ameaça à característica mais importante das obras, a originalidade.

Essa característica é essencial para que uma criação seja considerada protegida pela lei de direitos autorais. No entanto, é difícil estabelecer regras claras para definir o que é realmente original, especialmente quando a obra mistura elementos já existentes. Essa questão mostra como o tema é complexo e como é importante que juristas e estudiosos continuem debatendo e interpretando as leis relacionadas.

No campo dos direitos morais e patrimoniais, ficou claro que ambos desempenham um papel essencial na proteção do autor, especialmente em um mundo digital onde é mais fácil reproduzir, modificar e divulgar obras sem autorização.

Com tudo isso em mente, podemos entender que o *sampling* tem um impacto bastante importante no direito autoral. Ele desafia os limites entre criar algo e se apropriar

de algo existente, entre fazer uma homenagem ou cometer uma violação, entre inovar e se apropriar indevidamente. Apesar dos conflitos que podem surgir, a legislação atual é capaz de oferecer respaldo ao autor e de regular essa prática, desde que seja interpretada considerando a função social da obra musical, os avanços tecnológicos e a necessidade de equilibrar proteção e liberdade artística.

REFERÊNCIAS

AFONSO, Otavio. **Direito autoral: Conceitos Essenciais**. Instituto de Derecho de Autor. Disponível em: <https://institutoautor.org/biblioteca/direito-autoral-conceitos-essenciais/>. Acesso em: 18 fev. 2025.

ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito Autoral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Renovar, 1997.

BARBOSA, Denis Borges. **Direito de Autor: questões fundamentais de direito de autor**. Rio de Janeiro: Lúmen Juris, 2013.

BELCHIOR COSTA, Pedro. **O direito autoral à exibição pública na obra cinematográfica: Arrecadação e distribuição**. [S.l.: s.n.], 2008. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/16697/16697.PDF>. Acesso em: 18 fev. 2025.

BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de autor na obra feita sob encomenda**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1977.

CABRAL, Plínio. **A Nova Lei de Direitos Autorais**. 4. ed. São Paulo: Hbra, 2003.

CUBA, Frederico Vaz. **O direito patrimonial das obras autorais produzidas por empregados**. Uniceub.br, 2016. Disponível em: <https://repositorio.uniceub.br/jspui/handle/235/8406>. Acesso em: 18 fev. 2025.

FIGUEIREDO, Fábio Vieira. **Direito de autor: proteção e disposição extrapatrimonial e aspectos relevantes da transformação digital**. 3. ed. São Paulo: Thompson Reuters Brasil, 2019.

FREIRE, Lucas Maia. **Registro de obras musicais por meio de Non-Fungible Token (NFT) no ordenamento jurídico brasileiro**. Ufba.br, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/40401>. Acesso em: 23 maio 2025.

KATZ, Mark. **Capturing Sound by Mark Katz - Paper**. University of California Press, 2004. Disponível em: <https://www.ucpress.edu/books/capturing-sound/paper>. Acesso em: 23 maio 2025.

LOBATO, Letícia. Proteção de dados na sociedade da informação e aplicação aos contratos empresariais (business to business) no Brasil. **Uerj.br**, 2018. Disponível em: <https://www.bdttd.uerj.br:8443/handle/1/9204>. Acesso em: 18 fev. 2025.

MACEDO POLI, Leonardo. **Direito autoral**. Belo Horizonte: Del Rey, 2008.

MACHADO, Bruno; OLIVEIRA, Mendes. **Direito Autoral versus a Função Social da Propriedade na Utilização da Obra Musical na Internet**. [S.l.: s.n.], 2011. Disponível em: <https://repositorio.uniceub.br/jspui/bitstream/123456789/354/3/20656163.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2025.

MENDONÇA, João Josué Walmor de. Direito de Autor: natureza jurídica. **Nucleus**, v. 9, n. 1, p. 149–167, 2012. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3988313.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2025.

MIZUKAMI, Pedro. **A Propriedade Intelectual na Sociedade da Informação**. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

MOLINA, Sergio. **A composição de música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960**. [S.l.: s.n.], 2014. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-12052015-002336/publico/Sergiomolina.pdf>>. Acesso em: 14 maio 2025.

PINHEIRO, Luciano Andrade; PANZOLINI, Carolina Diniz. Direito autoral e o suporte da obra intelectual. **Migalhas**, 28 jun. 2016. Disponível em: <https://www.migalhas.com.br/coluna/pi-migalhas/240565/direito-autoral-e-o-suporte-da-obra-intelectual>. Acesso em: 14 fev. 2025.

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

PROENÇA, João; CLAUDIA, Xavier; LOUREIRO, Regina. VEIGA, Fábio da Silva. **Os Limites e as Exceções ao Direito do Autor e Aos Direitos Conexos**, 2024.

SALLES, Eduardo Pimenta. **A função social dos direitos autorais da obra audiovisual**. [S.l. Dissertação (Mestrado em Direito) Faculdade Autônoma de Direito, 2007.

SAMPLE, HUNT. **The History of Sampling in Music**. Sample Hunt. Disponível em: <https://samplehunt.com/history-of-sampling/>. Acesso em: 14 fev. 2025.

SANCHES, Michelle; MELLO, D; RIO, Franco; *et al.* **Direito autoral e a obra musical derivada: caracterização do plágio na era do sample**. [S.l.: s.n.], 2023.

TRACKLIB. **Music Sampling: A Beginner's Guide**. Tracklib.com, 2003. Disponível em: <https://www.tracklib.com/blog/music-sampling-guide>. Acesso em: 14 fev. 2025.

VACCARI, Daniel. **O uso de samples sob perspectiva da lei de direitos autorais brasileira**. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2023.

Detalhes das autoras

Lohany Maciel de Assis

Pesquisadora na Universidade Federal Fluminense (UFF). Membro do grupo Vulnerabilidades do Novo Direito Privado.

Lúcia Souza D'Aquino

Doutora e Mestre em Direito pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Especialista em Direito Francês e Europeu dos Contratos pela Université de Savoie-Mont Blanc/UFRGS. Líder do Grupo de Pesquisa CNPq "Vulnerabilidades no Novo Direito Privado". Pesquisadora do grupo de pesquisa "Mercosul, Direito do Consumidor e Globalização" da UFRGS. Professora Adjunta no Departamento de Direito do Instituto de Ciências da Sociedade de Macaé da Universidade Federal Fluminense. Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal Fluminense. Professora da Pós-Graduação "Residência Jurídica em Resolução de Conflitos" do Departamento de Direito de Macaé da Universidade Federal Fluminense.