

O ESTILO COMO OBJETO DE PROTEÇÃO DOS DIREITOS AUTORAIS

Joel Francescato Veiga (IC) e Pedro Alves Lavacchini Ramunno (Orientador)

Apoio: PIVIC Mackenzie

RESUMO

A partir da análise da jurisprudência nacional, o presente trabalho propõe uma reflexão crítica acerca da hipótese de se conferir proteção jurídica do estilo de um determinado artista, quando tomado o conceito de estilo em sua esfera pessoal e não enquanto termo que designa traços comuns de determinada época ou grupo de artistas. Para melhor delimitar o escopo da pesquisa, o problema será abordado especificamente na área da música, não sendo analisada a questão à luz de todas as modalidades artísticas. Dessa forma, num primeiro momento, será considerada a jurisprudência do Superior Tribunal de Justiça quanto à possibilidade de tutela legal de um determinado estilo pelos direitos autorais. Após, serão apresentadas diversas definições do conceito de estilo, retiradas de fontes respeitadas no meio artístico. Posteriormente, será destacada a importância de se diferenciar o conceito de estilo quando considerado em suas esferas coletiva e individual, a partir do que será avaliada a hipótese de proteção legal do estilo de um artista específico, tudo isso considerando os ensinamentos de pensadores renomados da área do direito autoral. Por fim, será feito o estudo de um caso concreto julgado pelo STJ no qual se entendeu pela violação do estilo de um célebre músico brasileiro por parte de uma gravadora, que foi condenada a pagar indenização ao artista.

Palavras-chave: Direito autoral. Música. Estilo.

ABSTRACT

From the analysis of the national case law, the present work proposes a critic reflection about the hypothesis of juridical protection of giving juridical protection to a determinate artist's style, when taken the concept of style in its individual realm, and not as a term that refers to the common features of a certain period or group of artists. To better define the scope of the research, the problem will be approached specifically in the area of the music, as the question won't be analyzed in the light of all the artistic modalities. In this regard, at first, it will be considered the case law of the Brazilian Supreme Court regarding the possibility of conceiving legal protection to a determinate style by means of the copyright law. After that, it will be presented many definitions of the concept of style, taken from respectable sources from the artistic environment. Afterwards, it will be highlighted the importance of distinguishing the concept of style when considered in its collective and individual realms, from where it will be evaluated the hypothesis of giving legal protection to the style of a specific artist, all being considered within the lessons of renowned authorities in the area of the copyright law. Finally, a study will be made analyzing a concrete case judged by the Brazilian Supreme Court in which it has been understood that style of a notorious Brazilian musician would have been violated by a record company, which has been condemned to pay damages to the artists for the violation.

Keywords: Copyright Law. Music. Style.

1. INTRODUÇÃO

A ideia inicial do presente trabalho nasceu da leitura do seguinte precedente do Superior Tribunal de Justiça: “Estilos, métodos ou técnicas não são objetos de proteção intelectual (Art. 8º, I e II, da Lei 9.610/98). O que se tem sob guarida legal são as obras resultantes da utilização de estilos, métodos ou técnicas.”¹

O caso apreciado por essa Corte tratava de suposta infração aos direitos autorais da artista plástica Ana Maria Athayde Caldas Pinto pela TV Globo Ltda. Segundo Ana Pinto, a Rede Globo teria utilizado indevidamente e sem autorização o estilo artístico por ela criado, chamado “fragmentismo”, em aberturas de novelas e outros programas televisivos.

Ao fundamentar seu voto, o ilustríssimo relator justificou sua posição sob o argumento de que o estilo não poderia ser objeto de tutela da lei autoral porque “a técnica objeto da controvérsia é apenas um meio, um procedimento, para a formação de obras artísticas”.

Desse modo, como o direito autoral protege tão somente obras materializadas na realidade fática e não ideias, métodos ou técnicas, por entendimento unânime da doutrina e expressa previsão legal, também não seria possível resguardar o estilo, sob pena de se tolher, em absoluto, a criatividade.

Ocorre, no entanto, que ao se analisar as definições do termo *estilo* formuladas no próprio meio artístico, relevante diferenciação é conferida a este conceito. Tem-se que o vocábulo *estilo* pode ser empregado tanto para designar *características comuns* a uma mesma época ou *grupo* de artistas, quanto para designar os *traços específicos* de um *único artista*, justamente o que o diferencia dos seus pares.

Desse modo, ao se considerar o estilo em sua esfera *pessoal*, nota-se que ele pode ser compreendido não apenas como um meio para se chegar à arte, comparável a técnicas, ideias e métodos, mas como parte da expressão da obra artística em si, garantindo sua originalidade.

Diante disso, com o fim de contribuir para a melhor compreensão desse tema, o presente trabalho almeja considerar a hipótese de, na contramão do aparente posicionamento jurisprudencial dominante no país, o estilo ser objeto apto à proteção pelo direito autoral.

Para tanto, ante as particularidades de cada modalidade artística e da impossibilidade de se alcançar, no modelo proposto de trabalho, o estudo do problema de pesquisa à luz de todas as diversas artes, tomar-se-á o exemplo da música – uma das mais relevantes para o estudo moderno dos direitos autorais, como destaca Gueiros Júnior (1999, p. 71):

¹ Precedente firmado no julgado pelo STJ do REsp n. 906.269/BA, relator Ministro Humberto Gomes de Barros, Terceira Turma, julgado em 16/10/2007, DJ de 29/10/2007.

Obra intelectual composta por uma sucessão de sons, que se fundem em uma estrutura variada de compassos e intervalos, mas sem qualquer materialização física ou corpórea, a composição musical sempre esteve distante do Direito de Autor, enquanto não podia ser reproduzida além de sua representação primígena, inicial. (...). Apesar disso, o estudo das formas de proteção à obra musical já havia decolado e entraria pelo século XX como uma das *driving forces* (forças liderantes) do Direito Autoral. (GUEIROS JÚNIOR, 1999, p. 71).

Assim, num primeiro momento, será discutido o conceito geral do termo *estilo* na arte e na música. Na sequência, abordar-se-á a diferença crucial entre o *estilo* em sua esfera coletiva, enquanto conjunto de características comuns de determinado grupo de artistas em determinado tempo; e no seu âmbito individual, como a junção de elementos constantes e específicos na obra de um único artista.

Com a finalidade de ilustrar essa diferença, será mencionado o exemplo prático de músicos célebres cujas respectivas obras expressam um mesmo estilo de época, mas que possuem seus próprios estilos pessoais bastante marcantes: Frank Sinatra e Bing Crosby.

Após, serão apontados os três requisitos definidos pela doutrina para que determinada obra ou elemento seja protegido pelo direito autoral: a *criatividade*, a *materialidade* e a *originalidade*. A partir de então, deliberar-se-á acerca da possibilidade – ou não – de proteção do estilo pela legislação autoral, tanto em seu plano coletivo quanto no pessoal.

Por fim, será feito o estudo de um caso emblemático envolvendo a suposta infração aos direitos autorais do músico baiano João Gilberto, considerado um dos criadores da bossa nova (CASTRO, 1990, p.148), pela gravadora EMI Records, que teria alterado o estilo da obra do renomado cantor, compositor e violonista ao submetê-la a um processo não autorizado de remasterização².

2. DESENVOLVIMENTO DO ARGUMENTO

2.1 O CONCEITO DE ESTILO

A fim de que se possa estudar o problema abordado pela presente pesquisa, é necessário, antes de mais nada, definir o que se entende pelo termo *estilo*.

² “Remasterização. Processo que consiste em recuperar com perfeição, resguardadas as deficiências técnicas do passado, as fitas de áudio e LPS antigos para execução nos sistemas digitais modernos.” DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 277.

Derivado do latim *stilus* – um instrumento pontiagudo com o qual se podia escrever ou desenhar –, o dicionário Houaiss (2001, p. 1255) define *estilo*, nos campos das artes plásticas, arquitetura, literatura e música como o “conjunto de tendências e características formais, conteudísticas, estéticas etc. que identificam ou distinguem uma obra, ou um artista, escritor etc., ou determinado período ou movimento”.

Mais especificamente no campo da música, como demonstra Henrique Autran Dourado, (2004, p. 123) o conceito de estilo pode se referir tanto a um estilo de época – como o barroco, o clássico, o romântico – quanto à “maneira particular de se compor e tocar, associada a um compositor, intérprete ou lugar (estilo alemão, estilo napolitano, estilo mozartiano, estilo rococó)”.

Nesse ponto, apenas para maior clareza, vale uma ressalva: não há de se confundir os conceitos de gênero e estilo musicais. Conforme elucida Othaniel Alcântara, violinista, bacharel em Direito e professor de Música da Universidade Federal de Goiás (2020): “a indústria musical, de uma maneira mais ampla, costuma empregar a palavra ‘gênero’ para aqueles tipos consolidados de composição, tais como o jazz, o rock, o sertanejo, o samba etc.”.

Desse modo, um mesmo gênero (como o samba) pode conter diversos estilos musicais dentro de si (como o samba de breque, o samba de exaltação, o samba de enredo, o samba canção, a bossa nova etc.), sendo o gênero um conceito mais amplo e genérico que o termo estilo.

Em suma, quanto ao conceito de *estilo*, apesar das leves discrepâncias entre suas possíveis definições, todas convergem em entendê-lo genericamente como o conjunto de elementos comuns recorrentes na obra dos artistas de um determinado período ou movimento artístico, que configura o chamado “estilo de época” ou o *estilo* em sua esfera *coletiva*; ou, ainda, como os sinais distintivos constantes na obra de um único artista específico, que equivaleriam ao *estilo pessoal*.

2.2 A DIFERENÇA ENTRE O ESTILO COLETIVO E O PESSOAL

Feita a delimitação geral do conceito adotado para alicerçar o presente trabalho, há de se destacar a crucial diferença entre o estilo em sua esfera pessoal e o estilo de época ou coletivo. Com o intuito de ilustrar essa diferença, passa-se a uma análise das obras de dois dos mais célebres cantores americanos do século XX: Frank Sinatra e Bing Crosby.

Ambos foram protagonistas de um mesmo movimento na história da música, o surgimento dos *crooners*. Trata-se de uma geração de cantores americanos, em geral

barítonos³, que, com a invenção e popularização do microfone, a partir de 1924, passaram a adotar um estilo mais intimista e suave de canto; diferentemente de seus antecessores, que precisavam projetar mais a voz para atingir o público nas fileiras mais distantes do palco (KAPLAN, 2013, p. 27).

Esses cantores usualmente executavam a melodia principal, acompanhados na harmonia por conjuntos vocais e pelas *big bands* da Era de Ouro do Swing. Posteriormente, esse movimento musical seria até mesmo importado pelo público brasileiro (CASTRO, 1990, p. 32), inspirando a formação de diversos grupos vocais no Rio de Janeiro no fim dos anos 40 e início dos anos 50, como os Cariocas e os Garotos da Lua – grupo este que João Gilberto integrou no início de sua carreira, também na qualidade de *crooner* (CASTRO, 1990, p. 66).

Além disso, Sinatra e Crosby compartilharam o mesmo repertório em diversas ocasiões: o chamado “Grande Cancioneiro Americano”, ou “*the Great American Songbook*”. Trata-se de um compêndio de canções escritas para os espetáculos da Broadway e de Hollywood pelos compositores da *Tin Pan Alley*⁴, tais como Cole Porter, os irmãos George e Ira Gerswhin, Irving Berling, Jerome Kern e a dupla Richard Rodgers e Oscar Hammerstein III.

Consequentemente, é possível afirmar que tanto a obra de Sinatra quanto a de Crosby expressam um mesmo estilo de época, já que, ao apreciá-las, nota-se a presença de certas características comuns compartilhadas por um mesmo grupo de artistas em determinado período histórico.

Não obstante, para qualquer um que conheça minimamente a discografia dos dois cantores, as diferenças entre ambos são evidentes. Para percebê-las, basta ouvir uma única vez os dois artistas cantando juntos em alguma de suas muitas colaborações – por exemplo, no dueto “*Well, Did You Evah*”, do filme “*High Society*”, de Charles Walters; ou acompanhados de Dean Martin em “*Style*”, do clássico filme do *Rat Pack*⁵ “*Robin and the 7 Hoods*”, dirigido por Gordon Douglas.

³ Barítono: “Voz intermediária entre os registros masculinos graves e agudo (baixo e tenor, na classificação geral)”.
DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 43.

⁴ “*Tin Pan Alley*: beco de Nova York e região em torno dele onde se concentravam editores e compositores que dominaram a música popular americana entre o final do século XIX e a década de 1930”. KAPLAN, James. **Frank: a Voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 55.

⁵ *Rat Pack* é como ficou conhecido um grupo de artistas ativo entre os anos de 1950 e 1960, liderados por Frank Sinatra, do qual surgiram diversas produções cinematográficas, a mais célebre sendo o clássico “Onze homens e um segredo”, dirigido por Lewis Milestone. Nesse sentido, ver: KAPLAN, James. **Sinatra: o Chefe**. 1. ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 359.

Como destaca James Kaplan (2013, p. 99), biógrafo de Sinatra, apesar das semelhanças entre os dois, quando cantavam, Bing era frio, esquivo e irônico, ao passo em que Frank era caloroso, extrovertido e apaixonado:

Outros homens poderiam tentar cantar como ele [Crosby] – e muitos tentaram de fato –, mas aquela voz, totalmente consistente com sua personalidade esquiva, era simplesmente inimitável. Assim como a de Sinatra. (...) Enquanto o poder de Bing estava em seu ardor frio, o de Frank estava em seu ardor descarado. (KAPLAN, 2013, p. 99).

Desse modo, embora os dois cantores expressassem as características gerais de um mesmo estilo de época, como já apontado, cada um possuía também seu próprio estilo pessoal, com elementos únicos que os distinguiam entre si, bem como de outros artistas.

2.3 OS REQUISITOS PARA PROTEÇÃO PELO DIREITO AUTURAL: CRIATIVIDADE, MATERIALIDADE E ORIGINALIDADE

Feita essa importante distinção, cumpre ponderar quais seriam os requisitos para que algo possa ser protegido pelo direito autoral. Conforme ensina o mestre Antônio Chaves (1987, p. 166), são três os pontos fundamentais para que uma obra possa ser protegida pelo direito autoral: “constituir-se em *emanação do espírito criador*, ter *forma sensível* e ser *original*”.

A respeito do primeiro e talvez mais evidente requisito, a necessidade de *criatividade* na obra a ser protegida, ou seja, que ela seja fruto do esforço intelectual ou artístico de um determinado autor, que não simplesmente reproduz, mas efetivamente *cria* algo novo, discorre Carlos Alberto Bittar (2001, p. 23):

A criatividade é, pois, elemento ínsito nessa qualificação: a obra deve resultar de esforço intelectual, ou seja, de atividade criadora do autor, com a qual introduz na realidade fática manifestação intelectual estética não-existente (o *plus* que acresce ao acervo comum). (BITTAR, 2001, p. 23).

No tocante ao segundo requisito, a necessidade de que a obra artística tenha alguma forma sensível, e da consequente impossibilidade do direito autoral garantir exclusividade a ideias ou outras manifestações que não sejam perceptíveis pelos sentidos, ensina o renomado jurista lusitano José de Oliveira Ascensão (1992, p. 60, 61):

De facto, a criação do espírito não pode permanecer no foro íntimo. Tem de se exteriorizar ou manifestar por meio que seja captável pelos sentidos. (...) A ideia, para se comunicar, tem pois de descer da sua imaterialidade para encarnar numa determinada maneira de expressão. Essa maneira de expressão pode ser designada a forma, utilizando o sentido jurídico precípua segundo o qual por forma se entende sempre um modo de manifestação. (ASCENSÃO, 1992, p. 60, 61).

Também assim entende a doutrina brasileira, ora representada novamente por Bittar (2001, p. 23), exemplificando algumas possíveis formas de expressão material que poderiam ser adotadas pela obra a ser protegida:

Com efeito, esse Direito não alcança as idéias em si, senão enquanto inseridas e entrelaçadas em formas literárias (sonetos, poemas, cantos, romances), artísticas (pinturas, esculturas, arquiteturas, filmes, dramas) e científicas (relatos de pesquisas, estudos, arrazoados, pareceres). Entende-se que, como produto do acervo comum da humanidade, as idéias são suscetíveis de uso livre, escapando ao regime protetivo autoral. (BITTAR, 2001, p. 23).

Da mesma forma, não se pode cogitar da exclusividade de determinados temas em decorrência de hipotética afetação pelo direito autoral. Conforme destaca Edman Ayres de Abreu (1968, p. 68), fazendo menção ao célebre jurista francês Eugène Pouillet:

E não há que falar em plágio, aí, do tema. Até quando a idéia foi gerada, na pura imaginação do artista, semelhantemente ao que se dá na música, é livre a cada um adaptá-la para, em qualquer produção do espírito, dar-lhe forma a seu modo. Sendo assente que todos os escultores podem fazer cabeças de sátiro, foi, todavia, julgado que um modelo desse gênero, constituindo uma concepção original, pessoal, com individualidade própria, era protegido pela lei (Pouillet, op. cit., n. 76). (ABREU, 1968, p. 68)

Por fim, acerca do terceiro e talvez mais delicado requisito para que uma obra possa ser objeto de proteção do direito autoral, a sua *originalidade*, é importante frisar alguns aspectos relevantes.

É entendido de forma unânime pela doutrina que a originalidade da obra não pode ser exigida de forma absoluta, uma vez que todo processo de criação acaba se aproveitando, talvez de modo “até inconsciente, do acervo cultural comum. Basta a existência, pois, de

contornos próprios, quanto à expressão e à composição, para que a forma literária, artística ou científica ingresse no circuito protetor do Direito de Autor." (BITTAR, 2001, p. 23).

Assim sendo, nada obsta a que um artista promova a *releitura* de determinada obra de arte, imprimindo-lhe sua interpretação pessoal. Em verdade, essa prática é autorizada e, em certa medida, até desejável, na medida em que enseja um leque maior de interpretações de uma mesma obra por diversos artistas, expandindo o rol de suas diversas possibilidades de expressão.

Nesse sentido, a doutrina italiana chega a distinguir a “pura e simples reprodução” da chamada *reprodução criativa*, esta última sendo objeto de tutela jurídica pelos direitos conexos ao de Autor. Confira-se, a esse respeito, a lição de Mario Are:

Se è giusto distinguere tra l'apporto nuovo e la realtà preesistente, riconoscendo solo al primo il carattere creativo, non si deve dimenticare che, anche quando vi sia una riproduzione, l'opera può avere egualmente carattere creativo, magari proprio nella parte riproduttiva. (...) Si deve distinguere quindi tra l'*attitudine riproduttiva pura e semplice*, quale è posseduta dall'artigiano o da una macchina, e l'*attitudine riproduttiva creativa*. Quest'ultima a sua volta non costituisce una contraddizione in termini come parebbe a prima vista. La riproduzione, quando non si fonda su un semplice procedimento meccanico, implica una triplice attività di percezione, di elaborazione interna e di espressione.⁶ (ARE, 1963, p. 54, 55)

A doutrina francesa, por sua vez, chega a distinguir a *releitura* em uma categoria específica: a das “obras derivadas”, ou seja, que fazem referência ou retomam características específicas de uma obra anterior já existe. Nesse sentido, conforme elucida Robert Plaisant, destacando novamente a impossibilidade de garantir exclusividade às ideias:

L'oeuvre dérivée est celle tirée d'une oeuvre antérieure, avec reprise des éléments caractéristiques de celle-ci. Il n'y a pas oeuvre dérivée si est reprise l'idée inspirant une oeuvre antérieure, car l'idée est libre, sans reprise des

⁶ “Se é justo distinguir a contribuição nova e a realidade preexistente, reconhecendo apenas à primeira o caráter criativo, não se deve esquecer que, mesmo quando haja uma reprodução, a obra pode haver igualmente caráter criativo, talvez justamente na parte reprodutiva. (...) Se deve distinguir a *atitude reprodutiva pura e simples*, que exerce um artesão ou uma máquina, da *atitude reprodutiva criativa*. Esta última não constitui uma contradição, como parece à primeira vista. A reprodução, quando não se baseia em um simples procedimento mecânico, implica uma tríplice atividade de percepção, de elaboração interna e de expressão”. Tradução nossa.

ARE, Mario. **L'Oggetto del Diritto di Autore**. Milano: Mulita Paucis, 1963, p. 54, 55.

éléments caractéristiques d'une oeuvre antérieure ayant le même sujet.⁷
(PLAISANT, 1970, p. 44)

Especificamente no caso da música, dentro do escopo do presente artigo, cumpre destacar que a interpretação, por um músico, de uma composição já existente, desde que dotada da característica de *criatividade própria*, é entendida pela doutrina brasileira como sendo uma obra artística independente, protegida pelos direitos conexos ao de autor. Na lição de Eliane Y. Abrão (2002, p. 196):

Com efeito, a obra do artista intérprete é uma criação original do espírito, devendo ser protegida à parte do esforço físico e pessoal do trabalhador intelectual. Pode representá-la ao vivo, e a criação renova-se e esgota-se em cada representação. E podem fixa-la num suporte mecânico para exposições posteriores. A partir da fixação, é uma obra autônoma que, em função de sua utilização, e da possibilidade de multiplicação, confere direitos patrimoniais ao seu titular, que é o artista intérprete. (ABRÃO, 2002, p. 196)

Feitas essas considerações, passa-se à análise crítica da analogia formulada pelos ilustres membros do egrégio Superior Tribunal de Justiça no julgamento supramencionado, no qual se entendeu não ser o estilo um elemento passível de proteção pelos direitos autorais.

2.4 A IMPOSSIBILIDADE DE TUTELA JURÍDICA DOS MEIOS PARA SE ALCANÇAR A ARTE

Como ensina o filósofo italiano Norberto Bobbio (2014, p. 143), uma analogia é possível quanto existe, entre os termos do raciocínio a serem comparados, não qualquer similitude, mas uma semelhança relevante.

No caso do Recurso Especial n. 906.269/BA, o STJ estabeleceu uma relação de comparação entre o *estilo* e simples métodos, técnicas e ideias, uma vez que todos esses elementos, na visão dos ilustres julgadores, configurariam apenas *meios* para se chegar à obra de arte, não a obra em si. Consequentemente, não seria possível que o estilo fosse

⁷ “A obra derivada é aquela tirada de uma obra anterior, com a retomada de seus elementos característicos. Não há obra derivada se é retomada a ideia inspiradora de uma obra anterior, porque a ideia é livre, sem a retomada de elementos característicos de uma obra anterior com a mesma matéria”. Tradução nossa.

PLAISANT, Robert. **Le Droit des Auteurs et des Artistes Exécutants**. Paris: Éditions J. Delmas et Cie., 1970, p. 44

protegido pelos direitos autorais, que só alcançam as obras em si consideradas, não os caminhos por meio dos quais se chega até elas.

Desde que seja tomado o estilo apenas em sua esfera *coletiva*, essa analogia se apresenta como lógica e acertada. Afinal, como já esclarecido no início do presente artigo, o estilo *coletivo* pode ser definido como os traços *comuns* constantes na obra de diversos artistas atuantes num mesmo período histórico ou que fizeram parte de um mesmo movimento artístico.

Desse modo, como bem pontuaram os ilustres julgadores acima referidos, o estilo *coletivo*, dado o seu caráter genérico, é plenamente comparável às ideias, métodos e técnicas, podendo de fato todos serem considerados somente como um *meio* para se alcançar a obra artística.

E quanto à impossibilidade de se garantir exclusividade ao meios para se chegar à arte, tais como as ideias, temas e métodos, não há o que se discutir: como já apontado, trata-se de entendimento uníssono da doutrina não só brasileira, mas também de diversos países ocidentais, bem como matéria resguardada por expressa previsão legal. A esse respeito, efetivamente, prevê o art. 8º da Lei nº 9.610/1998:

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

I - as idéias, procedimentos normativos, sistemas, métodos, projetos ou conceitos matemáticos como tais;” (BRASIL, 1998).

Tal impedimento, como demonstrado acima, decorre do fato de que todo esforço de criação envolve necessariamente a inspiração em outras fontes já existentes. Por conseguinte, se os métodos e técnicas, ou os temas e ideias de determinados artistas fossem garantidos como exclusivos destes, seus sucessores seriam sobremaneira prejudicados por não poderem se inspirar em nada da vasta produção artística que lhes antecede, inviabilizando, assim, que alcançassem o requisito da *originalidade relativa*.

A fim de ilustrar a importância que a inspiração em outras referências exerce no processo de criação artística, é conveniente o seguinte excerto, de autoria do jornalista carioca Ruy Castro (1990, p. 147), narrando como João Gilberto desenvolveu seu próprio estilo pessoal a partir da assimilação de elementos característicos de outros artistas que admirava:

Sua memória parecia um rádio cujo dial estivesse sendo girado aparentemente ao acaso, sintonizado tudo o que ele ouvia e que o marcara. O enunciado natural de Orlando Silva e Sinatra. O tom aveludado de Dick e sua respiração. O timbre do trombone de Frank Rosolino na orquestra de Kenton. O enunciado baixinho do trio de Page Cavanaugh, de Joe Mooney,

de Jonas Silva. O *jogo de cena* dos conjuntos vocais – como seria usar a voz para alterar ou completar a harmonia do violão? A *divisão* de Lúcio – só que Lúcio *dividia* para trás, se atrasando. Era possível adiantar-se e atrasar-se em relação ao ritmo, desde que batida ficasse constante – que “a base fosse uma só”. A batida sincopada de Alf ao piano e, principalmente, a de Donato ao acordeão – como ficaria aquilo no violão? O novo João Gilberto estava nascendo daquelas experiências. (CASTRO, 1990, p. 147)

Desse modo, como esclarecido pelos mestres supracitados e corretamente apontados pelos ilustres julgadores do STJ, não se pode cogitar da proteção pelo direito autoral de ideias, métodos ou técnicas – e o mesmo se aplica ao estilo em sua esfera *coletiva*, pelos mesmos motivos.

Do contrário, retomando a noção dos três requisitos para proteção pelo direito autoral anteriormente abordados, o Direito estaria, ao mesmo tempo, garantindo exclusividade a um elemento *imaterial* em prejuízo da noção de *originalidade* relativa e, assim, impedindo em absoluto a *criatividade* das gerações vindouras de artistas.

2.5 A TUTELA JURÍDICA DO ESTILO NA SUA ESFERA PESSOAL

Restando evidente o acerto do colendo STJ em vetar a possibilidade de proteção de um estilo *coletivo*, cumpre, agora, analisar se o mesmo raciocínio poderia ser aplicado ao estilo em sua esfera *peçoal*.

O que ocorre, nesse caso, é que o estilo pessoal pode ser considerado como mais do que um simples meio para alcançar a arte: afinal, como referido no início deste trabalho, ele equivale ao conjunto de *traços distintivos* e de *características específicas* que diferencia a obra de um determinado artista das demais.

Em função disso, ao contrário do estilo *coletivo*, o estilo *peçoal* é um conjunto de traços não genéricos, mas específicos e, portanto, perceptíveis pelos sentidos, cumprindo o requisito da *materialidade*; bem como denotam a *originalidade* e, em última medida, são para o artista, nas bem-vindas palavras de Carlos Alberto Bittar (2001, p. 23), justamente “o *plus* que acresce ao acervo comum”, ou seja, a expressão de sua *criatividade*, uma vez que são justamente os elementos diferenciadores de sua obra. Consequentemente, se apresenta como plenamente cabível a proteção do estilo em sua esfera individual pelos direitos autorais.

Em termos práticos, a modalidade de proteção do *estilo* pelos direitos autorais que se verifica no ordenamento jurídico brasileiro decorre da proteção conferida à integridade da obra artística, expressa no art. 24, IV da Lei de Direitos Autorais, a seguir reproduzido:

“Art. 24. São direitos morais do autor:

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;” (BRASIL, 1998).

Afinal, sendo o *estilo pessoal* o conjunto dos elementos a partir dos quais se identifica a obra de um determinado artista, a descaracterização desse estilo necessariamente implicaria uma ofensa à integridade da obra.

E o direito moral do autor de fazer ser respeitada a integridade de sua obra também é matéria presente em outros ordenamentos jurídicos. No lusitano, por exemplo, consoante José de Oliveira Ascensão (1992, p. 180):

Atribui-se ao autor a faculdade de assegurar a integridade e a genuinidade da obra, opondo-se a toda e qualquer mutilação, deformação ou outra modificação da mesma e, de um modo geral, a todo e qualquer acto que a desvirtue e possa afectar a honra e a reputação do autor. (ASCENSÃO, 1992, p. 180).

Por esse mesmo viés entende a questão a doutrina italiana, que defende ser o autor o único titular do poder de modificação da sua respectiva obra. Conforme a lição de Zara Algardi (1966, p. 136):

Essendo l'único titolare del potere di modificazioni dell'opera, l'autore può opporsi a chiunque pretenda di apportare all'opera sua delle modificazioni: l'esercizio del potere, in questa forma di difesa della signoria sull'opera, non può subire alcuna menomazione fino a quando l'opera sia, anche come bene patrimoniale, nella piena disponibilità dell'autore.⁸ (ALGARDI, 1966, p. 136).

Por fim, esse também é o entendimento da doutrina francesa, como elucida Pierre Recht (1969, p. 291), destacando que essa proteção à integridade da obra tem um duplo caráter, beneficiando ao mesmo tempo tanto o autor quanto a sociedade em geral:

Le droit au respect est celui pour l'auteur d'interdire toute modification quelconque à son oeuvre sans son assentiment. Il garantit l'intégrité de

⁸ “Sendo o único titular do poder de modificação da obra, o autor pode se opor a qualquer um que pretenda fazer modificações em sua obra: o exercício do poder, nessa forma de defesa da soberania sobre a obra, não pode sofrer qualquer diminuição enquanto a obra seja, também enquanto bem patrimonial, na plena disponibilidade do autor”. Tradução nossa.

ALGARDI, Zara. **Il plagio letterario e il carattere creativo dell'opera**. Milano: Multa Paucis, 1966, p. 136.

l'ouvre. (...) Ce droit présente un intérêt pour l'auteur-proprétaire de l'oeuvre, car une modification de sa création peut nuire à sa notoriété et contribuer à donner une idée inexacte de sa personnalité, mais il présente aussi dans une certaine mesure, un intérêt general, car il importe au public que les oeuvres ne soient pas déformées ou mutilées à volonté.⁹ (RECHT, 1969, p. 291)

Feitas essas considerações, parte-se à análise de um caso concreto bastante emblemático, julgado há pouco tempo pelo colendo Superior Tribunal de Justiça, em que se levou em conta a alteração no estilo de um renomado artista brasileiro para que restasse caracterizada a violação a seus direitos autorais: o caso João Gilberto X EMI Records.

2.6 CASO JOÃO GILBERTO X EMI RECORDS

O conflito teve início quando a EMI Records lançou, no fim de 1988, a coletânea “João Gilberto – O mito”, contendo gravações dos três primeiros LPs de João Gilberto, gravados em 1959: “Chega de saudade”, “O amor, o sorriso e a flor” e “João Gilberto”, bem como algumas músicas do “Orfeu da Conceição”, composto por Tom Jobim e Vinícius de Moraes. O problema é que as gravações foram remasterizadas sem a autorização do artista baiano e esse procedimento alterou significativamente o *estilo* do autor expressado na obra.

Nesse cenário, João Gilberto ajuizou em janeiro de 1997 uma ação de obrigação de fazer e de indenização em face da gravadora EMI Musica Ltda. e da distribuidora do álbum, Gramophone Discos Vídeo e Computador Ltda., requerendo, em apertada síntese: a interrupção da produção e comercialização da coletânea, bem como sua retirada do mercado; que a EMI fosse condenada a pagar indenização a título de danos patrimoniais, em razão do não pagamento de *royalties* pela exploração comercial dos CDs; a condenação da EMI também a pagar indenização danos morais, em função do uso indevido de sua obra, que teria sido “desfigurada” e “banalizada” no processo de remasterização.

Nas instâncias ordinárias, o Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro acolheu o pedido do artista de indenização por danos patrimoniais, mas rejeitou o pleito de danos morais nas duas instâncias. Diante disso, João Gilberto interpôs o Recurso Especial nº

⁹ “O direito ao respeito é aquele do autor de proibir quaisquer modificações à sua obra sem a sua anuência. Ele garante a integridade da obra. (...) Esse direito representa um interesse do autor-proprietário da obra, já que uma modificação em sua criação pode prejudicar sua notoriedade e contribuir para a propagação de uma ideia inexata a respeito de sua personalidade, mas ele representa também, em certa medida, um interesse geral, já que é importante para o público que as obras não sejam deformadas ou mutiladas discricionariamente”. Tradução nossa.

RECHT, Pierre. **Le Droit d'Auteur, une nouvelle forme de propriété**. Paris: Éditions J. Duculot, 1969, p. 291

1.098.626-RJ, distribuído para julgamento pela Terceira Turma e relatoria do ilustríssimo Ministro Sidnei Beneti.

Na instância superior, a defesa do artista contou com entrevistas e com a elaboração de laudos técnicos por grandes nomes da música brasileira, tais como Caetano Emanuel Viana Teles Veloso e Paulo Hermann Jobim, filho do acima referido maestro Antônio Carlos Jobim. O laudo produzido por Paulo Jobim apurou que:

“Nas faixas estéreo pode-se sentir a reverberação discreta própria da gravação ao vivo. Talvez algum eco também possa ter sido acrescentado à voz no momento da gravação. Quando se ouve essas faixas em mono, a reverberação desaparece e algumas fases parecem se cancelar, baixando alguns instrumentos como a bateria. Todos os instrumentos são perfeitamente audíveis, a voz e o violão prevalecendo, e a bateria num nível discreto. Aliás, tudo ali era feito com muito cuidado e equilíbrio, o piano tocando o mínimo possível e com muita delicadeza para se equilibrar com o violão e a voz. Esta pureza, delicadeza e simplicidade são as principais características da Bossa Nova. (...) O efeito prático dessa equalização foi o total desequilíbrio da mixagem original, realçando a bateria e as cordas em detrimento da voz e do violão, que deveriam ser exatamente o centro das atenções. (...) Na prática, a gravação perdeu a transparência nas frequências médias e as reverberações agudas se tornam muito evidentes, atrapalhando a audição. Acrescenta-se o supérfluo, escondendo o fundamental.” (STJ, 2011)

Ademais, a perícia técnica também apurou, em trecho de entrevista destacado pelo relator, “que o estilo só se revela na gravação; que a alteração e mutilação deste som representa um prejuízo ao autor; que altera a concepção estética dele, que tem uma sonoridade própria; que a própria obra fica prejudicada” (STJ, 2011). Ou seja: constatou-se uma alteração significativa no delicado estilo de João Gilberto, expresso em sua obra mais representativa, considerada o nascimento da bossa nova.

Diante disso, o pleito de indenização por danos morais do músico foi acolhido, tendo em conta a violação ao seu direito moral de autor de manter a integridade de sua obra, na forma do artigo 24, IV da LDA, por uma maioria de votos de 4 a 1. Desse modo, ao contrário do que poderia parecer à primeira vista, o entendimento defendido ao longo do presente trabalho encontra apoio na jurisprudência STJ, não oposição.

De fato, João Gilberto faz jus à indenização tanto por danos materiais quanto morais pela EMI Records, uma vez constatada a alteração significativa no seu *estilo* à sua revelia,

em clara ofensa a seu direito moral de Autor. A respeito do cabimento desse tipo de indenização em casos semelhantes, é cristalina a lição do renomado civilista Yussef Said Cahali (2005, p. 662):

(...) não há dúvida de que o mesmo fato gerador poderá dar causa a lesão aos nominados direitos morais e direitos patrimoniais do autor; assim, por exemplo, na reparação do dano em caso de execução ilícita de uma música, a infração se desdobra nos dois campos em que se manifesta o direito do autor; no aspecto moral e no aspecto pecuniário. (CAHALI, 2005, p. 662).

Ainda mais tendo em conta a importância do estilo de João Gilberto, que influenciou toda uma geração posterior de músicos, como destaca o jornalista e produtor musical Zuza Homem de Mello (2021, p. 11), amigo pessoal e depois biógrafo do artista:

Músicos, compositores e cantores da geração pós-bossa nova não se esqueceram de quando ouviram pela primeira vez João Gilberto cantar “Chega de saudade” no rádio, todos eles: Elis Regina estava varrendo a casa; Chico Buarque ficou siderado; Gilberto Gil, Milton Nascimento, Edu Lobo, Francis Hime, Marcos Valle, Eumir Deodato e outros jovens se lembram desse momento capital que mudou a vida deles, tanto que decidiram se dedicar à música. Para Caetano, foi um divisor de águas em sua vida (...). João Gilberto foi o gatilho. (MELLO, 2021, p. 11).

Pode-se apreender desse caso, portanto, que o entendimento jurisprudencial pátrio na verdade acolhe a possibilidade de proteção jurídica do estilo, desde que na sua esfera *pessoal*, ante a previsão expressa na Lei de Direitos Autorais que assegura ao autor o direito moral de proteção à integridade de sua obra.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desse modo, resumindo brevemente as conclusões alcançadas pelo presente trabalho, conclui-se que o termo *estilo* pode se referir a duas categorias diferentes: o estilo *coletivo*, que é genérico e representa elementos comuns compartilhados por um mesmo grupo de artista num mesmo período cronológico ou que façam parte de um mesmo movimento artístico; e o estilo *pessoal*, que é o conjunto de traços distintivos constantes na obra de um único artista.

Diante disso, tendo em conta os três requisitos para a possibilidade de tutela pelo direito autoral – o da *criatividade*, o da *materialidade* e o da *originalidade* –, reconhece-se o acerto do colendo Superior Tribunal de Justiça ao vetar a proteção jurídica do estilo *coletivo*.

Do contrário, assim como na hipótese de se garantir exclusividade a determinados temas, ideias, técnicas ou métodos, estar-se-ia prejudicando a própria liberdade de criação das futuras gerações de artistas, uma vez que estes não poderiam retomar ou mesmo invocar nada da obra de seus antecessores.

Todavia, entende-se que a aparente jurisprudência sedimentada pelo STJ de que o estilo não poderia ser objeto apto à proteção pelos direitos autorais é inexata, na medida em que não faz a relevante diferenciação entre o estilo coletivo e o individual.

Quanto a este último, como se demonstrou, a viabilidade de sua tutela jurídica encontra respaldo não só na legislação contemporânea e na doutrina nacional e internacional, como também no entendimento jurisprudencial do próprio Superior Tribunal de Justiça, que já acolheu pleito de indenização por danos morais tendo em conta a ofensa ao estilo de um determinado artista.

Portanto, apresenta-se como plenamente cabível a proteção do estilo pelos direitos autorais – desde que, como demonstrado, ele seja tomado em sua esfera *individual* e estando presentes os requisitos da *criatividade*, da *materialidade* e da *originalidade*.

4. REFERÊNCIAS

ABRÃO, Eliane Yachouh. **Direito de autor e direitos conexos**. São Paulo: Editora do Brasil, 2002.

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

ALCÂNTARA, Othaniel. **Na música, qual é a diferença entre “gênero” e “estilo”?** A redação, 2020. Disponível em: <https://www.aredacao.com.br/colunas/139042/na-musica-qual-e-a-diferenca-entre-genero-e-estilo>. Acesso em: 26 mar. 2021.

ALGARDI, Zara. **Il plagio letterario e il carattere creativo dell'opera**. Milano: Multa Paucis, 1966.

ARE, Mario. **L'Oggetto del Diritto di Autore**. Milano: Multa Paucis, 1963.

ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito de autor e direitos conexos**. Coimbra: Coimbra Editora, 1992.

BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de Autor**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

BOBBIO, Norberto. **Teoria do ordenamento jurídico**. Trad. de Ari Marcelo Solon. São Paulo: EDIPRO, 2014

BRASIL. **Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm. Acesso em: 04 de abril de 2021.

CAHALI, Yussef Said. **Dano moral**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2005.

CASTRO, Ruy. **Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHAVES, Antônio. **Direito de autor: princípios fundamentais**. Rio de Janeiro: Forense, 1987

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.

GUEIROS JUNIOR, Nehemias. **O direito autoral no show business: tudo o que você precisa saber: volume 1 – A música**. – Rio de Janeiro: Gryphus, 1999.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 1255.

KAPLAN, James. **Frank: a Voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

KAPLAN, James. **Sinatra: o Chefão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MELLO, Zuza Homem de. **Amoroso: uma biografia de João Gilberto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

PLAISANT, Robert. **Le Droit des Auteurs et des Artistes Exécutants**. Paris: Éditions J. Delmas et Cie., 1970.

RECHT, Pierre. **Le Droit d'Auter, une nouvelle forme de propriété**. Paris: Éditions J. Duculot, 1969.

STJ, REsp n. 906.269/BA, relator Ministro Humberto Gomes de Barros, Terceira Turma, julgado em 16/10/2007, DJ de 29/10/2007.

STJ, Resp n. 1.098.626/RJ, relator Ministro Sidnei Beneti, Terceira Turma, julgado em 13/12/2011, DJ de 29/02/2012.

Contatos: joelveiganeto@gmail.com e pedro.ramunno@mackenzie.br