

O DIREITO DE AUTOR

NAS OBRAS MUSICAIS

Professor ANTÔNIO CHAVES

Noções preliminares a respeito da obra musical

Produções do engenho existem que se manifestam aos nossos sentidos como uma sucessão de sons, de acordo com tempos determinados e dispostos em sentido variado, fundidos eventualmente entre si, apresentando resultados idôneos para serem incluídos entre as obras protegidas pelo Direito de Autor.

A observação é de MÁRIO ARE, que lembra como é diferente a natureza de cada uma das produções musicais, podendo ir desde a canção de música popular à ópera lírica, para alcançar, finalmente, os mais altos degraus da composição sinfônica.

“Constituem traços característicos da obra musical, a variedade de efeitos sonoros que se podem obter por meio da sucessão de sons, a sua fusão, a disposição no tempo e os relativos intervalos, bem como a segura idoneidade da expressão musical para se desenvolver independentemente de qualquer modelo da vida real, atitude que outras obras (p. ex., da pintura ou da escultura) conseguiram somente em parte e recentemente, encontrando resistências notáveis ainda em vigor junto ao público se não junto à crítica.

Tem-se por isso dito que a música se distingue da literatura e da arte figurativa pelo fato que nela, mais do que em qualquer outra forma expressiva, tem livre jogo a fantasia.”

A primeira dificuldade que se encontra no estudo do Direito de Autor das obras musicais é a relativa ao enquadramento das mesmas.

Deve-se-lhes aplicar o critério análogo ao da criação literária? Verificada a impossibilidade, poder-se-á assimilá-las a outras obras artísticas?

São tão peculiares e diferentes a gênese, a natureza, a essência e a estrutura da obra musical que não admitem qualquer similitude.

A razão é bem explicada por HENRI DESBOIS: embora as criações musicais não sejam assimiláveis nem às obras literárias nem às de arte figurativa, mostram-se os juristas, ao primeiro exame, inclinados a procurarem um ponto de apoio no setor das letras, porque a execução pessoal, que constitui a pedra de toque das obras de arte, é indiferente à elaboração da obra musical. Da mesma forma que as letras do alfabeto e as palavras do vocabulário, as notas constituem sinais convencionais cujo encadeamento o compositor pode ditar, em vez de levá-los ele mesmo nas linhas da partitura: é suficiente que seu colaborador conheça sua denominação e configuração.

“Mas um instante de reflexão revela as divergências essenciais: não somente as obras musicais destinam-se a ser executadas, enquanto que somente as obras dramáticas têm a mesma vocação, mas também e principalmente as melodias, que se situam na base da composição musical, não podem ser tratadas como as idéias.

O pensamento dirige-se diretamente à inteligência, embora as narrações as mais vivas e as descrições as mais coloridas não sugiram imagens senão através uma operação intelectual de mutação; a melodia, ao contrário, atinge incontinenti, pelo intermediário do ouvido, a sensibilidade; é por um esforço de meditação que o amante esclarecido da música e o musicólogo chegam a um julgamento de valor. Enquanto que as palavras são inteligíveis, as notas não são senão perceptíveis. Daí resulta que, logicamente, melodia alguma é redutível a outra, enquanto que as idéias prestam-se a uma pluralidade de modos de expressão.”

Mostra não ser menos violento o contraste no que diz respeito às criações das artes figurativas. Não apenas é indispensável a execução pessoal para um pintor ou um escultor, enquanto que é indiferente a dos compositores, mas também a imaginação desempenha função mais importante na gênese da obra musical do que na da obra artística.

“Mesmo quando se move no domínio da ficção, o artista o mais freqüentemente toma de empréstimo a substância de sua inspiração do mundo exterior; o compositor trabalha no mundo do irreal, pois são insignificantes os serviços que lhe prestam os sons naturais, por mais harmoniosos que sejam; cansaria

depressa os auditórios melhor dispostos se se contentasse de multiplicar variações em torno dos trinados do rouxinol!”

Os elementos suscetíveis de apropriação

Não é possível verificar se uma obra musical se coloca ou não sob a proteção do Direito de Autor senão por meio de uma análise dos três elementos que lhe são constitutivos: a melodia, a harmonia e o ritmo.

A **melodia**, lembra o tratadista, é a emissão de um número indeterminado de sons sucessivos, que o homem da rua qualifica de “ar”, o tema sobre o qual se edifica a composição musical, sons que se encaixam uns após os outros. “Dois sons simultâneos provêm, não de uma só e mesma melodia, mas de melodias sobrepostas, e pertencem à segunda categoria, a harmonia”.

Por isso, diz ALAIN LE TARNEC, que a melodia é a norma a partir da qual é composta a obra musical, é o seu tema. Pode ser definida como a emissão de sons sucessivos.

A **harmonia** decorre da emissão simultânea de várias melodias em concurso: Veste a melodia, guarnece-a e enriquece-a, para usar da imagem de HENRI DESBOIS.

Finalmente o **ritmo**, na definição de P. DUNANT (“Du Droit des compositeurs de musique” — Genève, 1892, p. 47, nota 2), que ambos reproduzem, é a “sensação determinada pelas relações de duração relativa, seja de diferentes sons consecutivos, seja das diversas repercussões ou repetições de um mesmo som ou de um mesmo ruído”.

É a relação entre a duração de cada som de uma melodia, acrescenta LE TARNEC, mas pode resultar também da intensidade, das diferenças de acentuações entre as diversas notas.

Existem ritmos genéricos que se encontram em todas as composições da mesma natureza: a valsa, o samba, o tango, enquanto que outros se manifestam ocasionalmente.

A **melodia** não corresponde, no setor da música, ao equivalente da **idéia** no domínio literário.

A essa observação, acrescenta ALAIN LE TARNEC que, se a **idéia** faz parte do fundo comum e não é suscetível de proteção, o mesmo não ocorre com a melodia, que dele não se pode considerar como participante.

“As duas noções não representam analogia alguma. Se a primeira se dirige à inteligência, a segunda atinge, essencialmente, a sensibilidade. Por outro lado, a melodia é incontestavelmente uma criação de forma: em consequência desse simples fato, merece ser protegida.”

Ambos os autores referem julgados que evidenciam que, se a jurisprudência, a princípio, não admitia que a melodia pudesse constituir

objeto de uma prioridade privada, só a harmonia podendo ser protegida pelo Direito de Autor, uma decisão do Conselho de Estado, de 5-5-1939 admitiu a proteção da melodia, mesmo no caso de aproveitamento mínimo.

MARIO ARE enfrenta (às págs. 378 e segs.) o delicado problema dos limites em que possa ser reconhecida a tutelabilidade do **motivo** e da **melodia** em relação à **criatividade** qualificada por valor, que constitui o pressuposto de tutelabilidade da obra intelectual. Faz ver ser evidente que duas ou três notas, ligadas entre si, não dão vida a uma entidade protegível, mas neste caso não se terá nem uma **melodia** nem um **motivo**.

A proteção da obra musical

Sem embargo da dificuldade de sua conceituação, é a obra musical a que mais interessa no estudo da nossa especialidade, em razão, por um lado, do fato de ser a mais difundida e popular das criações intelectuais, e, de outro, por exigir processos mais complexos de elaboração e comunicação ao público.

Enquanto que nas artes figurativas a obra se apresenta em toda sua força e expressão, completa e terminada tão logo esteja concluído o trabalho do artista, enquanto que, na produção literária, sua comunicação ao público depende da edição e divulgação, a música, destinando-se não à vista, mas ao sentido auditivo, exige processos intermediários e complementares que a levem à percepção dos destinatários.

Sua primeira extrinsecação, como lembra PEDRO VICENTE BOBBIO, não passa da fixação de suas linhas essenciais, que a tornem apta a ser apreciada por quem esteja iniciado à grafia musical, mas ainda inidônea à comunicação ao público.

“Essa primeira fixação é, sucessivamente, elaborada para que a música possa ser tocada pelo menos por um instrumento; é ampliada para a execução orquestral, de pequena ou de grande orquestra; ou para canto com acompanhamento, e assim por diante.”

A partir desse momento, tanto pode ser levada ao público, pela execução, como através da edição.

“Mas toda edição, acrescenta, embora reproduza a obra, é apenas um processo intermediário, destinado a fixar os sinais identificativos da música (edição gráfica, litográfica etc., da partitura) ou, então, a sua própria expressão sonora (registação em discos etc.) em **corpora mechanica** que, postos à venda, servirão aos adquirentes para, com o auxílio de instrumentos próprios (instrumentos musicais, gramofones etc.) apreciarem a música, ouvindo-a.”

Portanto, evidente que o contato do público com a criação musical é feito através da execução, isto é, através da expressão sonora, destinada ao sentido auditivo.

Todos os demais processos reprodutivos da música são exclusivamente preparatórios da execução, na qual consiste, essencialmente, a manifestação do pensamento criador.

Eis a razão pela qual o direito de execução é o mais importante de todos os direitos do musicista e deve ser defendido com maior empenho, tanto no campo teórico-jurídico, como no terreno prático e patrimonial.

Não pode, no entanto, a obra musical atingir sua finalidade última, que é a de ser executada ou representada, a não ser que aos artistas executantes seja proporcionado o meio pelo qual lhes seja permitido ler e apreender o texto. Daí a necessidade de verificarmos, preliminarmente, a matéria relativa à edição de obras musicais.

Edição de obras musicais

Salienta VALERIO DE SANCTIS que qualquer obra intelectual, desde que seja expressa em forma gráfica, pode constituir objeto de um contrato de edição.

Enquanto algumas categorias de obras têm aquela forma como sua expressão típica, outras, embora possam ser reproduzidas pela imprensa, têm como sua específica destinação a execução ou a representação. Outras, ainda, como as obras cinematográficas, televisivas e as arquitetônicas, têm uma sua própria linguagem, enquanto que, em forma gráfica, podem ser reproduzidos somente alguns de seus elementos constitutivos.

Lembra que críticas foram movidas à disciplina unitária do contrato de edição, à vista das diferenças estruturais notáveis que intercorrem entre as várias categorias de obras aos efeitos da sua utilização econômica.

Todavia, acrescenta, as normas ditadas pela lei em vigor têm um alcance suficientemente geral para encontrar aplicação livre de excessivas dificuldades a qualquer categoria de obras, sem acrescentar ainda que para algumas delas a própria lei se preocupou em ditar normas diferenciadas, enquanto para outras, as disposições contidas em capítulos apropriados podem servir de auxílio a mais adequada disciplina.

Sem cair numa casuística para as várias categorias de obras intelectuais que são capazes de ser expressas graficamente, considera não ser supérfluo acenar a particulares aspectos de algumas delas: especialmente contratos de edição para obras musicais, para obras de arte figurativa, para obras coletivas etc.

Observa, com relação às obras musicais, que, de acordo com a praxe editorial, podem ser distinguidas, conforme se trate: a) de música para ópera; b) de música sinfônica; c) de música de câmara; d) de música ligeira e variada.

Complementa o anônimo que escreveu o fasc., 13, bis, do "Juris Classeur", que a obra musical é feita para ser executada ou representada. Mas a execução ou representação supõem que os artistas executantes disponham de uma partitura na qual possam ler a música por eles desempenhada. A execução exige, assim, a reprodução da partitura, isto é, sua edição que, portanto, deve ser contratada.

Na verdade, a edição gráfica musical constitui processo preparatório da realização sonora da criação musical, destinando-se a permitir a sua realização sonora.

"Logo — insiste PEDRO VICENTE BOBBIO — embora a edição se dirija ao público em geral, na realidade ela é apenas colocada ao alcance daqueles indivíduos que, peritos naíngum instrumento musical, dela possam e saibam servir-se.

Praticamente, portanto, o exemplar gráfico é um complemento do instrumento musical."

Anota, assim, nitidamente, o destino individual da edição musical e a restrição do seu uso ao indivíduo que a adquire, daí concluindo que o comprador do exemplar gráfico, sendo apenas proprietário desse objeto, e não da obra em si, dele poderá usar para seu próprio conhecimento, não para a prática de atos que digam respeito à propriedade e à utilização da obra.

Lembra que, como, de resto, ocorre com as demais obras intelectuais, o direito patrimonial de autor consiste na faculdade a este reservada de interferir — proibindo ou autorizando — em todos os processos de aproveitamento económico da obra, que representem uma fase ou forma completa da reprodução da mesma.

Ao autor correspondem tantos direitos quantos forem ou vierem a ser esses processos, a tal ponto que cada um deles distingue-se com a respectiva denominação do correspondente direito patrimonial.

"Permitida pelo autor a edição da obra, isto é, a reprodução da mesma, em papel em que são impressos os símbolos musicais, com a colocação dos exemplares impressos em comércio, estará esgotada a permissão concedida, porque está concluído o processo reprodutivo."

Inadmissível qualquer utilização da obra editada mediante outro processo de reprodução, ainda que consista na consequência lógica da edição, sem que seja obtida do autor nova autorização, para exercício do novo direito específico correspondente.

Todas as leis reconhecem aos autores semelhante interferência nas execuções públicas das obras criadas.

Daí a conclusão de que “a licença de edição é, logicamente, limitada à realização sonora não-pública, portanto, individual, que tem na edição o processo preparatório”, o que é confirmado, indiretamente, pelos próprios temperamentos que as legislações admitem ao princípio jurídico assim delineado.

Nota, não obstante, VALERIO DE SANCTIS, ser freqüente que a partitura não seja editada no sentido exato da palavra, mas somente reproduzida num número restrito de exemplares, que são alugados para a execução da obra.

Encarece que o estudo do contrato de edição não esgota as dificuldades que aparecem na matéria, devido principalmente à interdependência que existe entre a reprodução e a execução. De modo geral, o contrato de edição relativo às obras musicais fica submetido aos mesmos princípios que se aplicam às obras literárias.

Mas não deixam de ocorrer determinadas diferenças.

O editor de obras musicais, mais freqüentemente que o de obras literárias, procura obter do autor a cessão a mais geral possível.

Com efeito, esta edição comporta despesas elevadas: impressão, gravura, arranjos para piano e outros instrumentos, adaptação, e o editor não aceita correr o risco a não ser com a condição de obter uma cessão que comporte uma exclusividade.

Acrescenta que, mesmo de acordo com a nova lei francesa, essas práticas não são proibidas. Cumpre, todavia, que cada cessão feita pelo autor de seu direito seja expressamente prevista no contrato e limitada quanto aos modos de exploração e quanto ao tempo. Daí resulta que a cessão total é sempre permitida, mas que suas modalidades suscitam problemas, devendo, por isso, o contrato ser formal, preciso e específico.

Nos termos do art. 35 da lei francesa, a remuneração proporcional é, em princípio, obrigatória; a cessão do autor deve comportar em proveito do mesmo uma participação proporcional às receitas que provenham da venda ou da exploração.

Encarece o “Juris Classeur” a dificuldade que se apresenta quando o autor cede seu direito de reprodução a um editor e conserva o direito de representação, que exerce, em geral, através de uma sociedade de direitos autorais. Daí decorre o caso particular do editor não ter impresso e colocado a obra à venda, mas somente reproduzido a partitura, num número limitado de exemplares que aluga.

A execução pode ser obstaculada pelo fato que recuse alugar, ou exija uma remuneração que o interessado considere excessiva, podendo

incorrer então em responsabilidade contratual para com o autor, como consequência do fato de não cumprir, abusivamente, a obrigação assumida de colocar a obra à disposição do público de maneira razoável e normal.

Por outro lado, não pode o autor franquear ao interessado a partitura que o editor recuse a este, violando, por essa forma, a garantia, à qual é obrigado em virtude do contrato.

Modalidades e extensão da proteção

Aplica-se às obras musicais proteção análoga à dispensada às demais produções intelectuais.

Dispensável, pois, reiterar que o amparo deve ser-lhes outorgado em virtude da sua originalidade, sem qualquer consideração ao merecimento, ao destino ou à extensão da obra.

“Peu importe” — diz ALAIN LE TARNEC — “le valeur de l'oeuvre; peu importe le caractère utilitaire ou non de l'oeuvre. Elle a pu être créée dans un but publicitaire; elle n'en sera pas moins protégée. Les oeuvres musicales à portée publicitaire, les slogans destinés à retenir l'attention du public sur les qualités d'un produit déterminé, les indicatifs de T.S.F. sont protégés en vertu du droit d'auteur.”

Cita julgado no sentido de que o direito exclusivo beneficiará o autor, seja qual for a importância da reprodução, isto é, diga ela respeito ao conjunto da obra, ou somente à melodia, ou não se refira senão a um extrato, e, para mostrar que a extensão da obra não tem qualquer influência, transcreve julgado da Cour de Paris:

“que a lei não mede a proteção pelo comprimento das produções; que suas disposições são gerais; . . . que uma propriedade que o juiz poderia, ao sabor do seu capricho, e conforme a apreciação do momento, ou reconhecer ou negar, cessaria, na realidade, de ser uma propriedade, e que, por outro lado, a faculdade conferida aos tribunais de tomar como regra de decisão as dimensões da obra usurpada, conduziria às mais gritantes injustiças.”

Enumera PEDRO VICENTE BOBBIO, os negócios jurídicos que podem decorrer da edição de obra musical:

a) encomenda do autor ao editor considerado tão-somente como empresário industrial e por aquele pago;

b) empreitada combinada entre autor e editor, pela qual obriga-se este a publicar e vender, contra retribuição contratualmente determinada e paga pelo autor;

c) concessão do autor ao editor, para que este publique a obra e venda a edição, tudo a seu risco e custa; sendo que a concessão pode ser contratada tanto a título gratuito como a título oneroso para o editor;

d) cessão do autor ao editor, do direito de edição da obra, nas condições que as partes fixarem;

e) cessão do autor a terceiro, que poderá ser editor, de todos os seus direitos patrimoniais, ou de um conjunto substancial deles do qual faça parte o direito de edição, nas condições que as partes fixarem.

E adita:

Nos casos das letras a e b, o autor continua titular de seu direito.

No caso da letra c, o autor continua titular do seu direito de edição, mas o exercício passa para o editor pela duração do contrato, não podendo o autor opor-se, salvo em caso de atentado ao direito moral.

Sempre, neste caso, o editor só pode exercer o direito que lhe foi concedido ou licenciado, com rigorosa restrição e de maneira que não crie ao autor qualquer embaraço no livre exercício de todos os demais direitos.

Nos casos das letras d e e, o editor, ou o terceiro, é sucessor intervivos do autor, fica-lhe outorgado no direito cedido que exercerá com plenitude, como bem que entrou para o seu patrimônio e do qual pode usar e gozar legalmente."

Dessas diferentes modalidades são três as que apresentam interesse fundamental: o **contrato de edição**, que é o ponto de origem, em geral, dos demais, pelo qual concede o autor musical, como o de qualquer obra literária, ao editor tão-somente o direito de, com exclusividade, fabricar e distribuir os exemplares da edição; ou das edições convencionadas; o **contrato de licença**, pelo qual outorga o autor faculdades limitadas no que diz respeito ao aproveitamento de uma obra quanto ao tempo e quanto à área geográfica; e, o mais amplo de todos, o **contrato de cessão de direitos** que implica na transferência de todos os direitos pecuniários.

Aponta HERMANO DUVAL, no verbete que escreveu para o "Repertório Enciclopédico do Direito Brasileiro", (Borsoli, Rio, v. 33, s/d, p. 332) a sensível diferença entre esses três contratos: enquanto pelo contrato de edição, ou pelo de licença, esgotados os exemplares ou decorrido o prazo da concessão, recupera o titular em toda plenitude seu direito de autor, na forma do art. 1.349 do Código Civil, uma vez consumada a cessão, não existe possibilidade, a não ser no caso de rescisão ou de nulidade, do autor reaver seu direito.

Acrescenta que, por ser concluído em razão das qualidades personalíssimas do editor, não admite o contrato de edição faça-se ele substituir por outrem, na execução da prestação contratada *intuitu personae*.

“Assim, salvo estipulação em contrário (Código Civil, art. 878), ou em decorrência da alienação do fundo de comércio editorial, em bloco, ou de sua liquidação e partilha, o editor não pode transferir (ceder), isoladamente, o contrato de edição a terceiro sem o consentimento expresso do autor. Implicitamente, também não poderá conceder subedições a favor de outro editor, nacional ou estrangeiro, ou dar a obra em locação ou em cessão parcial, por tempo determinado, a outro editor. Tal proibição, que no começo deste século era uma simples advertência da doutrina hesitante, tornou-se hoje uma norma prevalente na legislação comparada (lei italiana de 1941, art. 132; lei da Romênia de 1948, art. 35; lei turca de 1951, art. 49 e nova lei francesa de 1957, art. 62).”

Obras musicais derivadas

A obra musical, com mais facilidade do que outra qualquer, pode ser objeto de elaborações secundárias.

“Uma composição musical — lembra PEDRO VICENTE BOB-BIO, à pág. 18 — pode ser simplificada, ou servir de tema a complicadas variações; pode ser transcrita em tonalidades diferentes da original; pode servir de objeto a variações e elaborações dos seus temas originais; pode ser transportada para ritmo diferente e assim por diante.”

Considerando que a variação pode ser definida como o empréstimo do tema de uma composição anterior combinada com novos desenvolvimentos, servindo a obra anterior de base à variação, com base a partir da qual o autor segundo imagina e inova, faz ver ALAIN LE TARNEC (pág. 209), que à obra musical derivada é garantida a proteção na base das mesmas regras que se aplicam à obra primeira.

Reproduz a seguinte passagem de DUNANT (“Du droit des compositeurs de musique”, Genève, 1892, p. 153):

“O motivo musical alheio pode dar origem a uma obra nova de duas maneiras: ou por um novo desenvolvimento científico (fugas, cânones, variações), ou pela superposição de um novo motivo sobre um antigo; este último torna-se, então, um acessório de importância secundária e, desde que o efeito principal reside no motivo novo, existe a criação de uma obra original.”

Exemplifica com o caso da Ave Maria, de GOUNOD, composta sobre o tema do Primeiro Prelúdio de Bach, e cita numerosa jurisprudência concedendo às variações a proteção em virtude do Direito de Autor.

Na hierarquia das obras derivadas, apresenta o **arranjo** como a forma mais elementar das adaptações suscetíveis de serem protegidas.

Consiste na adaptação da obra escrita para um determinado instrumento para outro instrumento; pode, igualmente, haver um arranjo se houver redução de uma composição para orquestra, de uma sinfonia ao uso de um número menor de instrumentos, ou mesmo de um só.

Para HENRI DESBOIS, o arranjo evoca a tradução, que se esforça por fazer passar todos os matizes da língua originária na versão, a ponto de numerosos autores qualificarem as transposições de um a outro instrumento de traduções musicais, e faz ver que semelhante evocação tem a vantagem de caracterizar, se não os métodos, ao menos o estado de espírito do autor do arranjo, que realiza um ato de submissão.

Cedido pelo autor a terceiros o direito de elaboração da obra, entende-se — lembra PEDRO VICENTE BOBBIO — limitada a cessão à parte propriamente patrimonial, que consistirá em subordinar a licença de elaboração a uma retribuição; mas a cessão, em caso algum, dispensará a consulta ao autor sobre a parte artística propriamente dita.

Acentua que, na prática, entre nós, os autores costumam passar aos seus editores um antecipado "bill of indemnity" para tudo quanto disser respeito às elaborações de suas obras, daí resultando que a nossa produção musical, notadamente a das pequenas composições destinadas ao canto e à dança, corre pelo mundo sob tais disfarces que, o mais das vezes, transformam-na até torná-la irreconhecível para o seu próprio criador.

Composição musical sobre texto poético

Nos termos do art. 655 do Código Civil, o autor da composição musical, feita sobre texto poético, pode executá-la, publicá-la ou transmitir o seu direito, independentemente de autorização do escritor, indenizando, porém, a este, que conservará o direito à reprodução do texto sem a música.

Neste caso de colaboração de partes distintas, a música é considerada pelo comentário de CLÓVIS BEVILÁQUA como principal no sentido de que, de ordinário, é mais valiosa, arrastando consigo a letra, sem contudo lhe tirar a individualidade, de modo que não possa cada uma aparecer e se reproduzir em separado.

Faz ver, no entanto, PEDRO VICENTE BOBBIO, não se enquadrar a hipótese nos princípios da colaboração que, até em seu sentido gramatical, pressupõe que a obra resulte de um labor comum de duas ou mais pessoas, de tal maneira entrosado que não seja possível separar a contribuição individual no todo que resultou.

"Na produção propriamente musical, raríssimos foram os casos de colaboração; dentre eles, os mais famosos são: o "Dueto

para piano e violoncelo" de Chopin e Franchomme, e as "Variações para dois pianos", de Mendelssohn e Moscreles.

Mas no fato de alguém escrever música sobre texto poético alheio não se vislumbra uma colaboração, porque em caso algum o resultado é a fusão dos dois elementos, o musical e o poético.

Continuam eles com individualidade própria, embora associados e justapostos."

Também não considera o texto poético e a partitura musical duas criações completamente autônomas e independentes.

Entende, com **POUILLET**, **ASSELINAU**, **KOHLER**, **GIERKE**, que o melodrama, por exemplo, é uma obra indivisível no sentido que o musicista não pode adaptar a música a outro texto literário, nem o poeta oferecer este a outro musicista. Coexistem, portanto, um direito comum ao musicista e ao poeta sobre a peça em si e no conjunto de suas partes, mas o musicista, de um lado, e o escritor, do outro, conservam o seu direito individual sobre a sua criação, separadamente.

Parceria

É bastante comum que um autor consagrado de música popular, ou mesmo um cantor recebam propostas para se apresentarem como co-autores, colaboradores, ou parceiros, de letra, de música, ou de ambas.

Tiram, assim, proveito da fama alcançada e das brechas que lhes abrem os arts. 653 e 654 do Código Civil, dando origem à figura de uma parceria que não existe para outras finalidades senão as comerciais.

Qualifica, com toda razão, de "colaboração simulada" essa, ditada por razões de ordem estritamente prática e patrimonial, **PEDRO VICENTE BOBBIO**, ressaltando que, do ponto de vista jurídico tal colaboração é demasiadamente frágil para que possa resistir a qualquer divergência que surgir entre os pseudo-colaboradores, quando a obra, mesmo feita em colaboração, seja indivisível.

"No caso — conclui — a indivisibilidade dos dois elementos, música e texto poético, não existe, referida à obra. Ela resulta, apenas, presumida de uma voluntária omissão que os colaboradores praticam, deixando de identificar, nas publicações, o autor da letra e o autor da música. Mas toda omissão poderá ser reparada mediante prova idônea."

BIBLIOGRAFIA

- ARE, Mário — "L'oggetto del Diritto di Autore", *Giuffrè*, Milão, 1963, págs. 367-384
BOBBIO, Pedro Vicente — "O Direito de Autor na Criação Musical" — *Lex*, SP, 1951, págs. 16-45
DESBOIS, Henri — "Le Droit d'Auteur en France", 2.^a ed., Dalloz, Paris, 1966, págs. 115-137
LE TARNEC, Alain — "Propriété Littéraire et Artistique", 2.^a ed., Dalloz, Paris, 1966 — págs. 206-211