
Nas fronteiras entre Comunicação e Direito: a dimensão estético-política do plágio a partir do caso Radiohead *versus* Lana Del Rey¹

Camila Vieira ANDRADE²

William David VIEIRA³

Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto/Mariana, MG

Resumo

Neste trabalho, exploramos uma possibilidade de análise do plágio a partir do que consideramos sua interface estético-política, isto é: seu caráter discursivo empregado pela cultura midiática e suas implicações legais dentro dessa seara. Problematizamos metodologicamente essa dimensão a partir do caso recente envolvendo a banda Radiohead e a cantora Lana Del Rey (que se saiu vitoriosa no processo movido contra ela), tendo em vista uma categoria de análise que explora fronteiras da Comunicação e do Direito, num diálogo interdisciplinar entre ambas as áreas. Essa categoria é o paradoxo da articulação do plágio como repetição intelectual (aporte estético) e ruptura temporal na reinvenção de tradições (aporte político). Da repetição à cisão, esse paradoxo não anula, entretanto, as consequências no âmbito da legislação aplicada à fonografia.

Palavras-chave: Comunicação; Direito; Lana Del Rey; plágio; Radiohead.

Introdução

Entre 2017 e 2018, as canções *Get Free*, da cantora nova-iorquina Lana Del Rey, e *Creep*, da banda inglesa de rock alternativo Radiohead, estiveram envolvidas em um processo de plágio movido pelo grupo europeu. Lançada em 2017, no álbum *Lust for Life*, mais de vinte anos depois da produção dos ingleses, a canção *Get Free*, chamada pela artista estadunidense, dentro da própria composição, de “*modern manifesto*” (manifesto moderno), reforça o interesse da cantora de despontar, nesse momento de sua carreira, como oposição ao governo Donald Trump, recém-instaurado nos Estados Unidos. Conhecida por prestar uma homenagem a Amy Winehouse e Whitney Houston, nomes omitidos na letra original possivelmente por conta de direitos autorais, mas sempre inseridos na execução da música nos shows, a canção também embala sonhos de um

¹ Trabalho apresentado na IJ 8 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação do XXIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 3 a 5 de junho de 2019.

² Estudante de Graduação do 7º semestre do Curso de Direito da Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: andradevieiracamila@gmail.com.

³ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto e Bacharel em Jornalismo pela mesma instituição. Integrante do Grupo de Pesquisa “Quintais: cultura da mídia, arte e política” (UFOP/CNPq). E-mail: williamdavidvieira@gmail.com.

grupo, entendidos por nós como utopias ou consciências de uma modernidade que adquire o valor de “memória cultural” (TAYLOR, 2015).

Esses ideais tentam suplantam um regime capitalista cristalizado ao oferecerem algo novo, uma modernidade (ruptura) ao já estabelecido. No cenário fonográfico, o “novo” acabou por não ser bem recebido, sobretudo pelo fato de a canção ter sido alvo de um processo de plágio no qual os ingleses do Radiohead acusaram de se sentirem lesados pela diva pop. O grupo de rock alternativo alegou que a musicista copiou igualmente sequências de acordes da música *Creep* (álbum “*Pablo Honey*”, 1993), acusada de plágio, por sua vez, após seu lançamento, pelos britânicos The Hollies. Apesar do desfecho favorável a Lana, o processo abriu margens para uma reinterpretação do “manifesto moderno” cantado pela artista na música. Até que ponto um suposto plágio é capaz de instaurar um paradoxo dosado tanto pela repetição intelectual (cópia da sequência de acordes) quanto pela ruptura temporal na (re)invenção de uma tradição já cantada anteriormente (oferta de projetos de modernidade)?

Essa é a categoria de análise acionada por nós neste trabalho, no intuito de perscrutarmos metodologicamente, partindo do preâmbulo até aqui elencado, as fronteiras excitadas entre a Comunicação e o Direito, no sentido de ser percebida, nesse diálogo interdisciplinar, uma interface estético-política do plágio – o caráter discursivo empregado na anatomia do plágio quando praticado por uma veia da cultura midiática, que não escapa de responder às implicações legais desse plágio dentro dessa mesma área. Responsável por lançar produtos para consumo e influenciar imaginários, a mídia, aqui sob a denominação da cultura pop, investe ora na repetição (pela reprodução de padrões já executados ou pela interface estético-política do plágio aqui analisada), ora na cisão com o mesmo padrão anterior supostamente copiado. A cópia se dá não somente nos arranjos musicais, mas na própria necessidade de suplantação da modernidade – *Get Free* sinaliza romper com a ideia contida em *Creep*, apresentando-se como mais moderna ou detentora de um novo “manifesto moderno”.

Vale destacar que, neste trabalho, ao usarmos o termo plágio, não estamos adotando uma posição de condenar o trabalho da artista Lana Del Rey ou dos ingleses do Radiohead, também acusados de plágio, visto que a cantora pop foi inocentada das acusações e ainda que o grupo de Thom Yorke e companhia tenha perdido o processo – a reclamação da similaridade entre *Creep* e *The Air That I Breathe*, de 1972, do conjunto The Hollies, foi levada a disputa judicial e deu a Mike Hazlewood e Albert Hammond,

autores originais, o direito de se tornarem coautores da música, juntamente com os integrantes da formação inglesa (AIEEX, 09 jan. 2018). Entretanto, precisamos acionar as composições de *Get Free* e *Creep* e suas similaridades para ilustrar o percurso traçado por nós, a revelar os embates entre os produtos.

As tensões entre músicas populares massivas se acentuam à medida que Lana Del Rey e Radiohead conversam para públicos muito próximos e, ao mesmo tempo, muito distintos. De um lado, ambos os artistas estão pautados na melancolia como narrativa e retórica discursiva. De outro, os indivíduos afetados (e/ou fãs) são aparentemente distintos, posto que estão inseridos em conceitos espaciotemporais diferentes e são convocados por acionamentos melancólicos também discrepantes. Enquanto Lana Del Rey mantém seu discurso voltado para um público homossexual jovem dos anos 2010, Radiohead falava, no auge da execução de *Creep*, para jovens ditos “*freaks*” nos anos 1990, representados, por exemplo, em séries como *Daria*, animação da MTV.

Temporalidades em conflito: plágio ou filão cultural?

As canções de Lana e Radiohead são arroladas na esteira da temporalidade em atrito. Se uma apresentaria possivelmente um plágio da anterior, essa artimanha seria necessariamente configurada como repetição⁴ (como o próprio plágio) ou algo abriria brechas para a ideia de filão cultural (explicada abaixo)? A repetição categorizaria a cópia, a desonestidade intelectual. Entretanto, a disputa se instala quando a cultura pop, a despeito das possibilidades de representação/representatividade, é conhecida mercadologicamente por abusos recorrentes de filões, de clichês que há muito tempo se vendem como novos, conquanto equivalham ao mais do mesmo. *Get Free* se vale da aplicação de uma performance de “memória cultural”. E a “memória cultural” ou memória do filão cultural contida em *Creep* – a memória das opressões da modernidade, como apresentaremos à frente –, para completar as complexidades, dá-se a ver como aberta à repetição – o filão cultural não é, também, uma repetição, todavia legitimada, chancelada? E falamos em repetição posto que cada uma das canções busca a originalidade contida em si, de forma cultural encerrada e ensimesmada, mas são, ambas, e cada qual a sua maneira, uma categorização do pop (em geral, a reprodução de algo) aberta a tensões, quais sejam: ora a reprodução sob a forma da repetição (plágio), ora sob

⁴ Aqui, por fins didáticos, optamos por utilizar “repetição” como associação a plágio. E utilizamos *reexecução* de filões culturais como a adoção de mesmas técnicas e estéticas na cultura pop (produtos mais do mesmo).

a forma da *reexecução* de filões culturais. Mas o que exprime um ato de plágio em meio a tantos saqueios e tantas hibridações recorrentes e aceitas dentro do pop?

O que faz a repetição entrar em disputa (isto é, associar-se a plágio, como destacamos, ou gerar um processo de plágio) é a própria “memória cultural” (aqui, da modernidade), também sempre em disputa. Por isso, questionamos qual o limite entre a *reexecução* legitimada de um filão e a repetição (o plágio) de um filão (e também dos supostos não filões, caso seja possível identificar algo como estritamente original). Adotamos tal percepção haja vista que, conforme atesta Taylor (2013):

A memória cultural [como um conhecimento comum compartilhado e *performatado* por sujeitos] é, entre outras coisas, um ato de imaginação e interconexão. [...]. A memória é incorporada e sensual, isto é, invocada por meio dos sentidos; ela liga o profundamente privado com práticas sociais, até mesmo oficiais; às vezes, a memória é difícil de evocar, mas é altamente eficiente; está sempre trabalhando em conjunto com outras memórias, “todas elas pulsando regularmente, em ordem”. (TAYLOR, 2013, p. 128-129; grifo nosso)

Assim, conhecida por carregar um “manifesto moderno” (expressão contida na letra de *Get Free*), a música de Del Rey traz uma utopia de modernidade de um grupo, de uma comunidade. Nessa utopia a cantora coloca a necessidade do avanço – a figura da modernidade (entendida por “memória cultural”, compartilhada entre os sujeitos e *performatada* por eles) – como um lugar ao qual deveríamos chegar. E, ao alcançarmos esse lugar (uma “consciência” sobre o tempo da modernidade) – o que a personagem da música sinaliza ter ocorrido desde os primeiros versos – estaríamos livres das rédeas de um capitalismo opressor e de um sistema de governo embasado no fortalecimento das desigualdades, ou seja, que com elas se compraz e que foi responsável por assolar a modernidade com duas guerras mundiais. Falamos, neste caso, do trecho “*Finally / I’m crossing the threshold / From the ordinary world / To the reveal of my heart*”⁵.

A personagem que narra suas ações e sentimentos acerca do mundo em *Get Free* enxerga esse projeto novo de modernidade (“manifesto moderno”) e supostamente concretizado como uma ruptura no tempo (romper com o moderno anterior e oferecer um novo moderno). Tal posicionamento é categorizado por Jameson (2005), quando este reconhece que reside nessa ruptura a pretensão de um novo período em relação ao passado ou em relação a algo do passado, investindo numa “instauração” de modernidade. Para o

⁵ Tradução livre: “Finalmente / Eu estou atravessando o limite / Do mundo comum / Para a revelação do meu coração”.

autor, não se trata de abordar uma linearidade do tempo, haja vista, principalmente, o desmantelamento desse conceito de linearidade – uma falsa apreensão de que conseguimos nos situar nas transições temporais, já que estas não obedecem a nossas subjetividades. Haja vista, também, o fato de essa “modernidade” acabar por se consagrar como prescrita ou regimentada ao se sedimentar no tempo (dando espaço a uma ideia de atualização da modernidade com o novo “manifesto moderno” de Del Rey), tendo cumprido a função de ruptura, novidade e atualização delegada a ela pelos próprios sujeitos. Trata-se de considerar, segundo Jameson, que,

[...] se a ruptura é caracterizada inicialmente como uma perturbação da causalidade em si, como o rompimento das linhas, como o momento em que as continuidades de uma lógica social e cultural anterior chegam a um incompreensível fim, vendo-se substituídas por uma lógica e uma forma de causalidade que não eram ativas no sistema antigo, então a contemplação, renovada e mentalmente subjugada, do momento de tal ruptura, na medida em que começa a detectar causalidades e coerências que antes não eram visíveis a olho nu, é levada, por si mesma, a expandir a ruptura até que esta constitua um período. (JAMESON, 2005, p. 40)

Em continuidade a essa perspectiva, não podemos nos esquecer de que *Get Free* ainda configura a ruptura, dada no presente, como responsável por suscitar um passado como seu anterior e por fazer emergir, além disso, um valor de futuro. Se o presente está inaugurado como diferente do anterior (“*crossing the threshold*”), instituímos o futuro como um campo que nos permitirá observar e analisar os tempos anteriores.

Embora Lana Del Rey tenha se saído vitoriosa do processo, a disputa judicial abriu precedentes que evidenciaram não somente uma repetição técnica, mas também um embate cultural e ideológico⁶. Desse modo, perguntamo-nos até que ponto o “novo” é realmente novo e a quem serve o discurso da novidade, que anima projetos de modernidade e de atualização desse mundo moderno. Em *Creep*, o personagem se desencanta com sua condição no mundo, uma representação da falha do projeto integrador da modernidade. A música foi lançada em 1993, nos primeiros anos pós-queda do muro de Berlim⁷, quando se nutriam já uma ideia de pós-modernidade sociológica (superando

⁶ Nesse sentido, o plágio extrapolaria a repetição de sequências e poderia ser percebido por meio do discurso e da narrativa das canções. *Creep* seria a modernidade falida e *Get Free*, com seu novo “manifesto moderno”, seria, na realidade, a atualização de uma tradição moderna – o mais novo, o contemporâneo.

⁷ A compressão sobre tempo e espaço e a aceleração sobre um e outro, intensificadas nessa época, implicaram o fracasso do projeto de igualdade da modernidade, que esvaziava tensões, e impulsionaram o fortalecimento de identidades efêmeras, tão voláteis quanto os produtos da cultura midiática que a elas se encaminhavam e tentavam representá-las, conforme Harvey (2010). Estão aliadas a isso a valorização do presente e a procura pelo futuro como possibilidade de

a modernidade) e a ideia da vitória simbólica do capitalismo sobre o socialismo, além de se vender à exaustão o conceito da globalização também como possibilidade de avanço do mundo. Em *Get Free*, também, a modernidade é vista como falida, assim como a luta em vão dos indivíduos que acreditaram nesse projeto. Porém, agora, a busca pela equidade no mundo moderno é referente a um novo “manifesto”, como descreve a canção.

Por essa discussão, adentramos no conceito de tradição (de uma “memória cultural” da modernidade) a partir de Bhabha (2007) e nos embates de fronteiras de diferença cultural que este tensiona; sejam embates entre gêneros ou cenas musicais, sejam entre projetos falidos de modernidade e novos “manifestos modernos” (em substituição a projetos já arcaicos). Em cada tradição, está inserida uma disputa que passa pelo reconhecimento e por processos de identificação. Bhabha (2007) considera que:

O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição “recebida”. Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso. (BHABHA, 2007, p. 21)

O autor nos convida a pensar a cultura como um campo em que os embates se desenham – como nas cenas musicais e nas possíveis fomentações de plágio, que são embates entre formas culturais. E, ao passo que toda forma cultural está impregnada de um discurso ideológico confrontado com outro, há adversidades entre os movimentos enxergados como o moderno em *Creep* e o novo “manifesto moderno”, porque servem a tradições, bem como servem-se delas e nelas introduzem formas de agir e pensar.

Reinvenção de tradições

Quando encaramos moderno e esse outro “manifesto” da modernidade como tradições nas canções, deparamo-nos novamente com a ideia do novo que quer superar o velho, no sentido, agora, de que a “nova edição” da música (*Get Free*) também supera o

realização dos desejos e concretização das esperanças, sendo este futuro não somente projetivo, mas um espaço de julgamento. Trata-se, arriscamos a dizer, de um projeto de *avanço* que não vingou devido à reconfiguração do tempo e espaço contemporâneos, que foram submetidos à urgência do imediatismo e encararam como consequência a superficialidade dos objetos e das relações.

arranjo musical de *Creep*. Há, ainda, uma suplantação do discurso do *diferente*, o verme de *Creep*, que não se sente abarcado pelo mundo e é incapaz de externar seus sentimentos. O “manifesto moderno” de Lana é supostamente responsável por dar voz a esse *diferente* e por tirá-lo, presunçosamente, da condição de estepe do conservadorismo no mundo moderno e, mais ainda, das amarras de si. Se o personagem de *Creep* se sente um lixo, permanece inerte e recusa sua condição de *diferente* (“*I’m a creep / I’m a weirdo / What the hell am I doing here? / I don’t belong here / I don’t care if it hurts / I wanna have control / I want a perfect body / I want a perfect soul*”)⁸, em *Get Free* a personagem segue sábia sobre si, mas, embora inicialmente estagnada, sente-se capaz de mudar sua condição e o mundo ao saber que seus desejos podem ser ofuscados por uma ordem superior à sua (“*Sometimes it feels like / I’ve got a war in my mind / I wanna get off / But I keep riding the ride / I never really noticed / That I had to decide / To play someone’s game / Or live my own life / But now I do / I wanna move / Out of the black (out of the black) / Into de blue (into the blue)*”)⁹.

Entretanto, essa afirmação ocorre, na canção de Del Rey, antes do desencanto com a modernidade contaminá-la. Na aritmética das utopias, *Creep* e *Get Free* dão como resultado a sensação de que estamos correndo atrás de algo que nunca vai se concretizar ou de um lugar onde não iremos chegar – nova percepção de plágio, no sentido discursivo, e não apenas instrumental. A incompletude é um princípio vivo nas duas canções. Exemplificam essa percepção os seguintes versos da nova-iorquina, que revelam o desencanto com a modernidade, no sentido da inalcançável condição de igualdade: “*There’s no more chasing rainbows / And hoping for an end to them / Their arches are illusions / Solid at first glance / But then you try to touch them (touch, touch) / There’s nothing to hold on to (hold, hold) / The colors used to lure you in (you shut up, you shut up) / And put you in a trance (ah, ah, ah, yeah)*”¹⁰.

Por meio disso, as canções se comportam como espaços de inscrição das tensões sociais. Aqui, precisamos considerar que, na qualidade de produtos representantes de uma

⁸ Tradução livre: “Eu sou um verme / Eu sou um estranho / Que diabos eu estou fazendo aqui? / Eu não pertencço a esse lugar / Eu não me importo se isso dói / Eu quero ter controle / Eu quero um corpo perfeito / Eu quero uma alma perfeita”.

⁹ Tradução livre: “Às vezes parece / Que eu tenho uma guerra na minha mente / Eu quero cair fora / Mas continuo seguindo em frente / Eu nunca percebi / Que tinha que decidir / Entre jogar o jogo de alguém / Ou viver minha própria vida / Mas agora eu percebo / Eu quero me mudar / Para fora do preto (para fora do preto) / Para dentro do azul (para dentro do azul)”.

¹⁰ Tradução livre: “Não há mais caça aos arco-íris / E nem esperança no fim deles / Seus arcos são ilusões / Sólidos à primeira vista / Mas então você tenta tocá-los / Não há nada para se segurar (segurar, segurar) / As cores são usadas para atraí-lo (cale-se você, cale-se você) / E colocá-lo em transe (ah, ah, ah, sim)”.

tradição ou de formas culturais, as músicas estão demarcadas por contextos de mercado. Segundo Kellner (2001), a comercialização e a transformação da cultura em produtos mercadológicos trazem consequências significativas ao entendimento desses produtos e nos revelam informações adjacentes a eles. Para o autor,

[...] a produção com vistas ao lucro significa que os executivos da indústria cultural tentam produzir coisas que sejam populares, que vendam ou que – como ocorre com o rádio e a televisão – atraiam a audiência das massas. Em muitos casos, isso significa produzir um mínimo denominador comum que não ofenda as massas e atraia um máximo de compradores. Mais precisamente, a necessidade de vender significa que as produções da indústria cultural devem ser eco da vivência social, atrair grande público e, portanto, oferecer produtos atraentes que talvez choquem, transgridam convenções e contenham crítica social ou expressem ideias correntes possivelmente originadas por movimentos sociais progressistas. (KELLNER, 2001, p. 27)

Não podemos descolar Lana desse cenário de produto da cultura midiática para o qual Kellner chama atenção. Ao não desafixarmos a obra da cantora de um conceito mercadológico, também não podemos nos esquivar de dizer que suas utopias ou seu “manifesto moderno”, referentes a um grupo e podendo ser ditos, em certa medida, como contraculturais (contra uma cultura sedimentada da modernidade implantada), estão atrelados a essas rédeas comerciais. Como seu disco de 2017, do qual *Get Free* faz parte, o qual também está inserido nesse contexto e pode ser utilizado para se comunicar com um público que possui as mesmas concepções políticas, mesmas utopias. No entanto, tratar os produtos de que falamos aqui (*Get Free* e *Creep*) como simplesmente cooptados (termo do qual Kellner também lança mão) – ainda que tal ação exista – vem a ser uma ótica reducionista e generalizadora. Afinal, o pop não é a única forma cultural vendável e não é a única a aplicar estratégias de cooptação, repetição ou *reexecução*. A título de exemplo, a cultura erudita também se permite ser pressionada pelo consumo e as relações que atravessam essas duas modulações culturais (pop e erudito) não são binárias, mas estão envoltas em hierarquias complexas.

O que queremos dizer com isso é que, no embate fonográfico, nas disputas de mercado com outros produtos de segmentação semelhante ou distinta, está traduzido um conflito entre os produtos da cultura midiática discutida por Kellner, ou seja, estão expostos atritos entre formas culturais e estão explicitados tensionamentos dados nas fronteiras dessas culturas (BHABHA, 2007), dados nas tradições mercadológicas e na possibilidade de reformulação e ressignificação dessas mesmas tradições, sempre

belicosas. Assumindo a necessidade de acompanhar a sociedade, de fornecer produtos para a sociedade, a cultura midiática também designa para si um espaço de diálogo com as inconsistências do cotidiano. Isso porque sociedade e cultura contemporâneas passam por constantes fermentações e, juntas, sofrem transformações, mudanças ao longo do tempo (KELLNER, 2001, p. 29). Cultura e tradição andam juntas, e a necessidade de se rever o papel das tradições nas sociedades também está inserida nesse novo.

Falamos, pois, de um emaranhado comercial em que a ideia da cultura (ou contracultura) atribuída aos jovens (aos quais se dirigem *Get Free* e *Creep*, como destacamos no início deste texto) pode ser *saqueada*, completa Sarlo (1997), de modo a conversar com o social para garantir uma faceta rentável dos produtos e, se possível, mais rentável que os outros produtos do mercado fonográfico com os quais as músicas de Lana Del Rey e Radiohead competem – além de competirem entre si. Para Sarlo (1997),

A renovação incessante necessária ao mercado capitalista captura o mito da novidade permanente que também impulsiona a juventude. Nunca as necessidades do mercado estiveram afinadas tão precisamente ao imaginário de seus consumidores. O mercado promete uma forma do ideal de liberdade e, na sua contraface, uma garantia de exclusão. [...] como precisa ser universal, ele enuncia seu discurso como se todos, nele, fossem iguais. Os meios de comunicação reforçam essa ideia de igualdade na liberdade que é parte central das ideologias juvenis bem pensantes, as quais desprezam as desigualdades reais a fim de amar uma cultura estratificada porém igualmente magnetizada pelos eixos de identidade musical que se convertem em espaços para a identidade de experiências. Só muito abaixo, nas margens da sociedade, esse acúmulo das camadas se racha. (SARLO, 1997, p. 41)

Dessa forma, a reinvenção da tradição, dosada ou não pelo plágio, extrapola para o uso paradoxal dessa dimensão estético-política que, aqui, no caso da ruptura, usa mercadologicamente de uma “memória cultural” (a modernidade e suas consequências), denunciando-a. Interessa a Lana, na composição, mais uma performance calcada na sobreposição de elementos que, colocados sobre *Creep*, dariam a *Get Free* um tom de originalidade, atualização. E interessa menos ser associada à ideia de repetição (a performance da “memória cultural”), algo que a ligaria mais à suposta canção plagiada, embora isso ocorra fortemente. Como vimos, a estética do suposto plágio praticado por Del Rey, assim como do plágio (reconhecido judicialmente) praticado pelo Radiohead, instalam rupturas, sobretudo temporais.

O pop é comum, sob determinadas críticas, por investir na repetição de filões ou clichês. Entretanto, caso se trate de um ato de plágio, a discussão virá a ser diferente. Não

dirá respeito a esse repetir, mas sim, a reivindicar uma matriz, uma estética. O viés argumentativo da cisão com temporalidades e, sobretudo, com a própria tradição, torna-se responsável por expor, através da fratura dada na reinvenção (que explicita tensões), o ganho do gene mercantil/midiático de *Get Free*. Ainda que tente romper com o tempo de *Creep*, a música de Del Rey precisa dele para instaurar o seu. Essa encenação de rompimento do plágio é o trunfo acionado para descolá-lo da repetição intelectual. Porque, embora assimilada pela repetição, *Get Free* busca diferenciar-se, antiteticamente, pela possibilidade de intercessão com uma ideia adversa de tradição repaginada, atualizada: um novo “manifesto moderno”. Essa empreitada não anula, todavia, as implicações legais do plágio.

Entre Comunicação e Direito: as implicações legais do plágio

Valendo-se ou não de filões culturais e levando essas “cópias” a *reexecuções* (atitudes legitimadas, chanceladas ou permitidas pela cultura midiática em nome do lucro) ou levando a repetições (casos de plágio, também em nome do lucro, além da proteção de uma autoridade intelectual sobre algo), o que o embate entre *Get Free* e *Creep* promove, assim como o embate com *The Air That I Breathe*, é uma busca – sob a ótica da Comunicação – por supostos atos de invenção, ineditismo, originalidade. Essa autoridade, no campo do Direito, permite uma busca legal pelo direito à propriedade intelectual. Em busca de uma “etnografia do plágio”, conforme nomeia Gomes (2015, p. 344), as autoras Débora Diniz e Ana Terra publicaram, em 2014, pela editora da Fiocruz e pela editora Letras Livres, o livro “Plágio: palavras escondidas”. Por sua leitura da obra, Gomes afirma que a discussão sobre plágio se faz importante a partir do momento em que:

Plagia-se tudo, com maior ou menor constância, desde patentes de medicamentos, pesquisas científicas (artigos, capítulos de livros, trabalhos de congressos, monografias, dissertações e teses), fórmulas matemáticas com novas soluções, roteiros de filmes, letras de músicas, fotografias, projetos arquitetônicos, obras de artes, etc. Isto porque, como antevisto, há modalidades de plágio. Estas variam desde o tipo integral (cópia completa); tipo parcial (cópia fragmentada de parágrafos ou frases de um ou diversos autores); tipo conceitual (utilização da essência da obra do autor expressa de forma distinta da original); até chegar ao autoplágio, isto é, publicação de textos já publicados pelo autor, sem, no entanto, fazer referência aos trabalhos anteriores. (GOMES, 2015, p. 344)

Trazendo para um campo mais próximo de nós, falando das leis às quais estamos sujeitos, esse raciocínio nos permite compreender a ideia de que “o plágio é mais do que

uma mera reprodução de uma obra protegida pelo direito autoral, é a subtração da autoria da obra, na qual o usurpador apresenta como sendo de sua autoria uma obra de terceiros” (WACHOWICZ; COSTA, 2016, p. 37). Permite-nos, ademais, apreender que o imperativo do plágio esbarra na perspectiva de direito autoral: a proteção e guarda das comunicações e ideias, da beleza e dos sentimentos do gênero humano (WACHOWICZ; COSTA, 2016). Os autores atestam ainda, em coadunação ao que levanta Gomes (2015), que a invasão de uma propriedade intelectual é o atentado contra “o sentido prático e transformador da matéria e da tecnologia que se pretende proteger” (WACHOWICZ; COSTA, 2016, p. 15). Entretanto, questionamos: em que passo pode ser destacada a presença de uma propriedade intelectual, em referência a ideias de originalidade/autenticidade que lhe dariam respaldo? Mais ainda: como medir a originalidade total de algo?

Para contornarmos essa discussão, é preciso salientar que há inúmeras variações e entendimentos dos casos de plágio no âmbito da lei se avaliarmos cenários distintos. No caso da legislação estadunidense, por exemplo, há a divisão entre plágio (cópia ilegal e deliberada) e *copyright* (mais associada à ideia de impedir a reprodução de uma obra, seja por cópia proposital ou não – quando não se conhece uma obra e, mesmo assim, mergulha-se num ato de cópia de algo, podendo interferir no lucro da anterior). No Brasil, as discussões são resolvidas sob a ótica da legislação do direito autoral, o que inclui denúncias de plágio. A partir disso, podemos voltar às duas questões citadas anteriormente, posto que as complicações se atenuam quando se busca alcançar uma ideia de autoria e originalidade no campo das disputas judiciais. Por esse motivo, perguntamos: como categorizar uma produção rigorosamente autêntica?

Originalidade e inovação, terminologias próximas, podem entrar em conflito, no sentido de se pensar o que é inédito, sem precedente, totalmente “novo” – como o “manifesto moderno” de Lana se vende, embora precise de um ponto anterior a ele para se fundar. Todavia, há um abismo entre aquilo que se propõe a ser o caráter inaugural da obra e sua totalidade, por vezes apenas representando novas formas de manifestação de ideia pré-existente (MARTINS, 2017, p. 20). Dessa forma, trabalhamos a *reexecução* de filões culturais (reencenação de mesmas ideias e formatos), que também embaralha a delimitação jurídica aplicada ao plágio, uma vez que, ainda segundo Martins (2017), é impossível estabelecer consenso acerca dos limites da cópia. Na fonografia brasileira, por exemplo, com frequência são percebidas “menções a um suposto ‘mito dos oito

compassos idênticos’, pelo qual seria possível atestar a existência do plágio pela repetição de ditos oito compassos, afirmação sem fundamento na teoria da música...” (MARTINS, 2017, p. 20). Por essa lógica, Martins coloca a originalidade como um “consenso social”, a ser estabelecido por um técnico fora do universo jurídico. Contudo, ponderamos: ora, como designar alguém como dotado de uma sapiência do mundo e das obras humanas para estabelecer a autenticidade como fator essencial a imanar um objeto? E como pensar o papel da autoria também em sua ontologia, sendo que essa função é fruto da própria modernidade aqui discutida?

A esse respeito, Eco (1994) nos lança uma explanação esclarecedora:

[...] plágio, citação, paródia, releitura irônica são comuns a toda a tradição artístico-literária. Muito do que é arte foi e é repetitivo. O conceito de originalidade absoluta é contemporâneo, nascido com o Romantismo; a arte clássica era em grande medida produzida em série, e o “moderno” *avant-garde* (no começo deste século) desafiou o ideal romântico de “criação a partir do nada”, com suas técnicas de colagem, bigodes na Mona Lisa, arte pela arte, entre outros. (ECO, 1994, p. 95; grifo nosso; tradução nossa)¹¹

Pela leitura de Eco (1994), também podemos questionar o “mito dos oito compassos”, tal qual Martins (2017) o fez. Esse mito se anuncia sem fundamento a partir do momento em que não apresenta uma identidade musical única, difícil de ser medida, modo pelo qual a originalidade também é questionada pelo autor italiano. Isso porque o plágio musical precisa de uma aferição em que se ponham em contraste trechos coincidentes, ou seja: materializados instrumentalmente de mesma forma ou que se valham de recursos musicais que elaborem algum disfarce. Nisso, manifestam-se elementos que começam a contribuir para a captação de uma prática fraudulenta – o dolo¹², a intenção de esconder a prática considerada criminoso. O referido mito ainda se

¹¹ Cf. Eco (1994, p. 95): “[...] plagiarism, quotation, parody, the ironic retake are typical of the entire artistic-literary tradition. Much art has been and is repetitive. The concept of absolute originality is a contemporary one, born with Romanticism; classical art was in vas measure serial, and the ‘modern’ avant-garde (at the beginning of this century) challenged the romantic idea of ‘creation from nothingness’, with its techniques of collage, mustachios on the Mona Lisa, art about art, and so on”.

¹² Para Rocha (2011, p. 38) “o dolo é um elemento de difícil avaliação pelos operadores do Direito, motivo pelo qual o plágio normalmente é averiguado *in concreto* [analisar caso a caso; não há como formular uma “teoria do plágio”] através da análise da obra plagiada...”. Com isso, “o plágio se apura muito mais em função das semelhanças do que das diferenças, de modo que o próprio disfarce termina sendo a melhor demonstração do dolo, no plágio. O disfarce deixa à vista, claramente, a intenção de fraudar” (MANSO, 1987, p. 86 apud ROCHA, 2011, p. 38). Pela visão dos autores, o dolo de plagiar estaria refletido na própria obra. Entretanto, até que ponto *Get Free* tentou (ou não) disfarçar a progressão de acordes de *Creep*? Apesar da decisão judicial, que dá conta de que não houve plágio, tratou-se, logo, de um caso de inspiração, *reexecução*? Não dispomos dessa resposta e tampouco pretendemos chegar a ela, mas como é possível medir um dolo por aparências que se dizem concretas nas sequências melódicas e se revelam na própria obra (tanto na plagiada quanto na plagiadora)?

esvai porque a canção midiática (ou, também podemos compreender, a música popular massiva, inserida nesse contexto) apenas tem *experienciação* aparentemente finda no corpo de quem a executa e escuta (CARDOSO FILHO, 2009, p. 81): o espectro musical, seus arranjos e composições, suas variedades, podem ser finitos do ponto de vista da junção e do equilíbrio sonoros (combinação de elementos), mas não são inteiramente completos, encerrados em si e únicos pelo fato de se corporificarem em níveis distintos em quem executa e escuta a canção. Essa corporificação é subjetiva. Saber ou não que uma canção é fruto de plágio, por exemplo, afeta na forma como *experienciamos* o produto. Logo, a interpretação não está fincada exclusivamente na canção.

Considerações finais

Ao discutir projetos de modernidade, o plágio (legitimado ou não, considerado judicialmente como ocorrido ou não), acaba por organizar anseios e afetos nas canções. Em embate, há formas culturais, projetos de modernidade e avanço, filões da cultura pop, traços musicais semelhantes, disputa por imaginário e público, perspectivas de mundo, entre tantos outros. Se os afetos podem ser compreendidos como disposições ou paixões por algo, eles denunciam a disposição de um *sentir* por esse algo: na medição dos fãs ou da sociabilidade em que se insere em Lana Del Rey, não há plágio, enquanto que, no trânsito executado pela banda Radiohead, há uma ofensa à inteligência e ao direito de criação do grupo inglês. Assim como legalidade e legitimidade dentro da lei vigente (à qual a fonografia está submetida), que possui suas percepções, e as leis da cultura pop, que regem apenas a si mesmas e conforme seus critérios de consumo e ideais possíveis de representação.

Logo, num atrito de fronteiras entre Comunicação e Direito, o plágio agenciaria sociabilidades em contraste, visto que a canção (sua composição e seus arranjos) elabora questões de valor, gosto e afeto dos artistas e dos públicos. E todos esses aspectos estão inseridos em inúmeras modalidades de expressão da música, como salienta Janotti Júnior (2004, p. 192). Isso porque partimos do caso denunciado (plágio de acordes musicais) para percepções de cópias que estão alocadas nas composições e que se abrem ao crivo do público. Se confrontássemos *The Air That I Breathe*, também localizaríamos, em sua letra, a mesma discussão sobre uma possibilidade de avanço, modernização e respiro no mundo. Respiro este que, segundo a música, ainda não foi alcançado ou concretizado e tampouco se encerrará dessa forma (passível de ser *experienciado*), como os desejos de

igualdade, liberdade e modernidade em *Creep* e *Get Free*, que também não se firmam. E ainda haveria, entre outros recursos, a possibilidade de pensarmos, também – para além das composições e batidas melódicas –, quais regras comerciais estiveram circunscritas a essas canções à época de suas fabricações. Nos novos que se tecem entre os produtos configurados como “música popular massiva” – ainda nos termos de Janotti Júnior –, é impossível descolar composição de sonoridade/arranjo, de suas rédeas comerciais ou de outros elementos, de modo que, atravessada ou não pelo plágio, toda música popular massiva, sob qualquer gênero, estará submetida a uma série de:

[...] regras econômicas (direcionamento e apropriações culturais), regras semióticas (estratégias de produção de sentido inscritas nos produtos musicais) e regras técnicas e formais (que envolvem a produção e a recepção musical em sentido estrito). [...]. Traçar a genealogia de uma faixa ou de um CD envolve localizar estratégias de convenções sonoras (o que se ouve), convenções de performance (o que se vê, que corpo é configurado no processo auditivo), convenções de mercado (como a música popular massiva é embalada) e convenções de sociabilidade (quais valores, gostos e afetos são “incorporados” e “excorporados” em determinadas expressões musicais). (JANOTTI JÚNIOR, 2004, p. 192)

O que buscamos destacar nestas linhas é que o plágio pode ser uma estratégia em funcionamento para traçar as convenções ditas acima e tantas outras, relativas à produção, à circulação, ao consumo etc. Da repetição intelectual aos desejos de ruptura com uma tradição (reinvenção desta tradição, inserção de outros elementos nela ou criação de novas tradições, se for possível gerá-las em uma pureza ou separação total das demais), o plágio elabora uma cadeia de condicionamentos à música popular massiva, submetendo-a a limites mercadológicos, de gosto, de originalidade e fundamentos. É na ossatura do plágio que se exploram crivos da variação dos gêneros e imaginários, da influência de artistas em determinadas cenas e das tradições e “memórias culturais”.

Referências

AIEX, Tony. O Radiohead pisou na bola ao processar Lana Del Rey por plágio. **Tenho Mais Discos Que Amigos**, São Paulo, 09 jan. 2018. Disponível em: <http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2018/01/09/radiohead-lana-plagio/>. Acesso em: 25 mar. 2019.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CARDOSO FILHO, Jorge. As materialidades da canção midiática – contribuições metodológicas. **Fronteiras** – Estudos Midiáticos, v. 11, n. 2, p. 80-88, mai.-ago. 2009. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/5044>. Acesso em: 3 abr. 2019.

ECO, Umberto. **The Limits of Interpretation**. Indianápolis: Indiana University Press, 1994.

GOMES, Alisson Dias. Plágio e contemporaneidade. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 38, n. 2, p. 343-345, jul./dez. 2015. Disponível em: <http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/2295/1919>. Acesso em: 26 mar. 2019.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2010.

JAMESON, Fredric. **Modernidade Singular**: ensaios sobre a ontologia do presente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva. **Contemporânea**, v. 2, n. 2, dez. 2004, p. 189-204. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/4741/3/3418-8153-1-PB.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2019.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia** – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LANA DEL REY. **Lust for Life**. Santa Mônica, CA: Interscope Records, 2017.

MARTINS, H. O. **You never give me your money**: uma análise jurídica do plágio musical sob a perspectiva do direito do autor. Monografia. Recife, PE: Universidade Federal de Pernambuco, Faculdade de Direito, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/24369/1/Hugo%20de%20Oliveira%20Martins%20YouNeverGiveMeYourMoney.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2019.

RADIOHEAD. **Pablo Honey**. Los Angeles, CA: Capitol Records, 1993.

ROCHA, F. B. C. Plágio musical como violação de direitos de autor. **Revista da SJRJ**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 30, abr. 2011, p. 29-54. Disponível em: <https://www.jfrj.jus.br/revista-sjrj/artigo/plagio-musical-como-violacao-de-direitos-de-autor-musical-plagiarism-copyrights>. Acesso em: 30 mar. 2019.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna**: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

WACHOWICZ, Marcos; COSTA, José Augusto Fontoura. Direito autorial. In: _____. **Plágio Acadêmico**. Curitiba: Gedai Publicações; UFPR, 2016, p. 15-37.