

DENISE KATCHUIAN DOGNINI

Proteção do Direito de autor a obras derivadas:

Análise de duas adaptações de uma obra Monteiro Lobato

Tese de Láurea

Orientador: Professor Associado Antonio Carlos Morato

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE DIREITO

São Paulo – SP

2020

DENISE KATCHUIAN DOGNINI

Proteção do Direito de autor a obras derivadas:

Análise de duas adaptações de uma obra de Monteiro Lobato

Tese de láurea apresentada à Banca Examinadora do Departamento de Direito Civil, da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, como exigência para a obtenção do título de Bacharel em Direito, sob orientação do Professor Associado Antonio Carlos Morato.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE DIREITO

São Paulo – SP

2020

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus pais, pela vida e o amor; aos meus avós e minha madrinha, pelo exemplo; à minha irmã, pelo carinho; a meus sobrinhos, pela admiração; aos familiares, pelo apoio.

Ao querido Gledson, companheiro de vida, por tudo isso e muito mais.

À minha Família Franciscana – Marcela, Natasha, Bianca, Daniel e Diogo – pelas alegrias e tristezas, dificuldades e conquistas compartilhadas.

Ao professor João Luís Ceccantini, pela amizade permeada de risadas e de conversas sobre Lobato, sobre este trabalho, sobre a vida.

Aos magistrados Renata Mota Maciel e Guilherme Ferfoggia Gomes Dias, e aos amigos do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo, pela oportunidade e pelos ensinamentos.

À São Francisco e à Universidade de São Paulo, a todos os professores e funcionários, por pavimentar o caminho para que eu pudesse chegar até aqui.

Agradeço, em especial, ao meu caríssimo orientador, o Professor Antonio Carlos Morato, pela paciência, a atenção, a dedicação e, sobretudo, por ter-me descortinado o universo rico e encantador do Direito de Autor.

"A arte em si é uma subversão do princípio da realidade, e, por isso, é libertadora. Seu sentido se torna ainda mais profundo, e isto é certo, quanto mais a obra é capaz de protestar contra a ausência de liberdade, contra a reificação da existência. É na transcendência estética provocada pela arte que se esconde o seu perigo para o sistema da insensibilidade e da ignorância, estes que são os dois canais fundamentais para a indiferença e para a estruturação da própria barbárie. A barbárie, para se realizar, não demanda monstros, mas equipamentos conceituais e estratégias de articulação de poder que anestesiem as formas de reação pela criação de uma suficiente atmosfera de indiferença." (BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de Autor**. 7. ed. revista, atualizada e ampliada por Eduardo C.B. Bittar. Rio de Janeiro: Forense, 2019. p. 12).

RESUMO

Este trabalho busca realizar uma análise de duas adaptações da obra de Monteiro Lobato, do ponto de vista do Direito de autor. Busca-se verificar nas obras selecionadas a existência de requisitos para sua classificação como obras derivadas, e a consequente atribuição de direitos de autor. O trabalho inicia-se com uma revisão doutrinária a respeito dos conceitos jurídicos de obra, autoria, originalidade e obra derivada, com uma breve incursão por categorias da teoria literária. Por fim, comparam-se duas obras derivadas com seu original, a fim de verificar a presença ou ausência dos requisitos legais para a proteção autoral.

PALAVRAS-CHAVE: Direito de autor. Obra derivada. Adaptação. Modificação. Direito moral de autor.

ABSTRACT

This work seeks to carry out an analysis of two adaptations of Monteiro Lobato's work, from the point of view of copyright. It seeks to verify in the selected works the existence of requirements for their classification as derivative works, and the consequent attribution of copyright. The work begins with a doctrinal review of the legal concepts of work, authorship, originality and derived work, with a brief incursion into categories of literary theory. Finally, two derivative works are compared with their original, in order to verify the presence or absence of legal requirements for copyright protection.

KEYWORDS: Copyright. Derivative work. Adaptation. Modification.

SUMÁRIO

SUMÁRIO.....	7
Apresentação	8
1 Direito de autor – Princípios.....	11
1.1 Da natureza do Direito de autor	11
1.2 Brevíssimo apanhado da evolução legislativa	13
1.3 O autor e seus direitos na Lei 9.610/98	15
1.4 Domínio público	16
1.4.1 Fundamentos do domínio público	17
2 A obra protegida	20
2.1 Autoria	20
2.2 Originalidade, criatividade, individualidade.....	23
3 Obra derivada	26
3.1 Adaptação de obra literária	28
3.2 Paródia e paráfrase.....	30
3.3 Modificação ou transformação – a obra em domínio público	32
4 Estudo de casos – adaptações da obra <i>Reinações de Narizinho</i> , de Monteiro Lobato	40
4.1 <i>Narizinho</i> , de Pedro Bandeira.....	41
4.1.1 Autoria e título	41
4.1.2 Extensão do texto adaptado	42
4.1.3 Comparação com o original.....	43
4.1.4 Análise da obra derivada – conclusões	51
4.2 <i>Reinações de Narizinho</i> , de Walcyr Carrasco	52
4.2.1 Autoria e título	52
4.2.2 Extensão do texto adaptado	53
4.2.3 Comparação com o original.....	53
4.2.4 Análise da obra derivada – Conclusões	64
Considerações finais	69
Referências	71

APRESENTAÇÃO

O ano de 2019 foi marcado por um acontecimento há muito aguardado no meio editorial brasileiro: em 1º de janeiro desse ano, a obra do autor Monteiro Lobato entrou em domínio público. A entrada de uma obra em domínio público representa, para os editores e para autores, uma oportunidade ímpar de oferecer ao público edições novas e bem cuidadas, além de revisitações e releituras, adaptações para outros meios ou para o mesmo meio. No caso de Monteiro Lobato, essa data foi ainda mais comemorada, pois sua obra – adulta e infantil – desde 2010 vinha sendo alvo de críticas, por acusações de expressar o pensamento eugenista e racista de seu autor.¹

Desde o início da polêmica, estudiosos da área de Literatura e interessados no tema assumiram posicionamentos diversos: alguns entenderam que a obra deveria ser mantida em sua integralidade, confiando no discernimento e na capacidade do leitor; outros propuseram que as edições da obra, sobretudo da infantil, fossem acompanhadas de notas explicativas, a fim de guiar o entendimento do leitor; houve quem defendesse o banimento da obra infantil de Lobato; alguns, finalmente, propuseram que fossem feitas adaptações que amenizassem os conteúdos polêmicos e modificassem termos e expressões não mais toleráveis.

Estando em domínio público, portanto livre para adaptações e edições comentadas, 2019 seria o ano em que haveria a oportunidade de dar à obra nova chance, de forma que as novas gerações de leitores pudessem fruir da leitura sem correr o risco de deparar com expressões e palavras sensíveis.

Quando foram divulgadas as primeiras adaptações, outra polêmica se instaurou: afinal, seria lícito alterar e descaracterizar a obra do autor? Isso porque as primeiras notícias davam conta de adaptações que traziam grandes alterações, com exclusão de capítulos e personagens, modificações bem mais profundas do que a suavização do conteúdo problemático. Em um primeiro momento, questionamos: essas alterações da obra, como vinham sendo anunciadas, não configurariam uma violação ao direito moral do autor, de manter a integridade de sua obra? Foi essa interrogação a força motriz que colocou em marcha este trabalho.

¹ Não pretendemos abordar neste trabalho a problemática das posições políticas e sociais de Lobato. Para esclarecimentos sobre o tema, cf. PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves. O preconceito racial em Monteiro Lobato: uma questão pertinente à realidade e/ou à ficção. *In*: AGUIAR, Vera Teixeira de; CECCANTINI, João Luís; Martha, Alice Áurea Penteado (orgs.). **Heróis contra a parede**: estudos de literatura infantil e juvenil. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP, 2010.

A ideia inicial seria, então, verificar a hipótese com relação à adaptação das *Reinações de Narizinho*, elaborada pelo reconhecido autor infantojuvenil Pedro Bandeira. Ao discutir a ideia com especialista da área, foi-nos sugerido que a análise fosse feita de forma comparada, já que havia outra adaptação da mesma história, escrita pelo autor Walcyr Carrasco. Acatamos a sugestão prontamente.

Como – quase – todo trabalho acadêmico, nossa pergunta inicial foi-se modificando à medida que pudemos nos deter com mais atenção sobre os objetos da análise, ao ponto de deslocar-se da possível lesão ao direito moral do autor da obra originária para a investigação sobre a natureza das obras produzidas pelos dois adaptadores e da proteção autoral a lhes ser conferida. Importante ressaltar, portanto, que não foram objeto deste trabalho as análises sobre a existência de possíveis infrações, como plágio e violação de direito moral de autor.

Nesses termos, temos aqui um trabalho que, mediante a análise comparada de duas adaptações com a obra que lhes deu origem, busca verificar se nessas estão presentes os requisitos que caracterizam uma obra nova, originada da transformação de outra existente.

Para atingir esse objetivo, redigimos esta monografia em quatro capítulos: no capítulo introdutório, faremos um breve apanhado a respeito do Direito de autor, ao explorar sua natureza jurídica, sua evolução legislativa no Brasil e os aspectos gerais da Lei 9.610/98, com uma atenção especial sobre o regime do domínio público.

Em seguida, vamos abordar o conceito legal de “obra”, com base na doutrina, explorando detidamente as concepções de autoria, originalidade, criatividade e individualidade.

A obra derivada e suas modalidades serão o tema do capítulo terceiro, e neste momento faremos uma breve incursão pelas teorias dos estudos literários e da linguagem, para além do direito. Nosso objetivo, aqui, é verificar se as definições dadas pela ciência jurídica se aproximam ou afastam das primeiras, se são mais abrangentes ou mais restritivas. Neste capítulo, também, trataremos do tema das modificações de obras em domínio público e suas restrições.

Finalmente, no Capítulo 4, passamos à análise comparativa das duas adaptações, a fim de verificar se ambas preenchem os requisitos para serem consideradas obras derivadas ou se, ao contrário, constituem modificações da obra originária.

.....

Por mais que tenha sido feita com o máximo de empenho e dedicação, esta pesquisa apresenta lacunas e falhas, das quais estamos cientes. O trabalho foi pensado e escrito em

condições adversas: neste ano de 2020, o mundo inteiro parou e rendeu-se a um vírus que, até o mês de setembro, chegou a matar 1 milhão de pessoas. Isolados, todos tivemos de lidar com impossibilidade da convivência com colegas e professores, além da restrição às pesquisas físicas nas bibliotecas, o que prejudicou a todos sobremaneira, em especial quanto ao acesso a obras que só se encontram na forma impressa. De toda forma, levamos a cabo a tarefa, recorrendo ao empréstimo entre colegas e aos valiosos “sebos” – verdadeiras bibliotecas.

Todos os defeitos desta monografia, para além dos oriundos das dificuldades mencionadas, são de nossa responsabilidade; certamente, porém, os acertos são partilhados com nosso orientador, o Professor Antonio Carlos Morato, a quem devemos a descoberta desse ramo do direito que a cada dia torna-se mais apaixonante.

Ao contrário dos outros ramos do direito, que em geral evidenciam as dificuldades e os conflitos das pessoas em sociedade, o Direito de autor lida com o que de melhor e mais elevado um ser humano pode produzir: a arte e o pensamento. Pensar sobre arte e literatura, tendo por companheiras de isolamento as obras de professores como Carlos Alberto Bittar, José de Oliveira Ascensão, Antônio Chaves, Silmara Chinellato, Antonio Carlos Morato, entre tantos outros grandes, foi um privilégio imensurável, o qual jamais terei palavras suficientes para descrever e agradecer.

1 DIREITO DE AUTOR – PRINCÍPIOS

O ser humano é, em toda a natureza, o único animal capaz de expressar seus pensamentos de forma organizada e extravasar sua percepção de mundo e sua interioridade sob a forma de arte. Como ser criativo e criador, é tão natural esperar que sua pessoa e sua obra recebam a atenção do Direito, que as raízes dessa tutela estão fincadas na própria Declaração Universal dos Direitos do Homem, em seu art. 27.¹ “Se algum direito natural existe, nenhum poderá ser mais ‘natural’ que o direito de autor”, considera Antônio Chaves.²

Essa disciplina é o que permite ao autor sobreviver materialmente de sua obra, obter para ela a proteção contra apropriações indevidas e, não menos importante, ter respeitado seu pensamento e sua personalidade, que se refletem na obra.³

1.1 Da natureza do Direito de autor

A discussão a respeito da natureza jurídica do Direito de autor é, como refere José de Oliveira Ascensão, “um dos problemas clássicos da ciência jurídica”.⁴ Antônio Chaves⁵ nos apresenta nove diretrizes doutrinárias, que tentam dar solução a esse ponto: (1) o Direito de autor como direito da coletividade; (2) o Direito de autor como direito real de propriedade; (3) o Direito de autor como emanção do direito da personalidade; (4) o Direito de autor como um direito especial de propriedade, tendo por objeto um valor imaterial; (5) o Direito de autor como um direito *sui generis*; (6) o Direito de autor como direito de clientela; (7) *o Direito de autor como direito dúplice de caráter real: pessoal-patrimonial*; (8) o Direito de autor como direito pessoal de crédito; (9) o Direito de autor como direito privativo de aproveitamento.

Dessas concepções, conforme destaca Antônio Chaves, a de um direito de caráter dúplice é a doutrina que vem predominando nos ordenamentos nacionais e propugna que:

Compõe-se o direito de autor de dois elementos fundamentais diferentes: o direito moral, como proteção da obra e da personalidade do autor nela refletida, e o direito patrimonial, monopólio de utilização

¹Artigo 27. 1. Todo ser humano tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar do progresso científico e de seus benefícios. 2. Todo ser humano tem direito à proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de qualquer produção científica literária ou artística da qual seja autor.

² CHAVES, Antônio. **Direito de autor: princípios fundamentais**. Rio de Janeiro: Forense, 1987. p. 4.

³ NDÉNE NDIAYE, *apud* CHAVES, *op. cit.*, p. 4.

⁴ ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito autoral**. 2. ed. ref. e ampl. Rio de Janeiro: Renovar, 1997. p. 26.

⁵ CHAVES, *op. cit.*, p. 9-16.

econômica temporária, relativo e limitado, participando da eficácia dos direitos reais.⁶

Em relação às correntes que sustentam ser o Direito de autor um direito da propriedade, Silmara Chinellato defende a natureza de direito intelectual, destacando categoricamente que “não tem e nunca teve a natureza do direito de propriedade”, e aponta elementos que justificam sua convicção:

- a) distinção entre corpo mecânico e corpo místico, sendo apenas o primeiro suscetível de propriedade e posse, com as restrições do Direito de autor;
- b) aquisição da titularidade do Direito de autor apenas por meio da criação;
- c) prazo de duração limitado para direitos patrimoniais e ilimitado para direitos morais;
- d) não cabe usucapião quanto a nenhum dos direitos morais, aplicando-se, em tese, ao corpo mecânico, com restrições;
- e) perda do direito patrimonial depois de certo prazo, quando a obra cai em domínio público;
- f) inalienabilidade de direitos morais;
- g) ubiquidade da criação intelectual, ao contrário do direito de propriedade, que concede privatividade ao proprietário;
- h) diferente tratamento no regime de bens do casamento, entre a propriedade e o direito de autor;
- i) diferentes regimes para a desapropriação de Direito de autor, aos quais se aplicam outras normas que não as da propriedade;
- j) diferentes prazos de prescrição;
- k) interpretação restritiva em favor do autor;
- l) inaplicabilidade da tutela processual possessória.⁷

Estabelecida, dessarte, a natureza jurídica do Direito de autor, cabe à doutrina estabelecer-lhe uma definição.

Segundo Carlos Alberto Bittar, temos que: “o Direito de autor ou Direito Autoral é o ramo do Direito privado que regula as relações jurídicas, advindas da criação e da utilização econômica de obras intelectuais estéticas e compreendidas na literatura, nas artes e das ciências”.⁸ Antônio Chaves, por sua vez, o define como:

[...] o conjunto de prerrogativas que a lei reconhece a todo criador intelectual sobre suas produções literárias, artísticas ou científicas, de alguma originalidade: de ordem extrapeuniária, em princípio, sem

⁶ CHAVES, Antônio. **Direito de autor: princípios fundamentais**. Rio de Janeiro: Forense, 1987. p. 14.

⁷ CHINELLATO, Silmara Juny de Abreu. Requisitos fundamentais para a proteção autoral de obras literárias, artísticas e científicas. Peculiaridades da obra de artes plásticas. *In*: MAMEDE, Gladston; FRANCA FILHO, Marcílio Toscano; RODRIGUES JUNIOR, Otavio Luiz (orgs.). **Direito da Arte**. São Paulo: Atlas, 2015. p. 308.

⁸ BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de autor**. 7. ed. Revista, atualizada e ampliada por Eduardo C. B. Bittar. Rio de Janeiro: Forense, 2019. p. 27.

limitação de tempo; e de ordem patrimonial, ao autor, durante toda a sua vida, com o acréscimo, para os sucessores indicados na lei, do prazo por ela fixado.⁹

Atualmente, o Direito de autor é positivado sob dois sistemas distintos: o individual e o comercial. O individual volta-se à proteção do autor e ao direito de exclusivo sobre sua obra; o comercial, também conhecido como sistema de *copyright*, volta-se à proteção da obra e do investimento.

1.2 Brevíssimo apanhado da evolução legislativa

A primeira referência a dispositivos legais de proteção ao Direito de autor, no Brasil, data de 1827 e encontra-se inserida na Lei Imperial de 11 de agosto desse ano, a qual determinou a criação dos cursos jurídicos de São Paulo e Olinda. Em seu art. 7º, previa o diploma um privilégio de 10 anos aos professores que elaborassem obras a serem adotadas no curso:

Os Lentes farão a escolha dos compêndios da sua profissão, ou os arranjarão, não existindo já feitos, com tanto que as doutrinas estejam de acordo com o systema jurado pela nação. Estes compêndios, depois de aprovados pela Congregação, servirão interinamente; submettendo-se porém à aprovação da Assembléia Geral, e o Governo os fará imprimir e fornecer às escolhas, competindo aos seus autores o privilégio exclusivo da obra por dez annos.

Trata-se de um início de regramento tardio, cujo atraso deveu-se, em grande parte, à proibição da instalação da imprensa no Brasil, imposta pela Metrópole colonial e somente revogada em 1808, com a abertura dos portos às nações amigas.

A esta altura, na Europa continental, a ideia de que a obra do autor teria um caráter patrimonial já estava consagrada pelos decretos revolucionários franceses, de 1791 e 1793, que “consolidaram, pela primeira vez, a noção de propriedade literária e artística”,¹⁰ e já estava em curso a discussão a respeito do caráter pessoal da proteção autoral, que iria se afirmar na jurisprudência como direito moral de autor, em especial na França e na Alemanha.

Em 1886, em virtude da recorrência de conflitos referentes ao Direito de autor e a necessidade de sua proteção em âmbito internacional, foi firmada a Convenção de Berna, a qual entrou em vigor no ano seguinte e sofreu várias revisões, até a versão atual, na qual

⁹ CHAVES, Antônio. **Direito de autor: princípios fundamentais**. Rio de Janeiro: Forense, 1987. p. 17.

¹⁰ ZANINI, Leonardo Estevam de Assis. **Direito de autor**. São Paulo: Saraiva, 2015. p. 54.

encontram-se positivados os direitos morais de autor, como o direito de paternidade e defesa da integridade da obra, mesmo após sua morte.¹¹

No Brasil, posteriormente ao Decreto Imperial de 1827, foram editados vários diplomas legais com a disciplina esparsa da matéria, mas apenas em 1973, pouco após a última revisão da Convenção de Berna (Paris, 1971), a Lei 5.988/73 veio a reger “em caráter pioneiro” os direitos de autor de forma sistemática e autônoma, estabelecendo a clara divisão dos direitos patrimoniais e morais de autor.¹² Esta foi substituída em 1998 pela vigente Lei 9.610/98, a qual manteve a divisão inaugurada pela lei de 1973, com alterações consoantes aos princípios introduzidos pela Constituição de 1988, bem como referentes a inovações tecnológicas.¹³

O Direito de autor no Brasil, portanto, como ramo do Direito Privado, disciplina as relações jurídicas que se estabelecem tendo por objeto a obra intelectual estética, seja ela de cunho literário, artístico ou científico,¹⁴ excluindo-se dessa tutela as invenções industriais, as quais se submetem a legislação própria.

Sua disciplina reflete a normativa direitos fundamentais da pessoa humana, e encontra amparo constitucional nos incisos IV, IX, XXVI e XXVII do art. 5º da Constituição Federal de 1988. Em âmbito infraconstitucional, além da Lei 9.610/98, são aplicáveis as normas de Direito Privado (Código Civil/2002) no que couberem.

Assim, visa-se à proteção tanto do ponto de vista patrimonial como moral, das

¹¹ Art. 6 bis: “1) Independentemente dos direitos patrimoniais de autor, e mesmo depois da cessão dos citados direitos, o autor conserva o direito de reivindicar a paternidade da obra e de se opor a toda deformação, mutilação ou a qualquer dano à mesma obra, prejudiciais à sua honra ou à sua reputação. 2) Os direitos reconhecidos ao autor por força do parágrafo 1) antecedente mantêm-se, depois de sua morte, pelo menos até à extinção dos direitos patrimoniais e são exercidos pelas pessoas físicas ou jurídicas a que a citada legislação reconhece qualidade para isso. Entretanto, os países cuja legislação, em vigor no momento da ratificação do presente Ato ou da adesão a ele, não contenha disposições assegurando a proteção depois da morte do autor, de todos os direitos reconhecidos por força do parágrafo 1) acima, reservam-se a faculdade de estipular que alguns desses direitos não serão mantidos depois da morte do autor. 3) Os meios processuais destinados a salvaguardar os direitos reconhecidos no presente artigo regulam-se pela legislação do país onde é reclamada a proteção.

¹² Carlos Alberto Bittar destaca que o aspecto moral do direito de autor já vinha reconhecido no Brasil desde 1830, uma vez que o Código Criminal de 1831 havia tipificado o crime de contrafação: “Art. 261. Imprimir, gravar, lithographar, ou introduzir quaesquer escriptos, ou estampas, que tiverem sido feitos, compostos, ou traduzidos por cidadãos brasileiros, emquanto estes viverem, e dez annos depois da sua morte, se deixarem herdeiros.”. É de observar que o referido artigo se insere em parte dedicada aos crimes contra a propriedade; no entanto, o referido Código traz, em capítulo dedicado à Liberdade de Imprensa, dois artigos que parecem mais em consonância com uma tutela do aspecto moral do direito de autor, em especial o direito de paternidade: “Art. 304. Imprimir, lithographar, ou gravar qualquer escripto, ou estampa, **sem nelle se declarar o nome do impressor, ou gravador**, a terra em que está a officina, em que fôr impresso, lithographado, ou gravado, e o anno da impressão, lithographia, ou gravura; faltando-se a todas, ou a cada uma destas declarações. [...] Art. 306. Se a falsidade consistir em attribuir o escripto, ou estampa a impressor, ou gravador, autor, ou editor, que esteja actualmente vivo.” (Cf. BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de autor**. 7. ed. Revista, atualizada e ampliada por Eduardo C. B. Bittar. Rio de Janeiro: Forense, 2019. p. 32).

¹³ BITTAR, *op. cit.*, p. 33.

¹⁴ *Ibidem*, p. 27.

criações do espírito, conforme identificadas no art. 7º da Lei 9610/98.¹⁵

1.3 O autor e seus direitos na Lei 9.610/98

Da criação da obra, independentemente de registro, nascem os direitos de autor.

Em sua vertente moral, estes se encontram elencados nos arts. 24 a 27 da Lei 9.610/98, quais sejam, os direitos de paternidade, de nomeação e integralidade da obra, bem como os direitos de inédito, de modificação e de retirada de circulação da obra. Trata-se de direitos pessoais, perpétuos, inalienáveis, irrenunciáveis, imprescritíveis e impenhoráveis, não perecendo, portanto, com a morte do autor nem com a entrada da obra em domínio público. Todos estes transmitem-se por sucessão, exceto os pessoais, como o de modificação e de retirada de circulação.¹⁶ Importante referenciar que o Brasil se filia ao sistema instituído pelas Convenções de Berna e de Genebra, de *droit d'auteur*, cuja ênfase protetiva é voltada ao autor, ao contrário do sistema de *copyright*, vigente nos países de língua inglesa, entre outros, cujo objeto de proteção é a obra e seu investimento.

Explica Adriano de Cupis que os poderes que se encontram abarcados no elenco dos direitos morais de autor decorrem da paternidade intelectual da obra. Daí por que defende que a expressão “direito moral de autor” é equivalente a “direito à paternidade intelectual”.¹⁷

Os direitos patrimoniais de autor, referentes à exploração econômica de sua obra, embora também tenham origem com a criação, manifestam-se concretamente a partir da sua

¹⁵ Art. 7º São obras intelectuais protegidas as **criações do espírito**, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como:

I - os textos de obras literárias, artísticas ou científicas;

II - as conferências, alocações, sermões e outras obras da mesma natureza;

III - as obras dramáticas e dramático-musicais;

IV - as obras coreográficas e pantomímicas, cuja execução cênica se fixe por escrito ou por outra qualquer forma;

V - as composições musicais, tenham ou não letra;

VI - as obras audiovisuais, sonorizadas ou não, inclusive as cinematográficas;

VII - as obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia;

VIII - as obras de desenho, pintura, gravura, escultura, litografia e arte cinética;

IX - as ilustrações, cartas geográficas e outras obras da mesma natureza;

X - os projetos, esboços e obras plásticas concernentes à geografia, engenharia, topografia, arquitetura, paisagismo, cenografia e ciência;

XI - as adaptações, traduções e outras transformações de obras originais, apresentadas como criação intelectual nova;

XII - os programas de computador;

XIII - as coletâneas ou compilações, antologias, enciclopédias, dicionários, bases de dados e outras obras, que, por sua seleção, organização ou disposição de seu conteúdo, constituam uma criação intelectual.

¹⁶ BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de autor**. 7. ed. Revista, atualizada e ampliada por Eduardo C. B. Bittar. Rio de Janeiro: Forense, 2019. p. 71.

¹⁷ CUPIS, Adriano de. **Os direitos da personalidade**. Tradutor: Afonso Celso Furtado Rezende. 2. ed. São Paulo, Quorum, 2008. p. 336-337.

comunicação ao público, seja por meio da edição de obras literárias ou musicais, da gravação de fonogramas, da exibição ou exposição de obras de artes visuais.¹⁸ A proteção conferida ao autor no âmbito patrimonial visa à preservação “dos meios pelos quais o autor dela [da obra] pode retirar proveitos pecuniários”,¹⁹ considerando-se que o autor não apenas efetivamente realiza um trabalho criativo, o qual merece a adequada remuneração, mas também produz um bem, ainda que imaterial, podendo dele dispor, fruir e usar – ou, no caso, regular seu uso.

Ao contrário dos direitos morais, os direitos patrimoniais, por sua própria natureza, são alienáveis, transmitem-se por contrato ou sucessão, sofrem limitações em função do tempo ou do uso, são passíveis de sofrer constrição judicial (penhora) e são prescritíveis. Dessa maneira, o autor detém a faculdade de autorizar o uso ou conceder direitos de reprodução de sua obra, nos termos da lei (arts. 28 a 45, da Lei 9.610/98).

1.4 Domínio público

Na condição de instituto limitador dos direitos patrimoniais de autor, a discussão em torno do instituto do domínio público cinge-se sobremaneira à discussão original sobre princípios e direitos fundamentais, em especial os direitos de propriedade e da personalidade. Afinal, trata-se de uma normativa que determina a extinção dos direitos patrimoniais sobre bem imaterial, ao mesmo tempo que prevê a manutenção da tutela sobre a integridade desse mesmo bem, com base nos direitos da personalidade do autor, isto é, direitos morais de autor.

Por representar uma limitação ao direito patrimonial, é de esperar que correntes doutrinárias diversas debatam o assunto, expressando a respeito posições divergentes. Há quem defenda a extensão temporal do exclusivo autoral, pelo argumento da proteção ao investimento. Por outro lado, sob o manto do princípio da função social da propriedade intelectual e do interesse público, argumenta-se que o domínio público represente a oportunidade que o autor tem de retribuir à sociedade, sob a forma da utilização livre de sua obra, a matéria-prima com que as cria. Em outras palavras, para criar sua obra autor apropria-se do conhecimento e do acervo cultural universal da sociedade em que vive, sendo coerente que essa mesma sociedade possa colher livremente os frutos dessa obra a

¹⁸ BITTAR, *op. cit.*, p. 73.

¹⁹ *Ibidem*, p. 69.

cuja consecução concorreu.²⁰

Conforme se verifica dos arts. 44 e 45 da Lei 9.610/98,²¹ os direitos patrimoniais sobre a obra não são perpétuos, posto que limitados temporalmente pelos dispositivos legais supracitados. Observe-se que os direitos morais, como visto, não perecem, dado seu caráter pessoal, e uma vez estando a obra em domínio público, sua tutela é conferida ao Estado.

Nesses termos, após o prazo legal, a obra pode ser livremente explorada, com proveito econômico, em reproduções, adaptações, interpretações, exposições públicas, enfim, sob todas as formas de utilização, antes protegidas nos termos do art. 29 da Lei 9.610/98.

Apesar da existência de disputas doutrinárias a respeito da conveniência da limitação temporal do direito patrimonial, é certo que a legislação brasileira obedece ao prazo mínimo de 50 anos, estipulado pela Convenção de Berna, em seu art. 7, 1, optando por ampliá-lo, conforme autorizado pelo item 6 do mesmo artigo.²²

1.4.1 Fundamentos do domínio público

Segundo Rodrigo Moraes,²³ bons argumentos em favor da restrição temporal seriam:

O autor não cria do nada, mas a partir de um acervo cultural preexistente; (b) as obras espirituais [criações do espírito] são bens não competitivos; (c) depois de determinado tempo, fica extremamente difícil encontrar todos os herdeiros do autor falecido [...].

Desses argumentos, vamos nos concentrar no primeiro, que nos parece o mais significativo para estabelecer a relevância do domínio público como limitador do exclusivo autoral.

Explica Rodrigo Moraes que a obra intelectual se cria em um espírito de colaboração entre o autor e a sociedade e a cultura na qual se insere, uma vez que ele

²⁰ MORAES, Rodrigo. Por que obras protegidas devem cair em domínio público? *In*: PIMENTA, Eduardo Salles (coord.). **Direito Autorais**: Estudos em homenagem a Otávio Afonso dos Santos. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2007. p. 303.

²¹ Art. 44. O prazo de proteção aos direitos patrimoniais sobre obras audiovisuais e fotográficas será de setenta anos, a contar de 1º de janeiro do ano subsequente ao de sua divulgação.

Art. 45. Além das obras em relação às quais decorreu o prazo de proteção aos direitos patrimoniais, pertencem ao domínio público:

I - as de autores falecidos que não tenham deixado sucessores;

II - as de autor desconhecido, ressalvada a proteção legal aos conhecimentos étnicos e tradicionais.

²² ARTIGO 7. A duração da proteção concedida pela presente Convenção compreende a vida do autor e cinquenta anos depois da sua morte. [...] 6) Os Países da União têm a faculdade de conceder uma duração de proteção superior àquelas previstas nos parágrafos precedentes.

²³ MORAES, Rodrigo. Por que obras protegidas devem cair em domínio público? *In*: PIMENTA, Eduardo Salles (coord.). **Direito Autorais**: Estudos em homenagem a Otávio Afonso dos Santos. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2007. p. 303.

receberia “influências do contexto-social e histórico em que vive”.²⁴ Da mesma maneira, a sociedade se beneficia da obra autoral, que retroalimenta e passa a integrar esse mesmo patrimônio cultural do qual se nutriu.

Assim também entende Domenico de Masi,²⁵ ao atribuir às obras do espírito uma autoria mediante “processos coletivos que, por vaidade ideológica ou por simplificação prática, foram atribuídos a gênios individuais”. Por essa razão, entende Moraes, não é justo que se admita a perpetuidade desse direito patrimonial, uma vez que seu objeto foi criado com a participação, ainda que passiva e inconsciente, de uma coletividade.

Por outro lado, argumentam alguns autores²⁶ que o Direito de autor exerce função social e que, portanto, sua exclusividade é sujeita a sofrer as limitações impostas pelo princípio da função social da propriedade, definido constitucionalmente (art. 5º, XXIII; 170, III, CF/88). Nesse mesmo sentido, concorrem os dispositivos constitucionais que garantem o direito ao acesso à cultura (art. 215, CF/88).

Na medida em que estabelece uma limitação à autorização de uso e fruição das obras protegidas, o instituto do domínio público revela-se elemento de concretização de direitos garantidos constitucionalmente, mediante o acolhimento da função social conferida à propriedade – ainda que o direito de autor não tenha a natureza de propriedade, como vimos anteriormente.

Deve assim existir um equilíbrio entre os interesses privados e públicos existentes na tutela autoral. Seriam igualmente iníquas tanto a tutela desmesurada do direito do autor a ponto de não permitir o acesso livre à produção cultural por parte da coletividade – **justamente por isso a lei estabelece um prazo para que se esgote o privilégio de exclusividade do autor**, por exemplo – como a situação inversa, na qual não se estabelecesse proteção alguma ao autor, franqueando a qualquer terceiro o uso da obra produzida, desestimulando a criação intelectual.²⁷

O instituto do domínio público, previsto na legislação pátria, estabelece uma limitação ao direito de exclusividade sobre a obra intelectual, criação do espírito, de forma que sua fruição e seu uso – inclusive com fins econômicos – passam a ser livres e disponíveis a quem quer que se interesse.

²⁴ *Ibidem*, p. 305.

²⁵ *Apud* MORAES, *op. cit.*, p. 308.

²⁶ Cf. CARBONI, G. **Função social de direito de autor**. Curitiba: Juruá, 2008; SOUZA, Carlos Affonso Pereira de. O domínio público e a função social do direito autoral. **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 664-680, set. 2011. Disponível em: <http://revista.ibict.br/liinc/article/view/3314>. Acesso em: 23 maio 2020.

²⁷ SOUZA, Carlos Affonso Pereira de. O domínio público e a função social do direito autoral. **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 664-680, set. 2011. Disponível em: <http://revista.ibict.br/liinc/article/view/3314>. Acesso em: 23 maio 2020. p. 668.

Ao mesmo tempo que a Constituição brasileira garante os direitos de autor, bem como o direito à propriedade, elencados ambos entre os direitos fundamentais da pessoa humana, estabelece um limite social da propriedade e determina que o Estado deve garantir o acesso à cultura. Nesse sentido, poderia afirmar-se que a entrada de uma obra em domínio público representaria quase como o resultado de uma ponderação entre preceitos constitucionais, resolvendo de maneira clara e prática o aparente conflito de normas e princípios. Além disso, como vimos, a entrada em domínio público de uma obra acaba por configurar uma retribuição à coletividade, cujo patrimônio cultural serviu de matéria-prima ao autor para a criação de sua obra intelectual.

2 A OBRA PROTEGIDA

No capítulo precedente, tivemos a oportunidade de analisar aspectos gerais do Direito de autor, sob a égide da Lei 9.610/98. Iniciando o aprofundamento de nossa análise, voltamos o olhar, inicialmente, para o objeto da tutela desse direito – a obra –, considerada manifestação da personalidade do autor, segundo a visão personalista ou humanista à qual se filia nossa legislação.¹

O art. 7º da Lei 9.610/98 define a obra protegida como “as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro”, definição que é seguida de um rol exemplificativo das diversas formas de expressão que se enquadram na categoria.

Dessa definição interessa-nos, em particular, a expressão “criações do espírito, expressas [...] ou fixadas”, a qual sintetiza o núcleo do sistema protetivo do Direito de autor – **autoria, originalidade, criatividade e individualidade**.

2.1 Autoria

A ideia de autoria como a concebemos atualmente, no sentido sociológico e jurídico, é uma construção da Era Moderna.² Na Antiguidade e na Idade Média, não apenas grande parte das obras circulava de forma anônima, como eram usuais a reutilização de textos e a incorporação de anotações ou comentários feitos por terceiros em livros. No século XV, com o surgimento da imprensa e a possibilidade de estabilização dos textos, a autoria passa a ser identificada, revestindo-se de um caráter econômico e pessoal, e a partir do século XVIII é possível registrar um crescente número de pessoas que tiram da exploração econômica de suas obras seu sustento. Portanto, “no conceito moderno de autoria, o autor é quem origina a obra e, por essa razão, tem o direito de explorar economicamente sua criação”³ – ideia que estrutura e fundamenta o aspecto patrimonial do Direito de autor, em sua abordagem privatista.

Observamos, também, que a “obra estética é personalidade humana feita obra. [...] A obra, nesta perspectiva, incorpora o espírito do autor traduzindo-lhes por meio da linguagem,

¹ SANTOS, Manoel J. Pereira dos. A questão da autoria e da originalidade em direito de autor. *In*: SANTOS, Manoel J. Pereira dos; JABUR, Wilson Pinheiro; ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito autoral**. São Paulo: Saraiva, 2014a. (Série *GVlaw*: propriedade intelectual). p. 105

² *Ibidem*, p. 109.

³ *Ibidem*, p. 109.

aí incluídos o seu tempo e a sua história”⁴ e, por dada sua característica de “criação original e única”, está sob a tutela dos direitos da personalidade, justificando a “visão personalista ou humanista que permeou o sistema de *droit d’auteur*”.⁵

Temos, portanto, que a autoria exerce uma dupla função: a de expressar a paternidade da obra, atribuindo ao autor a responsabilidade por suas ideias e opiniões, e a de representar uma forma de apropriação da obra criada, ao estabelecer o vínculo de titularidade entre criador e criação.⁶

Outra característica da autoria é a de ser uma questão de fato, isto é, apenas se efetiva quando a ideia do autor deixa o plano da subjetividade para se consubstanciar. É a criação que dá origem a um autor, e este não existe enquanto sua ideia não toma corpo. Não é sem razão que a legislação autoral exclui da proteção as ideias (art. 8º, I).

Como ensina José de Oliveira Ascensão, “a criação do espírito não pode permanecer no foro íntimo”:

Partindo ou não de um tema, o criador tem uma ideia de uma obra literária ou artística. Há sempre uma prefiguração, mesmo que vaga. Sobre essa prefiguração se trabalhará, de maneira a que a ideia venha a tomar forma. E esse percurso pode ser longo e tormentoso, pois muitas vezes a ideia norteadora não logra concretizar-se, ou a concretização não está à sua medida; doutras, infelizmente mais raras, a forma saiu até mais valiosa que a ideia... [...]

Isto significa que a própria criação do espírito a que se faz apelo na obra literária ou artística é desde o início uma criação no domínio da forma.⁷

Inspirada em Mário Quintana,⁸ ilustra Silmara Chinellato:⁹

A ideia pertence ao acervo cultural da humanidade, é de todos e de cada um que a externar, mas o Direito de Autor só protegerá a forma como

⁴ BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de autor**. 7. ed. Revista, atualizada e ampliada por Eduardo C. B. Bittar. Rio de Janeiro: Forense, 2019. p. 21.

⁵ SANTOS, Manoel J. Pereira dos. A questão da autoria e da originalidade em direito de autor. In: SANTOS, Manoel J. Pereira dos; JABUR, Wilson Pinheiro; ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito autoral**. São Paulo: Saraiva, 2014a. (Série GVlaw: propriedade intelectual). p. 111. O autor ressalva que, mesmo o sistema de copyright, com seu viés patrimonialista, não afasta a figura do autor. O direito moral de autor, por força das convenções internacionais, está incorporado nos países que adotam esse sistema, exceto os Estados Unidos (p. 106, 111).

⁶ *Ibidem*, p. 115.

⁷ ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito autoral**. 2. ed. ref. e ampl. Rio de Janeiro: Renovar, 1997. p. 30-31.

⁸ “XLVIII. DAS IDEIAS

Qualquer ideia que te agrade,

Por isso mesmo... é tua.

O autor nada mais fez que vestir a verdade

Que dentro em ti se achava inteiramente nua [...]” (apud CHINELLATO, op. cit., p. 302).

⁹ CHINELLATO, Silmara Juny de Abreu. Requisitos fundamentais para a proteção autoral de obras literárias, artísticas e científicas. Peculiaridades da obra de artes plásticas. In: MAMEDE, Gladston; FRANCA FILHO, Marcílio Toscano; RODRIGUES JUNIOR, Otavio Luiz (orgs.). **Direito da Arte**. São Paulo: Atlas, 2015. p. 302.

ela se “veste”, como se apresenta, com a criatividade singular de cada pessoa. [...] a ideia nua não é protegida, mas “vestida”, sim.

Igualmente, preleciona Rodrigo Moraes:

Ideias não são obras, são pensamentos desnudos, ainda sem concreção, sem originalidade expressa. A mera ideia consiste no ponto de partida mental. A obra surge quando a ideia é refinada e adquire forma expressiva, uma singularidade qualquer, ainda que mínima.

[...]

O autor veste as ideias. O direito autoral protege essa “vestimenta”, essa forma de expressar o pensamento. Podem existir vários vestidos protegíveis, ou seja, várias obras sobre uma mesma ideia, um mesmo tema.¹⁰

Assim, a autoria produz efeitos jurídicos na medida em que a ideia adquire existência, momento distinto do processo de criação. Essa existência, como ressalta Denis Borges Barbosa, nem sempre se confunde com a fixação em um suporte físico, assim é possível que um poema seja declamado em público e repetido, ainda que nunca publicado.¹¹

José de Oliveira Ascensão ressalta que, da mesma forma que se repudia a tentação de tomar ideia por obra, deve-se repudiar a tentação de tomar o suporte pela obra:

A obra musical não é a partitura musical: por isso não se perde, se se destruírem todos os exemplares, enquanto houver a possibilidade de ser reconstituída. A obra arquitetônica não é o prédio: ainda que este seja demolido, a imitação não se tornou livre, pois a traça pode ser reconstituída. [...]

A obra é pois uma realidade incorpórea; a exteriorização que ela representa ainda pode ser imaterial, bastando que se revele aos sentidos. Por isso, o direito de autor sobre a obra como coisa incorpórea é independente do direito de propriedade sobre as coisas materiais que sirvam de suporte à sua fixação ou comunicação.¹²

No mesmo sentido, preleciona Carlos Alberto Bittar:

A obra (*corpus mysticum*) deve ser incluída em um suporte material (*corpus mechanicum*), salvo nos casos em que oral é a comunicação, quando se identifica e se exaure, no mesmo ato, a criação (aula, palestra, discurso, dança, mímica e outras).¹³

¹⁰ MORAES, Rodrigo. O autor existe e não morreu! Cultura digital e a equivocada “coletivização da autoria”. In: SILVA, Rubens Ribeiro Gonçalves da. **Direito autoral, propriedade intelectual e plágio**. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 41.

¹¹ BARBOSA, Denis Borges. **Tratado da Propriedade Intelectual**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2017. Tomo I. p. 44 (grifos nossos).

¹² ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito autoral**. 2. ed. ref. e ampl. Rio de Janeiro: Renovar, 1997. p. 31.

¹³ BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de autor**. 7. ed. Revista, atualizada e ampliada por Eduardo C. B. Bittar. Rio de Janeiro: Forense, 2019. p. 49.

2.2 Originalidade, criatividade, individualidade

A quase totalidade dos doutrinadores aponta a originalidade, a criatividade e a individualidade como requisitos da obra.¹⁴ Silmara Chinellato, por exemplo, assim entende:

Todo doutrinador enfatizará sempre serem imprescindíveis a criatividade, a originalidade e a individualidade para que uma obra mereça a tutela do Direito de autor, cujo objetivo é estético ou de transmissão de conhecimentos, desprendido de funcionalidade e independentemente de registro.¹⁵

Manoel Pereira J. dos Santos,¹⁶ no entanto, adverte que o conceito de originalidade não é uniforme:

Pode-se considerar que a originalidade equivale (a) a criatividade, no sentido de caráter de criação intelectual individual ou aporte da personalidade do autor, ou (b) a autoria, no sentido da origem intelectual da obra (ou originação), qualquer que seja o nível de criatividade.

Explica ele que o primeiro conceito pressupõe o caráter de contribuição pessoal do autor ou “mínimo de criatividade”. Já o segundo aplica-se quando “a proteção é conferida a qualquer obra que não seja cópia de outra ou mera apropriação de elementos preexistentes”.¹⁷

Neste trabalho, a exemplo de como optou o professor Manoel Pereira dos Santos, consideramos a originalidade em sua segunda acepção, posição à qual também adere Silmara Chinellato: “Vê-se que a tônica do significado de *originalidade* é *singularidade*, *individualidade*, e nesse sentido é que deve ser entendida a obra para gozar da proteção do Direito de Autor”.¹⁸

Defende Manoel Pereira dos Santos que criatividade e originalidade são termos equivalentes, uma vez que, sendo a obra protegida uma “criação intelectual pessoal”, subentende-se que exista um “grau mínimo de engenhosidade e de individualidade”, que a

¹⁴ Carlos Alberto Bittar inclui entre os elementos a esteticidade da obra. (BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de autor**. 7. ed. Revista, atualizada e ampliada por Eduardo C. B. Bittar. Rio de Janeiro: Forense, 2019, p. 46). A esse respeito, entende José de Oliveira Ascensão que a esteticidade não deve balizar a proteção autoral, pois “A obra com destinação científica é ainda uma obra literária. [...] O recurso à categoria ‘estética’ para afinal abranger outras realidades, confunde, e não esclarece”. Refere Ascensão que a questão da esteticidade só se manifesta quando se questiona a proteção a obras que se situam no limiar entre arte e técnica (ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito autoral**. 2. ed. ref. e ampl. Rio de Janeiro: Renovar, 1997. p. 57-58).

¹⁵ CHINELLATO, Silmara Juny de Abreu. Requisitos fundamentais para a proteção autoral de obras literárias, artísticas e científicas. Peculiaridades da obra de artes plásticas. In: MAMEDE, Gladston; FRANCA FILHO, Marcílio Toscano; RODRIGUES JUNIOR, Otavio Luiz (orgs.). **Direito da Arte**. São Paulo: Atlas, 2015. p. 297.

¹⁶ SANTOS, Manoel J. Pereira dos. A questão da autoria e da originalidade em direito de autor. In: SANTOS, Manoel J. Pereira dos; JABUR, Wilson Pinheiro; ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito autoral**. São Paulo: Saraiva, 2014a. (Série GVlaw: propriedade intelectual). p. 116.

¹⁷ *Ibidem*, p. 116.

¹⁸ CHINELLATO, *op. cit.*, p. 298 (grifos da autora).

distingue de uma obra comum. “A esses atributos, podemos chamar de criatividade ou originalidade”, conclui.¹⁹ Ressalta, ainda, que o legislador pátrio, ao estabelecer como objeto de proteção a “*criação* intelectual”, levou os doutrinadores ao entendimento da criatividade como um requisito primário, a exemplo do que preleciona José de Oliveira Ascensão: “Se a obra é *criação* do espírito, necessariamente haverá que exigir nesta o caráter *criativo*”.²⁰

Dessa concepção diverge Manoel Pereira dos Santos, ao propor que é a *concretização da obra*, e não a *criação*, que deve ser levada em conta:

[...] o conceito de originalidade poderia parecer mais apropriado para qualificar a obra intelectual suscetível de proteção, na medida em que é a concretização em determinada forma de expressão que determina a existência da obra. Ainda que o processo criativo resulte em um plano de obra ou em um esquema de ação, estes não são suficientes para caracterizar a obra como representação concreta do pensamento humano.²¹

A individualidade, terceiro requisito a ser considerado, expressa-se na obra pela “marca do seu autor”, como explica José de Oliveira Ascensão:

Tradicionalmente, exige-se a individualidade ou personalidade como requisito da obra. Quer-se significar que, sendo a obra uma criação personalizada, em toda a obra há-de estar impressa a marca do seu autor. Por isso reconhecemos numa pintura o dedo de Dürer, a garra de Stravinski, e assim por diante.

Entendemos que esse conceito se aproxima da exposta ideia de autoria, em que se expressa a paternidade da obra, sua ligação única e individual com seu criador. Por outro lado, posiciona-se o professor Carlos Alberto Bittar no sentido de relacionar o conceito de individualidade da obra ao de originalidade:

Cumpra, a par disso, haver originalidade na obra, ou seja, deve ser integrada de *componentes individualizadores*, de tal sorte a *não se confundir com outra preexistente*. Há que ser, intrínseca e extrinsecamente, diferente de outras já materializadas. Deve-se revestir de traços ou caracteres próprios, distintos de outros componentes da realidade. [...].

A tendência, a propósito, é a da proteção de toda e qualquer obra estética, desde que *individualizada por essência própria*.²²

¹⁹ SANTOS, Manoel J. Pereira dos. A questão da autoria e da originalidade em direito de autor. In: SANTOS, Manoel J. Pereira dos; JABUR, Wilson Pinheiro; ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito autoral**. São Paulo: Saraiva, 2014a. (Série GVlaw: propriedade intelectual). p. 131-132.

²⁰ ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito autoral**. 2. ed. ref. e ampl. Rio de Janeiro: Renovar, 1997. p. 50. (Grifos nossos)

²¹ SANTOS, *op. cit.*, p. 130.

²² BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de autor**. 7. ed. Revista, atualizada e ampliada por Eduardo C. B. Bittar. Rio de Janeiro: Forense, 2019. p. 49. (Grifos nossos).

Vimos, portanto, que a obra, como objeto que dá origem ao Direito de autor, é o “produto da criação intelectual”, que apenas sua expressão, isto é, a forma é amparada e que sua qualificação implica ser emanção do espírito do autor – autoria –, ter originalidade e manifestar-se sob uma “forma sensível”.²³

No próximo capítulo, partiremos para a conceituação da obra derivada sob esse prisma, a fim de subsidiar a análise que nos propomos a realizar, a propósito de duas obras derivadas.

²³ CHAVES, Antônio. **Direito de autor: princípios fundamentais**. Rio de Janeiro: Forense, 1987. p. 166.

3 OBRA DERIVADA

A Lei 9.610/98, em seu art. 7º, XI, prevê a proteção à obra derivada, e o art. 5º, VIII, g, a define como criação intelectual nova, que resulte da transformação de obra originária. Encaixam-se nessa definição, por exemplo, traduções; adaptações; antologias; obras compostas que incorporam, material ou intelectualmente, outra existente; compilações; resumos; arranjos; variações; paráfrases; e paródias.¹

Do texto legal, destacam-se os critérios para que uma obra seja considerada derivada e receba, por sua condição, a proteção autoral: (1) **que seja uma criação intelectual nova;** (2) **que seja uma transformação.** Portanto, trata-se de uma transformação, cuja criação realiza-se para além da forma originária, em uma nova autoria em que se identifica o espírito criador do autor da obra derivada.

A transformação é, pois, a criação de uma obra original, mas que parte da essência criadora de uma obra preexistente. Neste sentido, se pode dizer que a obra derivada incorpora a obra preexistente. [...]²

Alerta Manoel Pereira dos Santos, no entanto, que o fato de incorporar elementos substanciais da obra preexistente não afasta a necessidade de que haja uma transformação criativa capaz de gerar uma nova forma de expressão. Ou seja, a obra derivada deve ser distinta da originária, isto é, deve conter em si a característica da individualidade e não ser apenas mera reprodução. Assim, “é protegida porque resulta de um processo de transformação criativa”.³

Essas definições nos remetem aos requisitos para a proteção da obra originária, a autoria e a originalidade (incluídas nesta a criatividade e a individualidade): a obra derivada encontra-se umbilicalmente ligada à obra originária, mas dela se destaca e se distingue como criação autoral e original.

Questiona-se a existência de uma originalidade que seja absoluta, pois, em alguma medida, todo autor ou artista se apropria de ideias universais, inspira-se em pessoas e paisagens, assimila o *Zeitgeist* ou espírito da sua época, reflete a cultura de seu povo. Logo, toda obra seria, em si, uma combinação de elementos de maneira que forme um conjunto com individualidade e originalidade. O grandioso dessa alquimia é que os mesmos

¹ BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de autor**. 7. ed. Revista, atualizada e ampliada por Eduardo C. B. Bittar. Rio de Janeiro: Forense, 2019. p. 51-52.

² ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito autoral**. 2. ed. ref. e ampl. Rio de Janeiro: Renovar, 1997. p. 176.

³ SANTOS, Manoel J. Pereira dos. A questão da autoria e da originalidade em direito de autor. In: SANTOS, Manoel J. Pereira dos; JABUR, Wilson Pinheiro; ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito autoral**. São Paulo: Saraiva, 2014a. (Série GVlaw: propriedade intelectual). p. 143.

elementos, combinados pela racionalidade e o espírito de outro autor ou artista, devem necessariamente gerar outro conjunto, que em si também será individual e original.

A obra derivada, neste sentido, não apenas deve ser original na forma como incorpora a obra originária, mas também na “transformação da essência criativa” desta, sem o que será considerada mera modificação.

Como explica Antonio Carlos Morato,

A criatividade constitui a essência da obra e encerramos com a lição de Silmara Juny de Abreu Chinellato, para quem “*nem toda obra é passível de ser abrangida pelo direito de autor porque nela não se reconhece a necessária criatividade apta a ser protegida como direito intelectual, não obstante possa, em tese, ser tutelada de outra forma, por diferentes normas que não as de direito de autor.*”

De fato, ou existe a criatividade (critério usado igualmente pelo Direito Industrial, como dissemos no início) e a proteção é concedida ou ela inexistente, ressaltando que o critério da originalidade, próprio do Direito de Autor, já comporta subjetividade suficiente (ao contrário da novidade, analisada na área da criação utilitária).⁴

Então, qual seria o grau de transformação definidor de originalidade para que a obra derivada seja protegida? Responde Manoel Pereira dos Santos que

[...] a apuração de originalidade exige metodologia complexa, que se acha ainda em desenvolvimento pela jurisprudência e pela doutrina, de forma que a criação, mesmo que enquadrada como nova no conceito legal da Lei 9.279/96, poderia ser considerada como não original no sentido da nossa Lei de Direitos Autorais até porque a originalidade é um requisito de forma de expressão.⁵

Nesse sentido, é relevantíssima a observação de José de Oliveira Ascensão, quanto à distinção entre transformação e mera modificação:

Esta [a modificação] visa substituir a obra existente por uma nova versão, que contém diferenças da original, mas não representa por si uma criação. [...] É diferente elaborar uma forma tendencialmente substitutiva da forma preexistente, de fazer aparecer, ao lado da primeira, uma nova forma que se utiliza de sua essência criadora, mas não a substitui.⁶

Assim, a transformação criativa deveria gerar uma obra apta a coexistir com a obra original, isto é, uma criação que não tenha por meta anular a obra originária ou corrigi-la naquilo que o autor da obra derivada entende ser inadequado. O que “implica concluir não

⁴ MORATO, Antonio Carlos. As obras derivadas na sociedade da informação: crítica ao termo "recurso criativo" e ao risco de sua utilização na obra audiovisual derivada. In: NALINI, José Renato. (org.). **Propriedade Intelectual**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2013. p. 39-62.

⁵ SANTOS, Manoel J. Pereira dos. A questão da autoria e da originalidade em direito de autor. In: SANTOS, Manoel J. Pereira dos; JABUR, Wilson Pinheiro; ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito autoral**. São Paulo: Saraiva, 2014a. (Série GVlaw: propriedade intelectual). p. 142.

⁶ ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito autoral**. 2. ed. ref. e ampl. Rio de Janeiro: Renovar, 1997. p. 178.

ser qualquer transformação capaz de atribuir a um melhoramento ou aperfeiçoamento o caráter de obra nova”.⁷

3.1 Adaptação de obra literária

Procederemos, a seguir, à análise de algumas espécies do gênero “transformação”, a saber, a adaptação literária e as paródias e paráfrases, cuja disciplina no âmbito dos direitos autorais encontra-se nos arts. 5º, VIII, g; 7º, IX; 14; 29, III; 47.

Para além do exame jurídico dessas manifestações, e ainda que cientes do risco de uma “apropriação original imperfeita” dos conceitos, risco do qual tão bem alertou Otávio Luiz Rodrigues Junior,⁸ ousamos nos aventurar de forma breve pela disciplina da teoria literária, que muito tem a qualificar e esclarecer o debate que pretendemos estabelecer nesta seção.⁹

Inicialmente, devemos apontar que as recriações de textos se operam mediante o emprego da intertextualidade, conceito incorporado também pelo direito. Como define Manoel Pereira dos Santos:

Fenômeno frequente na produção intelectual, a “intertextualidade” tem sido definida como o diálogo de textos”, ou seja, um recurso criativo caracterizado pela absorção e transformação de conteúdos preexistentes, com referência implícita ou explícita a “textos” de outros autores, ainda que de gênero diverso [...].¹⁰

Portanto, caminhando nesse sentido, temos que a adaptação é uma forma de reescrita, em que dialogam o texto do autor original e o texto do autor-adaptador, repetindo mas não

⁷ SANTOS, Manoel J. Pereira dos. A questão da autoria e da originalidade em direito de autor. *In*: SANTOS, Manoel J. Pereira dos; JABUR, Wilson Pinheiro; ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito autoral**. São Paulo: Saraiva, 2014a. (Série *GVlaw*: propriedade intelectual). p. 145.

⁸ RODRIGUES JUNIOR, Otávio Luiz. Nexo causal probabilístico: elementos para a crítica de um conceito. **Revista de Direito Civil Contemporâneo**, v. 8, ano 3, p. 115-137, jul.-set. 2016. p.121: “Nesse processo de naturalização ou de biologização da linguagem jurídica ocorreram – e até hoje ocorrem – problemas com a recepção de conceitos, categorias, teorias, expressões e teoremas metajurídicos. Desde a incompreensão daqueles pelos juristas até mesmo a natural evolução científica podem ser considerados como fontes dessa assimilação muita vez pouco ortodoxa, ainda que, em sua origem, haja sido adequada. A defasagem do conhecimento jurídico não é algo tão grave quanto a má compreensão dos conceitos científicos ou sua apropriação original imperfeita”.

⁹ Agradecemos imensamente ao amigo e Prof. Dr. João Luís Ceccantini, docente da Faculdade de Ciências e Letras de Assis, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, e organizador, em coautoria com a professora Marisa Lajolo, da obra **Monteiro Lobato: livro a livro**, vencedora do 51º Prêmio Jabuti, em 2009. O professor Ceccantini não apenas estimulou a discussão sobre a pessoa e a obra de Monteiro Lobato, como indicou a bibliografia de partida, além de ler atentamente o trabalho finalizado, a fim de garantir que explorássemos o tema de forma correta.

¹⁰ SANTOS, Manoel J. Pereira dos. Direito de autor e liberdade de expressão. *In*: SANTOS, Manoel J. Pereira dos (coord.). **Direito de autor e direitos fundamentais**. São Paulo: Saraiva, 2011. p. 143.

reproduzindo. Linda Hutcheon define-a como “uma revisitação alargada, deliberada e anunciada de uma obra de arte particular”:

E vai além, ao elencar diversas manifestações de adaptação, no que ela chama de “três graus de engajamento”:

Em uma ponta, encontramos as formas cuja fidelidade ao trabalho anterior é um ideal teórico, ainda que seja uma impossibilidade prática: (1) traduções literárias, que são, de fato, inevitavelmente refrações das expectativas estéticas e mesmo ideológicas de seu novo público (Lefevre 1982: 17), ou (2) transcrições de música orquestral para piano, que não podem deixar de alterar a relação entre o público e o privado (T. Christensen 1999: 256). Em seguida, vêm as formas como condensações e expurgos ou censuras, nas quais as mudanças são óbvias, deliberadas e de alguma forma restritivas. Em seguida, ao longo do *continuum*, encontramos o que Peter Rabinowitz chama de “recontos” de contos familiares e “revisões” de contos populares (1980: 247-48). Este é o reino da adaptação adequada em todos os três modos de engajamento [...].¹¹

Nesse universo, além das traduções e as transcrições musicais, que não são tema deste trabalho, temos portanto as condensações, os expurgos ou censuras, as formas de adaptação que mantêm “a história original, reescrita segundo as necessidades de leitores específicos”,¹² também denominadas “reendereçamentos”,¹³ e os recontos e revisões, que dão à história original uma “roupagem diferente, mantendo, contudo, referências evidentes à fonte”.¹⁴

Dessas definições, interessam-nos, particularmente, aquilo a que Linda Hutcheon se refere como “expurgos ou censuras”. Segundo a autora, uma obra em que se promovam essas mudanças já é considerada uma adaptação. Portanto, quando deparamos com uma edição em que foram promovidas alterações de revisão, bem como expurgos de palavras ou expressões indesejadas, ou mera substituição de vocabulário, do ponto de vista dos estudos da literatura estaremos diante de uma adaptação, na medida em que está presente o diálogo de textos e

¹¹ HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. New York: Routledge, 2006. p. 171. Tradução nossa. No original: “*At one end, we find those forms in which fidelity to the prior work is a theoretical ideal, even if a practical impossibility: (1) literary translations, which are, in fact, inevitably refractions of the aesthetic and even ideological expectations of their new audience (Lefevre 1982: 17), or (2) transcriptions of orchestral music for piano, which cannot help altering the relationship between the public and the private (T. Christensen 1999: 256). Next come forms like condensations and bowdlerizations or censorings in which the changes are obvious, deliberate, and in some way restrictive. Next along the continuum we find what Peter Rabinowitz calls ‘retellings’ of familiar tales and ‘revisions’ of popular ones (1980: 247–48). This is the realm of adaptation proper in all three modes of engagement, but parodies too find a place here as ironic adaptations. Here stories are both reinterpreted and rerelated.*”

¹² AGUIAR, Vera Teixeira de. Do conto ao reconto: uma viagem ao presente. In: AGUIAR, Vera Teixeira de; MARTHA, Alice Áurea Penteadó. **Conto e reconto**: das fontes à invenção. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP, 2012. p. 48.

¹³ CORRÊA, Hércules Tolêdo. Contos, recontos e reendereçamentos: uma mesma matriz, diferentes retextualizações para públicos e gostos diversos. In: AGUIAR, Vera Teixeira de; CECCANTINI, João Luís (orgs.). **Teclas e dígitos**: leitura, literatura & mercado. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. p. 247 e nota 4, com base em conceituação proposta por Vera Aguiar.

¹⁴ AGUIAR, *op. cit.*, p. 48.

discursos, que se manifesta quando dois autores expõem formas de expressão que refletem a época e a sociedade em que foram escritas. Como diz a autora, “[...] há, manifestamente, muitas intenções possíveis por trás do ato de adaptação: o desejo de *consumir e apagar a memória do texto adaptado* ou de questioná-lo é tão provável quanto o desejo de homenagear copiando”.¹⁵

Consideramos importante destacar que o conceito legal de obra derivada, aqui incluída a *adaptação*, é certamente mais restrito do que o conceito do ponto de vista das ciências da literatura e linguística. Assim, o que os estudos literários consideram adaptação nem sempre coincide com o que é, de fato, uma adaptação para o Direito de autor.

Como vimos anteriormente, do ponto de vista legal, quando uma obra tem o objetivo de substituir outra, estamos diante de uma modificação, e não de uma adaptação. Neste caso, a modificação não é uma obra derivada e não recebe a respectiva tutela do Direito de autor. Em outras palavras, deve estar presente uma transformação do texto que se diferencie da modificação. A primeira, como explica José de Oliveira Ascensão, convive com o texto original, enquanto a segunda tem por objetivo sucedê-lo.¹⁶

3.2 Paródia e paráfrase

Ensina Carlos Alberto Bittar que as paráfrases se referem a “explicações desenvolvidas de uma obra, desenvolvimentos de textos”, ao passo que as paródias consistem em “imitações ou deformações cômicas de obra existente, geralmente em tema diverso, mas, quanto a estas, observando-se o respeito à personalidade do criador da obra originária”.¹⁷

¹⁵ HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. New York: Routledge, 2006. p. 7. Tradução nossa, grifos nossos. No original: “*Adaptation is repetition, but repetition without replication. And there are manifestly many different possible intentions behind the act of adaptation: the urge to consume and erase the memory of the adapted text or to call it into question is as likely as the desire to pay tribute by copying.*”)

¹⁶ ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito autoral**. 2. ed. ref. e ampl. Rio de Janeiro: Renovar, 1997. p. 178.

¹⁷ BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de autor**. 7. ed. Revista, atualizada e ampliada por Eduardo C. B. Bittar. Rio de Janeiro: Forense, 2019. p. 52.

Os estudos da literatura, por sua vez, explicam a paródia como “[...] um subconjunto irônico de adaptação, no qual pode estar envolvida uma mudança no meio, ou não”,¹⁸ que pode “desestabilizar a identidade formal e cultural e, assim, mudar as relações de poder”.¹⁹

Como explica a professora Marly Amarilha,

É importante lembrarmos que a intertextualidade se manifesta pela relação dialógica entre os textos, que pode ocorrer por alusão, imitação, citação, inversão e tantos outros procedimentos. A intertextualidade se torna paródica quando, nessa relação se introduz a ironia. E a ironia acrescenta carga avaliadora ao modelo imitado. [...] A paródia é uma intertextualidade transformadora, pois, de fato, muda a relação com os textos, as imagens e estabelece um diálogo que muda a perspectiva sobre a trama narrada [...].²⁰

Assim, enquanto no direito vê-se a paródia como a transformação irônica ou cômica, os estudos literários vão além, para caracterizá-la como uma transformação que tem o condão de desestabilizar relações de poder, como uma oposição de intenções. É nesse sentido, também, que ensina o professor Affonso Romano de Sant’Anna, ao elencar alguns dos conceitos de paródia: para Tynianov, explica Sant’Anna, na paródia “dois planos devem estar necessariamente discordantes, deslocados: a paródia de uma tragédia será uma comédia [...]”; a paródia de uma comédia pode ser uma tragédia”;²¹ já para Bakhtin, “o autor emprega a fala de um outro; mas [...] se introduz naquela outra fala uma intenção que se opõe diretamente à original”.²²

Quanto à paráfrase, sua definição oficial é “a reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita. Uma paráfrase pode ser uma afirmação geral da ideia de uma obra como esclarecimento de uma passagem difícil. Em geral ela se aproxima do original em extensão”.²³ Tem, assim, o sentido de continuidade de pensamento, oposto à ruptura promovida pela paródia, mas ainda assim é caracterizada pela intertextualidade:

¹⁸ HUTCHEON, *op. cit.*, p. 170. Tradução nossa. No original: “*In answer to this question, defining an adaptation as an extended, deliberate, announced revisitation of a particular work of art. [...] In answer to this question, defining an adaptation as an extended, deliberate, announced revisitation of a particular work of art. But parodies would, and indeed parody is an ironic subset of adaptation, whether a change in medium is involved or not. After all, not every adaptation is necessarily a remediation, as we have seen. So not all adaptations necessarily involve a shift of medium or mode of engagement, though many do.*”

¹⁹ *Ibidem*, p. 177. Tradução nossa. No original: “*But they can also destabilize both formal and cultural identity and thereby shift power relations*”.

²⁰ AMARILHA, Marly. A paródia como reconto nos quadrinhos e a formação do jovem leitor. In: AGUIAR, Vera Teixeira de; MARTHA, Alice Áurea Penteadó. **Conto e reconto: das fontes à invenção**. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP, 2012. p. 176.

²¹ SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003. (Série Princípios). p. 13.

²² *Ibidem*, p. 14.

²³ BECKSON, K.; GANZ, Arthur. **Literary terms: A Dictionary**. New York, Farrar-Strauss and Giroux, 1965, *apud* SANT’ANNA, *op. cit.*, p. 17.

“Falar de paródia é falar de *intertextualidade das diferenças*. Falar de paráfrase é falar de *intertextualidade das semelhanças*”.²⁴

Daí entende-se que, do ponto de vista dos estudos literários, tanto paródia como paráfrase são espécies do gênero *adaptação*, porque são criações intertextuais. Para o direito, porém, esse pertencimento não se consubstancia: ao contrário da adaptação, obra derivada cuja criação depende da autorização do autor da obra originária – exceto em caso de obra em domínio público –, a paródia e a paráfrase são formas de criação de obra derivada que independem de autorização prévia (art. 47, Lei 9.610/98).

Esse tratamento diferenciado que a lei dispensa à paródia e à paráfrase, a ponto de reservar-lhes um artigo inteiro para afirmar seu caráter limitativo de direitos de autor, reside na necessidade de se preservarem a liberdade de expressão e a liberdade de informação, garantias constitucionais,²⁵ pois “mesmo a forma de expressão de tutela legal deve ceder ao círculo de influência desses direitos fundamentais”.²⁶

Assim, quanto à paráfrase, explica Manoel Pereira dos Santos que

Nosso legislador a autoriza, em benefício da liberdade de informação, desde que não configure verdadeira reprodução da obra preexistente, ou seja, contanto que a nova obra não constitua o *aproveitamento parasitário* do esforço intelectual de terceiro, caracterizando, assim, a violação do direito de autor.²⁷

Já a limitação ao Direito de autor imposta pela inexigibilidade de autorização para a paródia, explica ele, opera claramente “em favor da liberdade de criação e não apenas da liberdade de informação. Isto porque a licitude da paródia está intrinsecamente ligada à associação da liberdade de criação com o direito de crítica”.²⁸

3.3 Modificação ou transformação – a obra em domínio público

A Lei 9.610/88, prevê, em seu art. 24, IV, V, ao tutelar o direito do autor de manter a integridade da obra, que são vedadas as modificações ou a prática de atos que possam prejudicá-la ou atingir o autor em sua reputação e honra. A lei ainda ressalta que o direito de modificação da obra é de titularidade do autor e, ao contrário do previsto para o inciso IV, este direito não se transmite aos sucessores (art. 24, VII, § 1º).

²⁴ SANT’ANNA, *op. cit.*, p. 28.

²⁵ Arts. 5º, IV e IX, e 220, *caput* e §§ 1º e 2º, da Constituição Federal de 1988.

²⁶ SANTOS, Manoel J. Pereira dos. Direito de autor e liberdade de expressão. In: SANTOS, Manoel J. Pereira dos (coord.). **Direito de autor e direitos fundamentais**. São Paulo: Saraiva, 2011. p. 135.

²⁷ *Ibidem*, p. 137.

²⁸ *Ibidem*, p. 138.

Os atributos do direito moral de comunicação ao público, de arrependimento ou de modificação não podem, evidentemente, — acrescenta — sobreviver intactos ao autor, uma vez que implicam numa mudança de vontade que, somente o criador teria podido manifestar. Os que sobrevivem a ele não agirão jamais a não ser no sentido das suas intenções, como servidores, não como donos; não poderão tomar iniciativa de um retoque que teria por efeito violar, não executar as decisões do defunto.²⁹

No caso de *autores mortos*, portanto, ao determinar a transmissão dos direitos a que se referem os incisos I a IV do art. 24 da Lei 9.610/98, o legislador entende que os sucessores têm o *dever* de zelar pelos direitos morais do autor a quem sucedem, mas não o *direito* de dispor deles.

De fato, como defendemos, quando o legislador afirma que o direito de paternidade ou o direito de integridade são transmissíveis *mortis causa*, em realização está dizendo que os parentes próximos do autor falecido têm legitimidade para sua tutela. O mesmo vale para o direito de modificação.³⁰

Assim, da mesma forma como o sucessor não pode, a seu título, assumir como sua ou transferir a paternidade da obra a terceiros, também não pode autorizar a modificação da obra, uma vez que esta é a manifestação da personalidade do autor.

Essa vedação legal é expressão do direito de manutenção da integridade da obra, bem como do direito de paternidade, dado que se endereça diretamente ao aspecto da autoria, já que a obra é “criação do espírito” do autor. Ao se proceder à modificação de uma obra, deve-se levar em conta o que pode estar-se crescendo ou suprimindo da personalidade do autor. Naturalmente, não se podem obstar novas edições com revisão ou atualização ortográfica e gramatical (art. 76, da Lei 9.610/98), mas podem se criar barreiras para alterações passíveis de introduzir elementos de autoria de outrem, que não do autor.

É importante ressaltar que, mesmo tendo a obra adentrado o rol dos trabalhos em domínio público, o que ocorre no primeiro dia do ano seguinte ao aniversário de 70 anos da morte de seu autor, os direitos morais do autor permanecem.³¹ Isto é, a extinção dos direitos patrimoniais não implica a dos direitos morais, que passam a ser tutelados pelo Estado (art. 24, VII, § 2º, da Lei 9.610/98).³² Não cabe, portanto, a afirmação do senso comum, de que a

²⁹ CHAVES, A. O direito moral após a morte do autor. **Revista da Faculdade de Direito**, Universidade de São Paulo, v. 79, p. 63-81, 1 jan. 1984. p. 66. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/67004>. Acesso em: 23 maio 2020.

³⁰ ZANINI, Leonardo Estevam de Assis. **Direito de autor**. São Paulo: Saraiva, 2015. p. 395-397.

³¹ BITTAR, Carlos Alberto. **Direitos da personalidade**. 6. ed. revista, atualizada e ampliada por Eduardo C. B. Bittar. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 13.

³² Não seria excessivo recordar, ainda, como explica Antonio Chaves, a existência de uma lei que “Estabelece normas destinadas a preservar a autenticidade das obras literárias caídas em domínio público”. Trata-se da Lei 5.805/72, a qual determina, em seu art. 1º, que as editoras sediadas no território nacional são obrigadas a adotar

obra em domínio público pertence a ninguém e que tudo é possível, até porque, como alguns autores defendem, “Quanto ao direito à integridade e à não modificação da obra, a sua relevância não está apenas no aspecto moral para o autor, mas também, na proteção do patrimônio artístico e cultural do país”.³³

Explica José de Oliveira Ascensão que a extinção dos direitos patrimoniais, ocorrida com a entrada da obra em domínio público é acompanhada da extinção de alguns dos direitos pessoais, no que diz respeito às faculdades outorgadas ao autor. Assim, não haveria que se falar em direito a retirada ou inédito, já que pressupõem uma limitação de acesso, contrária ao espírito do domínio público. No entanto, ressalta que “O direito à integridade é o mais importante e o de maior densidade ética dos direitos atribuídos ao autor”, cuja tutela passa ao Estado, extinguindo-se quanto aos sucessores.³⁴

A vedação à modificação encontra-se expressa, ainda que indiretamente, em outro dispositivo da Lei 9.610/98, que se encontra no capítulo dedicado aos direitos patrimoniais de autor, e que transcrevemos aqui, pois remete a uma discussão de marcado interesse:

Art. 33. Ninguém pode reproduzir obra que não pertença ao **domínio público**, a pretexto de anotá-la, comentá-la ou **melhorá-la**, sem permissão do autor.

O dispositivo tem por objetivo reforçar a tutela ao direito do autor de autorizar a reprodução de sua obra, como forma de garantir-lhe os proventos desta oriundos, vedando iniciativas escusas de reprodução, sob falsos pretextos. Lido a contrário senso, porém, o artigo determina que a obra em domínio público pode ser livremente reproduzida, inclusive com anotações, comentários e *melhorias*. Anotações e comentários, com sua autoria

os textos fixados ou que tenham a fixação reconhecida pelo antigo Instituto Nacional do Livro, quando editarem obras da literatura brasileira caídas em domínio público, além de atribuir ao mesmo órgão a autoridade para permitir ou negar a edição de condensações, adaptações ou outras quaisquer formas de popularização dessas obras (art. 2º). O Instituto Nacional do Livro foi criado em 1937, com o objetivo de atuar em políticas públicas voltadas para o desenvolvimento do livro e a leitura, editar obras raras ou preciosas, bem como elaborar e editar o Dicionário da Língua Nacional e a Enciclopédia Brasileira. Em sua primeira fase, teve a atuação voltada primordialmente à estruturação do sistema empresarial do livro. Mais tarde, já durante o período da ditadura militar, voltou-se ao financiamento e à política de fomento mediante subsídios a editoras de livros, tanto didáticos como literatura e ficção. Pertenceu ao MEC de 1953 até 1987, quando foi integrado com a Biblioteca Nacional (BN) à Fundação Pró Leitura, nos quadros do recém-criado Ministério da Cultura. Embora a lei permaneça em vigor, entendemos que não foi recepcionada no ordenamento jurídico nacional, em especial quanto a seu art. 2º, por constituir ofensa ao disposto na Constituição Federal de 1988, em seus arts. 5º, IV e IX, e 220, *caput* e §§ 1º e 2º. (Cf. CHAVES, Antonio. O direito moral após a morte do autor. **Revista da Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo**, v. 79, p. 63-81, 1 jan. 1984. A respeito do Instituto Nacional do Livro, cf. GALUCIO, Andrea Lemos Xavier. A política editorial do Instituto Nacional do Livro no regime militar. In: II Seminário Internacional de Políticas Culturais, set. 2011. **Anais...** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. Cf. também: BRAGANÇA, A. As políticas públicas para o livro e a leitura no Brasil: O Instituto Nacional do Livro (1937-1967). **MATRIZES**, v. 2, n. 2, p. 221-246, 15 jun. 2009).

³³ CARBONI, G. **Função social de direito de autor**. Curitiba: Juruá, 2008. p. 69.

³⁴ ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito autoral**. 2. ed. ref. e ampl. Rio de Janeiro: Renovar, 1997. p. 335-337.

devidamente indicada, não parecem ser grande problema, a menos que, em sua inserção, o comentarista expresse opiniões que possam, de alguma forma, atingir o autor em sua reputação ou honra (art. 24, IV, Lei 9.610/98).

O que, de fato, pode constituir um problema é o termo “melhorar”. Não há dúvidas do que seja melhorar um bem corpóreo, o que a própria etimologia da palavra confirma ao mencionar “benfeitorias”,³⁵ mas o que seria melhorar uma obra do espírito? Como essa expressão do espírito, da personalidade do autor pode ser aprimorada, aperfeiçoada, agraciada com benfeitorias?

Do ponto de vista do suporte físico,³⁶ não há dúvida de que a obra possa ser melhorada – uma edição mais cuidadosa, com uma tipologia mais acessível e diagramação mais arejada e legível, é um exemplo de melhoria física da obra.³⁷ Do ponto de vista da substância da obra, podem-se considerar melhorias a atualização ortográfica e a correção gramatical, as quais, como vimos, não são vedadas (art. 67, Lei 9.610/98). Melhorias seriam ainda inserções editoriais de conteúdos como glossários, notas explicativas, índices remissivos e onomásticos, enfim, recursos disponíveis ao editor, que podem ser delegados a profissionais ou estudiosos da obra ou de seu autor.

Se a intenção e o sistema de representação da obra são respeitados, conviria considerar como lícitas certas formas de intrusão na versão autêntica e original da obra, o acréscimo, por exemplo, de um prefácio ou de um posfácio, notas, ilustrações, etc, a tradução da obra numa outra língua, a utilização da obra sob uma forma condensada ou sob forma de extratos. [...].

Por outro lado, parece que a percepção da obra será alterada se for permitido proceder a acréscimos, e em particular a modificações, isto é, a *substituição de determinados elementos da obra por outros*. E é absolutamente ilícito criar, a partir de uma obra clássica, uma obra inteiramente diferente do original pela intenção, o sistema diferente do original pela intenção, o sistema de representação, etc. [...].

Certo, é possível criar uma obra nova independente utilizando alguns elementos de uma obra que não é mais protegida no quadro do direito de autor (assim como de uma obra que o é). Mas a obra nova deve ser nitidamente destacada da fonte de onde ela retira sua inspiração.

³⁵ Segundo o Dicionário Houaiss: lat. *melioro, as, āvi, ātum, āre* no sentido de 'melhorar, beneficiar, fazer benfeitorias' [...].

³⁶ Dentro do escopo deste trabalho, vamos proceder a essa análise no que se refere a uma obra literária.

³⁷ Salvo em casos específicos, em que o suporte ou a forma são, em si, parte da obra, como nos casos de livros-objeto ou poemas visuais: “Os Livros-objeto rompem as fronteiras que circunscrevem o livro em sua forma tradicional, extrapolam o conceito livro e se assumem como objetos de arte. Apresentam-se como uma forma alternativa, uma terceira linguagem que ocupa um vazio entre a literatura e as artes plásticas. São poemas visuais, trabalhados em função da espacialidade e pelo que há de matéria em suas constituições. Têm fôlego e capacidade de indagar as conexões estruturais entre escrita e imagem.” (MIRANDA, Luís Henrique Nobre de. **Livros-objeto: Fala-forma**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006. p. 11). Disponível em: http://www.posciencialit.lettras.ufrj.br/images/Posciencialit/td/2006/13-luishenrique_livros.pdf. Acesso em: 13 set. 2020.

Além disso, é necessário que o arranjo seja claramente reconhecido quando do aproveitamento da obra para que se possa fazer imediatamente a distinção entre a obra original autêntica em toda a sua integridade e a obra arranjada.³⁸

Existiria, outrossim, a possibilidade de melhoria quanto ao estilo, ao vocabulário ou às ideias do autor? Senão vejamos.

Em 2014, foi instaurada polêmica em torno de uma iniciativa que visou à publicação de edições simplificadas de obras de Machado de Assis, obras estas em domínio público.³⁹

Patrícia Engel Secco, autora de livros infantis e infantojuvenis, realizou o trabalho de, em suas palavras, “adaptar” a obra *O Alienista*, de Machado de Assis, promovendo a impressão e distribuição de 300 mil exemplares, ao custo de R\$ 1 milhão de reais, captados com auxílio da Lei Rouanet de Incentivo à Cultura (Lei 8.313/91). Ela defendeu seu projeto, afirmando tê-lo desenvolvido para um público

[...] formado por não leitores e leitores novos, de todas as idades e faixa de renda. Em geral, pessoas que jamais se aventuraram no maravilhoso universo de autores como Machado de Assis e José de Alencar. O foco específico do projeto é a doação de livros para pessoas que não tiveram oportunidade de estudar ou tiveram acesso a um ensino de baixa qualidade: jovens, adultos e idosos que não completaram o ciclo educacional e são constantemente excluídos do acesso à cultura.⁴⁰

Não restam dúvidas de que adaptações de obras clássicas, visando a um público diverso daquele para que foram escritas – reendereçamentos –, em especial o infantil, são uma constante no mercado editorial. Conforme explica o professor Diógenes Bueno de Carvalho, essa prática no Brasil inicia-se na segunda metade do século XIX e perpetua-se até nossos dias. Em sua pesquisa, Carvalho analisa uma amostra de 899 publicações do gênero, editadas entre 1882 e 2007.

O mercado cultural brasileiro com o desenvolvimento de uma prática editorial moderna, posterior a esse momento inicial, que resultou no fortalecimento e na ampliação da atividade editorial, não abdicou da editoração de adaptações literárias para crianças e jovens como um nicho

³⁸ DOZORTSEV, V. **Les Editeurs, les Producteurs de Phonogrammes et de Videogrammes et la Protection des Oeuvres du Domaine Public**, Doc. PRS/CPÍ/DP/CEG/I/?, apresentado ao Comitê de Peritos Governamentais sobre a proteção das obras do domínio público, da UNESCO, reunido em Paris de 17 a 21-01-1983, 16 págs. mimeografadas. *Apud* CHAVES, A. O direito moral após a morte do autor. **Revista da Faculdade de Direito**, Universidade de São Paulo, v. 79, p. 63-81, 1 jan. 1984. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/67004>. Acesso em: 23 maio 2020.

³⁹ VERSÃO simplificada de livro de Machado de Assis gera polêmica. Rio de Janeiro, **Globo.com**, 17 maio 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/globo-news/noticia/2014/05/versao-simplificada-de-livro-de-machado-de-assis-gera-polemica.html>. Acesso em: 13 set. 2020.

⁴⁰ SECCO, Patrícia Engel. Machado não gostaria de permanecer desconhecido para quem não lê. **UOL**, Entretenimento, São Paulo, 13 maio 2014. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2014/05/13/opiniao-machado-nao-gostaria-de-permanecer-desconhecido-para-quem-nao-le.htm>. Acesso em: 14 set. 2014.

mercadológico do livro infantojuvenil [...] observando-se a presença constante dessa modalidade de texto nos catálogos das editoras.⁴¹

O que atraiu críticas ao projeto, portanto, não foi a iniciativa da adaptação da obra que, por estar em domínio público poderia ser livremente realizada, mas o tipo de intervenção feita no texto do autor: não foi criada uma obra nova, como fruto da transformação da obra originária, mas foram promovidas substituições de vocabulário e outras alterações gramaticais.

A Figura 1, a seguir, apresenta uma amostra de texto, na qual as alterações promovidas no original encontram-se identificadas da seguinte forma:

- Texto em preto: conteúdo original.
- ~~Texto em azul tachado~~: texto excluído/substituído.
- Texto em vermelho sublinhado: texto acrescentado/substituto.

As crônicas da vila de Itaguaí dizem que, em tempos remotos, ~~vivera~~ viveu ali um certo médico, o Dr. Simão Bacamarte, filho ~~da nobreza da terra~~ de nobres e o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas. Estudara em Coimbra e Pádua. Aos trinta e quatro anos regressou ao Brasil, uma vez que o rei não conseguiu fazer com que não podendo el-rei aleançar dele que ficasse em Coimbra, dirigindo regendo a universidade, ou, em Lisboa, cuidando dos expedindo os negócios da monarquia.

— A ciência, disse ele a Sua Majestade, é o meu único emprego ~~mprego único~~; Itaguaí é o meu universo.

Dito isso, mudou-se para ~~meteu-se em~~ Itaguaí, e entregou-se de corpo e alma ao estudo da ciência, alternando as curas com as leituras, ~~e demonstrando os teoremas com cataplasmas~~. Aos quarenta anos, casou com D. Evarista da Costa e Mascarenhas, senhora de vinte e cinco anos, viúva de um juiz ~~de fora~~, e não ~~nem~~ bonita, ~~nem simpática~~. Um dos tios dele, extremamente franco ~~caçador de pacas perante o Eterno, e não menos franco~~, admirou-se de semelhanteda ~~escolha e disse lho~~. Simão Bacamarte explicou-lhe que D. Evarista reunia condições características fisiológicas e anatômicas de primeira ordem; digeria com facilidade, dormia regularmente, tinha bom pulso, e excelente vista; e Estava, assim, apta para dar-lhe filhos robustos, sãos saudáveis e inteligentes. Se além dessas prendas qualidades, que eram as únicas dignas da preocupação de um sábio —, D. Evarista era mal composta de feições realmente feiosa, longe de lastimá-lhe reclamando disso, Dr. Simão agradecia e a Deus, porquanto já que assim não corria o risco de preferir deixar de lado os interesses da ciência para se entreter unicamente admirando a esposa contemplação exclusiva, miúda e vulgar da consorte".

Figura 1 – Amostra de texto com indicações das alterações efetuadas na edição “simplificada” de Patrícia Secco.

Fonte: Elaboração própria, com base em excertos disponíveis em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2014/05/13/opiniao-machado-nao-gostaria-de-permanecer-desconhecido-para-quem-nao-le.htm>. Acesso em: 14 set. 2014.

⁴¹ CARVALHO, Diógenes Bueno Aires de. A literatura infantil e juvenil e o mercado cultural: processo de antologização em coleções de adaptações literárias. In: AGUIAR, Vera Teixeira de; CECCANTINI, João Luís (orgs.). **Teclas e dígitos**: leitura, literatura & mercado. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. p. 211.

A autoria da obra permaneceu sendo atribuída a Machado de Assis, sem indicação de que se tratasse de obra modificada, o que se depreende da capa do livro (Figura 2):

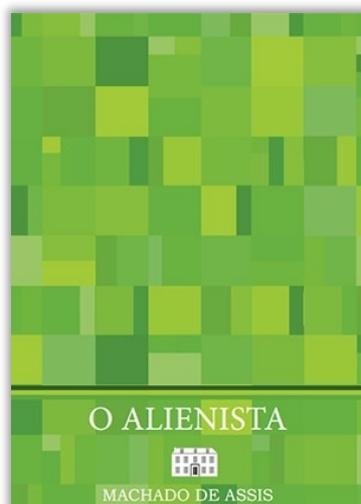


Figura 2 – Capa do livro *O Alienista*, de Machado de Assis, em edição modificada por Patrícia Engels Secco.

Fonte: Divulgação. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2014/05/13/opinio-machado-nao-gostaria-de-permanecer-desconhecido-para-quem-nao-le.htm>. Acesso em: 14 set. 2014.

Em análise quanto ao teor das alterações, Benedito Antunes constata que “O texto mantém praticamente a mesma extensão do original; as mudanças são principalmente de ordem vocabular e sintática”.⁴²

Benedito Antunes comenta, a esse respeito, que não se critica a intenção de adaptar um clássico, mas de “falsear o original”:

Por outro lado, é preciso recordar que sempre existiram adaptações e releituras de textos clássicos, inclusive em outras linguagens, como história em quadrinhos, cinema, teatro e até games. Ao estabelecerem algum tipo de diálogo com autores clássicos, muitas vezes recriando o texto original em contexto contemporâneo, essas adaptações têm desempenhado importante papel na formação de leitores. Nesses casos, não se questiona sua validade, *pois não se espera encontrar ali o texto original*.

[...]

A rigor, adaptar ou mesmo simplificar um clássico não é nenhuma blasfêmia, desde que *não se engane o leitor. Este deve saber que não está lendo o texto original*. [...] *Falsear o original* – este parece ter sido o

⁴² ANTUNES, Benedito. Adaptações literárias em contexto escolar. In: XV ENCONTRO ABRALIC, Rio de Janeiro, 2016. *Anais...* Rio de Janeiro: Abralic, 2016. Disponível em: <https://www.abralic.org.br/anais-artigos/?id=1288>. Acesso em: 14 set. 2020.

problema de Patrícia Secco, e não propriamente a sua iniciativa de adaptar clássicos.⁴³

Como visto anteriormente, no item 2.3, em que pese uma obra poder ser considerada uma adaptação, do ponto de vista da teoria literária, nem sempre terá essa qualificação no sistema de Direito de autor, em especial se não tiver havido a transformação e a criação de uma obra nova, condições para que seja considerada uma obra derivada.

Explicou José de Oliveira Ascensão que existe uma diferença entre a modificação de uma obra e a transformação criativa, que dá origem a uma obra derivada: “Esta [a modificação] visa *substituir a obra existente por uma nova versão*, que contém diferenças da original, mas não representa por si uma criação”.⁴⁴

Neste caso, em particular, sobretudo diante da atribuição da paternidade de um texto alterado ao autor original, acreditamos ter havido a *modificação* não autorizada da obra de autor morto, constituindo violação aos seus direitos morais, em especial ao de paternidade e integridade da obra.

⁴³ ANTUNES, Benedito. Adaptações literárias em contexto escolar. In: XV ENCONTRO ABRALIC, Rio de Janeiro, 2016. **Anais...** Rio de Janeiro: Abralic, 2016. Disponível em: <https://www.abralic.org.br/anais-artigos/?id=1288>. Acesso em: 14 set. 2020. (*Grifos nossos*)

⁴⁴ ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito autoral**. 2. ed. ref. e ampl. Rio de Janeiro: Renovar, 1997. p. 178.

4 ESTUDO DE CASOS – ADAPTAÇÕES DA OBRA *REINAÇÕES DE NARIZINHO*, DE MONTEIRO LOBATO

Nos capítulos precedentes, observamos a disciplina das modificações de obras e suas implicações com relação a trabalhos em domínio público, analisamos requisitos para atribuição de autoria – e conseqüente proteção – a uma obra, requisitos estes igualmente válidos para a atribuição da proteção devida às obras consideradas derivadas. Como vimos, para que uma obra seja considerada obra derivada, merecendo assim a tutela dos Direitos de autor, há que se observar a presença da autoria e da originalidade – que engloba a criatividade e a individualidade.

Neste capítulo, *procederemos à aproximação da teoria e da prática*, a fim de verificar a concretização desses requisitos em duas obras publicadas na qualidade de adaptações, bem como as implicações decorrentes da eventual ausência desses fatores em cada uma delas. Nosso objetivo, nesta análise, é verificar se essas adaptações são elegíveis à proteção autoral na condição de obras derivadas e, caso não sejam, se sua publicação implica algum tipo de violação dos direitos de autor, tendo em vista que a obra originária se encontra em domínio público.

Para isso, buscamos duas obras derivadas de uma mesma obra originária – *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato –, ambas publicadas pela mesma editora, no mesmo ano, e ambas apresentadas como “adaptações”:

1. BANDEIRA, Pedro. **Narizinho**: a menina mais querida do Brasil. Adaptação da obra de Monteiro Lobato. Ilustrações de Renato Alarcão. São Paulo: Moderna, 2019.

2. [CARRASCO, Walcyr]. **Reinações de Narizinho** – de Monteiro Lobato. Adaptado por Walcyr Carrasco. Ilustrações Renan Santos. São Paulo: Moderna, 2019.

Utilizamos, como recurso metodológico, dois tipos de análise, tanto quantitativa como qualitativa: (1) características da obra em si – título empregado; extensão de texto adaptado; forma como se apresenta a autoria; e (2) da obra adaptada, em comparação com o original – permanência do texto original na adaptação; e tipos de alteração promovidos. Tomamos por base, para a primeira parte da análise, as obras adaptadas impressas. Para a segunda parte da análise, comparamos as adaptações ao texto original da 15ª edição das *Reinações de Narizinho*.¹

¹ LOBATO, Monteiro. **Reinações de Narizinho**. São Paulo: Brasiliense, [197-]. (Obras Completas de Monteiro Lobato, v. 1).

Para proceder à comparação, digitalizamos todos os textos e submetemos cada uma das adaptações, individualmente, ao processo de comparação com o original, recurso disponível no software de processamento de texto Word. O resultado ainda é o texto do autor originário, com marcas de revisão que indicam o que foi alterado.

Entendendo que o arquivo de comparações gerado é o do texto original de Monteiro Lobato, em domínio público, inicialmente tínhamos a intenção de incluir o resultado integral das comparações em apêndice neste trabalho; entretanto, optamos por não o fazer em respeito ao art. 33 da Lei 9.610/98, caso se entenda, de forma contrária, que a inserção da comparação configure reprodução das adaptações, as quais são protegidas nos termos do art. 7º, XI, da Lei 9.610/98.² Incluímos, não obstante, trechos de texto comparado, na medida em que se destinem a ilustrar ou corroborar nossa argumentação (art. 46, III, da Lei 9.610/98).

4.1 *Narizinho*, de Pedro Bandeira

A primeira adaptação a ser analisada é a de Pedro Bandeira, que chamaremos aqui de “adaptação Bandeira”.

4.1.1 Autoria e título

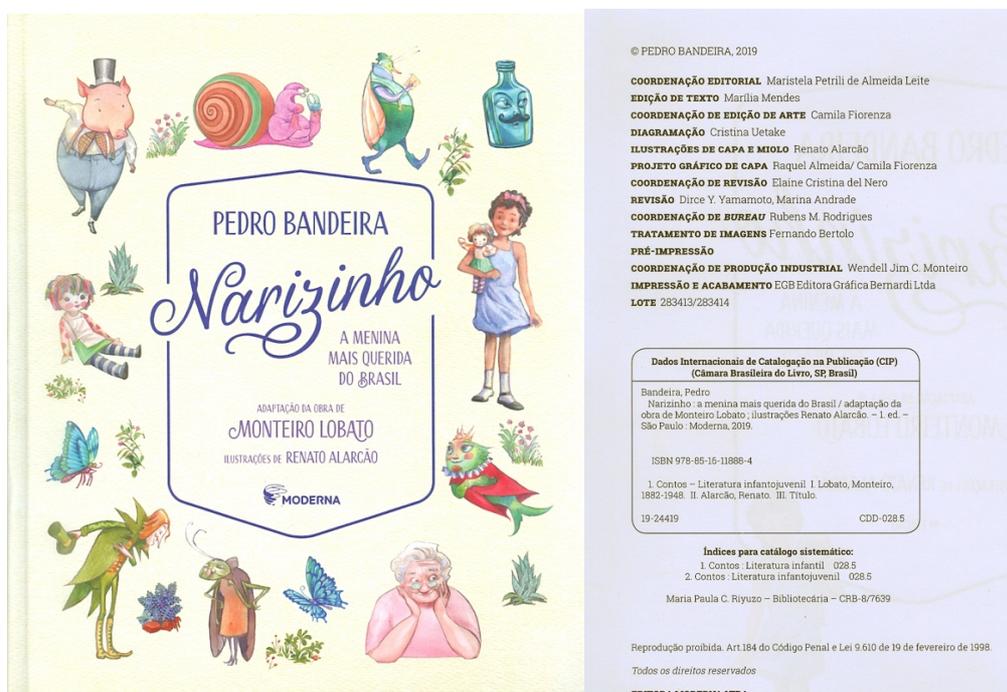


Figura 3 – Capa e página de créditos da adaptação de Pedro Bandeira.

² Os referidos arquivos encontram-se à disposição do professor orientador e dos membros que compõem a banca examinadora.

Como se depreende da capa e da página de créditos, a obra apresenta-se como uma “Adaptação da obra de Monteiro Lobato” e não restam dúvidas sobre a autoria, estando o *lettering* que enuncia a autoria de Pedro Bandeira bem destacado do restante, seguindo a disposição-padrão em capas de livro. Os elementos textuais da capa são lidos na mesma ordem em que aparecem na capa: (1) Pedro Bandeira, [autor de] (2) Narizinho, a menina mais querida do Brasil, (3) [uma] adaptação da obra de Monteiro Lobato, (4) [com] ilustrações de Alarcão. Portanto: (1) autor da obra derivada; (2) título da obra derivada; (3) informação sobre a obra originária/autor; (4) ilustrador.

O título da adaptação Bandeira é diferente do título da obra originária, mantendo a coincidência apenas do nome da personagem principal Narizinho. Mesmo em uma análise superficial da capa, não há elementos que induzam um leitor desatento ao engano ou a acreditar que está diante da obra originária, mesmo porque o título desta sequer aparece.

4.1.2 Extensão do texto adaptado

A obra originária é composta por 11 histórias ou partes, não numeradas: Narizinho arrebitado; O Sítio do Pica-Pau Amarelo; O Marquês de Rabicó; O casamento de Narizinho; As aventuras do Príncipe; O Gato Félix; Cara de coruja; O irmão do Pinocchio; O circo de cavaleiros; Pena de papagaio; e O pó de pirlimpimpim. As partes, por sua vez, são compostas por capítulos, com numeração que se reinicia.

A adaptação Bandeira não apresenta a mesma divisão da obra originária. É composta sob a forma de capítulos sequenciais, numerados de 1 a 18, que correspondem, não integralmente, ao teor das seguintes quatro partes: Narizinho arrebitado; O Sítio do Pica-Pau Amarelo; O Marquês de Rabicó; O casamento de Narizinho. A adaptação Bandeira traz, portanto, cerca de 40% do conteúdo da obra originária.

O autor da adaptação Bandeira segue a mesma sequência de capítulos da obra originária até o seu Capítulo 11 – As formigas ruivas. Depois, há saltos e retomadas de conteúdo, elipsando no total 13 dos 31 capítulos que integram as 4 partes aproveitadas da obra originária. Além disso, o autor da adaptação Bandeira muda o título de 5 capítulos em relação à obra originária.

Importante mencionar que, embora tenha optado por excluir alguns capítulos, o autor da adaptação Bandeira insere partes do conteúdo destes em seu texto, como no caso do capítulo “Uma boneca casadoura”, que traz elementos do capítulo “A viagem”, como veremos adiante, no próximo item

4.1.3 Comparação com o original

Conforme mencionado acima, para realizar a comparação entre a adaptação Bandeira e a obra originária, utilizamos a ferramenta “comparar documentos”, disponível no processador Word. Da obra originária, utilizamos um excerto que corresponde às 4 partes adaptadas, desprezando o restante.

Observamos, pela ferramenta Painel de Alterações, que foram feitas 3.507 alterações, sendo 1.929 inserções de texto, 1.553 exclusões, 14 movimentações, além de mudanças de formatação. Há que se considerar aqui dois detalhes: (1) na maior parte das vezes, a 1 exclusão corresponde 1 inserção, isto é, trata-se de substituições de palavras ou até de sinais de pontuação; (2) é relevante destacar que grandes massas de texto excluídas de uma só vez contam como 1 exclusão apenas.



Figura 4 – Painel de alterações do arquivo comparado da adaptação Bandeira.

Talvez uma medida mais adequada seja a comparação por número de palavras. No excerto da obra originária, contabilizamos 29.341 palavras; na adaptação Bandeira, contabilizamos 19.337 palavras, ou seja, uma redução de cerca de 30% em relação ao excerto da obra originária.

Embora se verifique uma redução de texto, esta se deve mais à exclusão de capítulos inteiros que à condensação da obra. Ou seja, a adaptação Bandeira não traz exatamente o mesmo conteúdo da obra originária em formato compacto, mas seu autor realiza uma edição, selecionando o conteúdo do que deseja manter em sua adaptação.

Para facilitar a compreensão do tipo de intervenção feita no texto da obra originária, classificamos as mudanças como: (a) revisão/atualização gramatical; (b) adequação/atualização de vocabulário e de sintaxe; (c) paráfrases e estilizações; (d) alterações de valor/sentido/intenção; (e) expurgos/ censuras. As diferenças entre as classes ficarão mais evidentes, com os exemplos a seguir.

(a) Revisão/ atualização gramatical

Publicada pela primeira vez em 1931, é natural que a obra originária apresente anacronismos do ponto de vista estrutural do idioma. Nesse sentido, encontramos na adaptação Bandeira um grande número de alterações que visam a promover uma atualização, em especial quanto a pontuação, colocação pronominal e conjugação verbal.

Numa casinha branca, lá no Sítio do ~~Pica-pau~~Picapau Amarelo, mora uma velha de mais de sessenta anos. Chama-se Dona Benta. Quem passa pela estrada e a vê na varanda, de cestinha de costura ao colo e óculos de ouro na ponta do nariz, segue seu caminho pensando:

“Que tristeza viver assim tão sozinha neste deserto...”

Mas ~~se~~se engana-se. Dona Benta é a mais feliz das vovós, porque vive em companhia da mais encantadora das netas—: Lúcia, a menina do narizinho arrebitado, ou Narizinho, como todos dizem. Narizinho tem sete anos, é morena como jambo, gosta muito de pipoca e já sabe fazer uns bolinhos de polvilho bem gostosos.

É interessante observar que, apesar de haver uma grande quantidade de atualizações gramaticais, são raros os parágrafos como os acima exibidos, em que haja apenas esse tipo de alteração.

(b) Adequação/atualização de vocabulário, conjugação verbal e sintaxe

É comum que as palavras caiam em desuso ou adquiram, com o tempo, conotações diversas daquela vigente na época em que foram escolhidas pelo autor da obra originária. Igualmente, formas de construção de orações podem ser melhoradas ou atualizadas, com a eliminação de inversões, por exemplo. Tempos verbais como o pretérito mais que perfeito são geralmente substituídas por tempos compostos. Nesta adaptação, temos alguns exemplos desse tipo de alteração:

~~— Ora graças! —~~ ~~vivas!~~ — Exclamou num ~~suspiro~~ ~~arroubo~~ de alívio. — Chegou ~~a~~ ~~final~~ o dia da minha libertação: ~~!~~ Quando nasci, uma fada rabugenta ~~que detestava a~~ minha pobre mãe, virou-me em aranha, condenando-me a viver de costuras a vida inteira. No mesmo instante, porém, uma fada boa surgiu, e me deu esse espelho ~~com estas palavras~~ ~~falando~~ ~~assim~~: “No dia em que fizeres o vestido mais lindo do mundo, deixarás de ser aranha e serás o que quiseres.”

A menina reteve o fôlego de medo de ~~e~~ ~~assustar~~; ~~o peixinho e ficou~~ assim ~~fiando~~, ~~—~~ ~~quietinha~~, até que sentiu cócegas na testa. Espiou com o rabo dos olhos. Era um besouro que ~~pousara~~ ~~havia pousado~~ ali: ~~!~~ Mas um besouro também vestido de gente, ~~trajando~~ ~~com~~ sobrecasaca preta, óculos e ~~bengala~~. ~~Lucia~~ ~~bengalão!~~ ~~Narizinho~~ imobilizou-se ainda mais, tão interessada ~~ante~~ estava achando aquilo ~~—~~ ~~tudo~~.

Ao ver o peixinho, o besouro tirou o chapéu, respeitosamente. ~~—~~ ~~Muito boas-tardes~~, Senhor Príncipe! ~~—~~ ~~disse~~ ~~—~~ ~~cumprimentou~~ ele.

~~—~~ Há que encontrei o meu depósito de pílulas saqueado. Furtaram-me todas ~~—~~ ~~!~~
~~Que maçada!~~ ~~—~~ ~~exclamou~~ ~~—~~ ~~Logo agora?~~ ~~—~~ ~~Lamentou~~ a menina, aborrecidíssima. —
 Mas não pode fabricar outras? Se quiser, ajudo a enrolar.

(c) Paráfrases e estilizações

Como vimos no Capítulo 2, as paráfrases são alterações em que a intertextualidade se dá no mesmo sentido do texto. Na adaptação Bandeira, podemos identificar trechos em que o texto do autor se mistura e modifica o original, em alterações de estilo e vocabulário, que *conformam e reformam* o texto original, mas não o *deformam* (como faz a paródia).³

Como se observa do excerto a seguir, o autor da adaptação muda a história sobre a reclamação dos moluscos contra os caranguejos Bernardos para a de um polvo contra sua noiva, num exemplo claro de uma reforma do texto que não altera sua intenção.

³ SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003. (Série Princípios). p. 41.

Lá se foram: ~~e~~ entraram diretamente ~~para a sala do trono, no qual a menina se sentou a seu lado, como se fosse uma princesa. Linda sala! Toda~~ num imenso salão. Lindo! Todo dum coral cor de leite, ~~franjadinho~~ como musgo e ~~penduradinho~~ de pingentes de pérola, que tremiam ao menor sopro. O chão, de nácar furta-cor, era tão liso que Emília escorregou três vezes. O Príncipe ocupou o trono e convidou a menina a sentar-se ao seu lado, como se fosse uma princesa.

O ~~chão, de nácar furta cor, era tão liso~~ salão estava lotado por tudo o que ~~Emília escorregou três vezes:~~ havia de nobreza e fidalguia nos reinos encantados e molhados. O Príncipe deu o sinal de audiência batendo com uma grande pérola negra numa concha sonora: O mordomo introduziu o primeiro queixoso, que era um polvo que reclamava da noiva: ~~os primeiros queixosos. Um bando de moluseos nustritavam de frio. Vinham queixar-se dos Bernardos Eremitas.~~

— Quem são esses Bernardos? — indagou a menina.

~~São uns caranguejos têm o mau costume de se apropriarem das conchas destes pobres moluseos, deixando-os em carne viva no mar. Os piores ladrões que temos aqui.~~

~~O príncipe resolveu o caso mandando dar uma concha nova a cada moluseo.~~

~~Depois~~ Alteza real, fui dar uma aliança para minha noiva e ela disse que tem oito tentáculos e quer uma aliança para cada um deles. E eu não tenho dinheiro para isso tudo!

~~— Tesoureiro! — Ordenou o Príncipe, resolvendo a questão. — Vá até a gruta do tesouro real e traga sete alianças de madre pérola para os outros tentáculos da noiva do polvo.~~

Em seguida apareceu uma ostra a se queixar ~~de~~ um caranguejo que lhe havia furtado a pérola.

~~— Era uma pérola ainda novinha e tão galante! — disse~~ Queixou-se a ostra, enxugando as lágrimas. ~~— Ele raptou a — E ele fez isso~~ só de ~~ma~~ maldade, porque os caranguejos ~~não se alimentam de~~ nem comem pérolas, nem ~~as~~ usam como jóias jóias. Com certeza já ~~a~~ largou minha perolazinha por aí, ~~ne~~ pel as areias...

~~O príncipe resolveu o caso mandando dar à ostra~~ Tesoureiro! — Chamou novamente o Príncipe. — Providencie uma pérola nova ~~de mesmo tamanho para a ostra!~~

Igualmente, no excerto a seguir, o autor da adaptação dá ares atuais a personagens de contos clássicos, como Aladim, que deseja trocar a lâmpada maravilhosa por uma elétrica, Branca de Neve que quer tingir os cabelos de verde e o Gato de Botas que sonha substituir o Mickey no cinema. As alterações inserem elementos novos, mas não subvertem o sentido e a intenção do original.

~~Por que ele~~ O Pequeno Polegar fugiu? — ~~indagou~~ Indagou Narizinho para a ~~menina barata~~. — Por quê?

— Não sei — respondeu Dona Carochinha — ~~mas~~, com uma careta. — Tenho notado que muitos dos personagens das minhas histórias ~~já~~ andam aborrecidos de viverem toda a vida presos dentro delas. Querem novidade-~~s!~~ Falam em correr mundo a fim de se meterem em novas aventuras. Aladi~~em~~ queixa-se de que sua lâmpada maravilhosa está enferrujando-~~e sonha em trocar por uma lâmpada elétrica~~. A Bela Adormecida tem vontade de espetar o dedo noutra roca para dormir outros cem anos. Uma preguiçosa! O Gato de Botas ~~brigou com o marquês de Carabás e~~ quer ir para os Estados Unidos ~~visitar o Gato Félix~~ trabalhar no cinema no lugar do Mickey. Branca de Neve vive falando em tingir os cabelos de ~~preto~~ verde e botar ruga na cara, ~~para não ficar mais tão branca~~. E o Pinóquio quer fazer operação plástica no nariz. Andam todos revoltados, dando-me um trabalhão para ~~contê-las~~. Mas controlá-las. E o pior é que ameaçam fugir, e o Pequeno Polegar já deu o exemplo: sumiu!

(d) Alterações de valor/sentido/intenção – paródias

No outro extremo das paráfrases, encontra-se a intervenção cuja intertextualidade atua em sentido contrário ao do texto. Como vimos no Capítulo 2, é o caso da paródia, que não necessariamente precisa inserir o humor ou a ironia, mas que traz uma subversão de valores, uma transformação que tem o poder de desestabilizar relações de poder, como uma oposição de intenções. Na adaptação Bandeira, esse tipo de transformação é o que de mais relevante o autor efetuou. Ela se manifesta, por exemplo, na iniciativa de eliminar o personagem Pedrinho, que, segundo ele, é “o mais fraco dos personagens da saga. Não pensa nada, não imagina nada, nada resolve”.⁴

Essa subversão se manifesta não apenas na exclusão de capítulos inteiros dedicados ao personagem, como no corte de trechos em outros capítulos e até em sua substituição por outros personagens, como veremos.

⁴ BANDEIRA, Pedro. Por que Narizinho? In: BANDEIRA, Pedro. **Narizinho**: a menina mais querida do Brasil. Adaptação da obra de Monteiro Lobato. Ilustrações de Renato Alarcão. São Paulo: Moderna, 2019. p. 132.

II — Pedrinho

Chegou afinal o grande dia. Na véspera viera para dona Benta uma carta de Pedrinho que começava assim:

“Sigo para aí no dia 6. Mande à estação o cavalo pangaré e não se esqueça do chicotinho de cabo de prata que deixei pendurado atrás da porta do quarto de hóspedes. sabe.

Quero que Narizinho me espere na porteira do pasto, com a Emília no seu vestido novo e Rabicó de laço de fita na cauda. E tia Nastácia que apronte um daqueles cafés com bolinhos de frigideira que só ela sabe fazer.”

Em vista disso Narizinho levantou-se muito cedo para preparar a recepção de acordo com as instruções da carta. Enfiou em Emília o vestido novo de chita cor-de-rosa com pintinhas e enfeitou

de duas fitas — uma ao pescoço e outra na ponta da cauda.

— Qual polegar, nem sapo, nem papagaio, nem elefante, nem jacaré. Quem vem passar uns tempos conosco é o Pedrinho, filho da minha filha Antonica.

Lúcia deu três pinotes de alegria.

— E quando chega o meu primo? — indagou.

Deve chegar amanhã de manhã. Apronte-se. Arrume é mais que major. É o quarto de hóspedes Coronel Teodorico que vem almoçar aqui no domingo e endireite essa... — Nesse ponto, espantou-se com o estado em que estava a boneca. Onde da neta: — O que é isso, Narizinho? Onde já se viu uma menina do seu tamanho andar com uma boneca em fraldas de camisa e decom um olho só?

Pedrinho — O cuco não tem história — respondeu, Emília — explicava Dona Benta rindo-se. — É um menino de dez anos que, — Vive fechado dentro do relógio e nunca saiu da sai de casa de minha filha Antonica e portanto nada fez ainda. Só de quinze em quinze minutos para dar uma olhadinha para fora e nada conhece do mundo: fazer cuco-cuco. Como há de ter história? — Essa é boa! — Replicou a boneca. — Aquele livro de capa vermelha da sua estante também nunca saiu de casa e no entanto tem mais de dez histórias dentro:!

Talvez a mais emblemática troca, no entanto, seja a em que Pedrinho, personagem branco, jovem e masculino, é substituído por Tia Nastácia, mulher, velha, negra. Na passagem a seguir, é ela quem salva os doces na festa de casamento de Emília, papel reservado no original a Pedrinho:

~~Mas a menina estava cansada e não concordou. Propôs outra coisa. Puseram-se a discutir discutindo destinos e esqueceram-se de tomar conta da mesa de doces. Rabicó aproveitou a ocasião: foi se chegando para perto das cocadas e, de repente – *nhoe! nhoque!* –, deu um bote na mais bonita!~~
~~— Tia Nastácia! Acuda os doces. Pedrinho! — berrou! — Gritou a menina quando percebeu o furto.~~
~~Pedrinho virou Tia Nastácia levantou-se e, vendo a feia ação do noivo-pirata, e correu para cima dele, furioso. dele, furiosa.~~ Agarrou o inspetor de quartirão e arrumou uma valente ~~inspetorada~~ no lombo do porquinho.

É tia Nastácia, também, quem Pedro Bandeira escolhe para substituir Pedrinho na confecção do boneco de sabugo de milho, que viria a ser o Visconde de Sabugosa.

~~Pedrinho Tia Nastácia, pacientemente, fez como Lúcia pediu: o que a menina pedia. Como era uma ótima fazedora de bonecas, era também especialista em fabricar viscondes.~~ Arranjou um bom sabugo de milho, ainda com umas palhinhas no pescoço que fingiam muito bem de barba, botou-lhe braços e pernas, fez cara com nariz, boca, olhos e tudo—, e não esqueceu de marcar-lhe a testa com um sinal de coroa de rei. Depois enterrou-lhe na cabeça uma cartolinha e ~~Narizinho~~ lá se foi com ~~ele à casa da~~ novidade encontrar a boneca.

(e) *Expurgos/ censuras*

Trata-se de alterações que podem aparecer em diversas situações, em especial quando buscam retificar ou excluir expressões, palavras e mesmo condutas não mais socialmente aceitas, que possam ser indicativas de racismo, violência, homofobia ou qualquer outro tipo de preconceito. Nesta obra, os expurgos, em sua maioria, foram realizados em resposta à polêmica a respeito do racismo de Monteiro Lobato, expresso em diversas passagens ao longo do texto, mas há alguns – poucos – que buscam amenizar situações que expressam violência. É importante observar que o autor da adaptação foi muito criterioso e seletivo nos expurgos, sem comprometer a expressão do autor da obra originária nem resvalar para alterações homogêneas ou de cunho moralizante.

Na casa ainda existem há duas pessoas —: Tia Nastácia, negra de estimação a velha cozinheira que carregou Lúcia Narizinho em pequena, e Emília, uma boneca de pano bastante desajeitada de corpo. Emília foi feita por Tia Nastácia, com olhos de retrós preto e sobrelhas tão lááá em cima que é ver uma bruxa parece o tempo todo espantada com alguma coisa. Apesar disso, Narizinho gosta muito dela; Não almoça nem janta sem a ter a boneca do lado, nem se deita sem primeiro acomodá-la numa redinha entre dois pés de cadeira.

— Tia Nastácia, faça você faz um anzolzinho de alfinete para a Emília? A coitada tem tanta vontade de pescar...!

— Era só o que faltava! — respondeu a negra, tirando o pito da boca. — Reclamou a pobre. — Eu, com tanto serviço, ae tenho de perder tempo com bobagem-!

— Faz? — insistiu a menina. — Alfinete; tenho um aqui um. Linha, hátenho no alinhavo da minha saia. Vara não falta. Faz?

A negra não teve remédio.

Tia Nastácia reclamava, mas parava o que fazia, porque sempre estava pronta para fazer as vontades da menina.

— Como não hei de fazer, demoninho danadinho? Faço; sim... Mas se ficar atrasada no serviço; a culpa não é minha. |

Saiu, foi ao quintal e trouxe voltou com um vidro vazio de óleo de ricino que andava jogado por lá.

— Está aqui. De agora em diante o noivo será representado por este vidro azul—. E o tal marquês de Rabicó vai Marquês que vá passear— concluiu pregando um pontapé no noivo.!

Rabicó raspou-se gemendo com três eróis; e, desde esseaquele dia, enquanto fossuçava a terra no pomar atrás da tal minhoca de anel na barriga, quem noivava por ele, de cartola na cabeça, era o Senhor Vidro Azul.

Nem bem acabou de falar, e os ajudantes do doutor, uns caranguejos muito antipáticos, surgiram à porta, arrastando um pobre papagaio de bico amarrado. Bem que ele resistia ~~ele~~, mas os caranguejos podiam mais ~~e eram murros e mais murros~~ o arrastavam na maior brutalidade.

Furiosa com a estupidez, Narizinho avançou ~~de sopapos e pontapés~~ contra os brutos.

~~– Não quero! Não admito que judiem dele!~~ ~~berrou vermelhinha~~ façam isso com ele!
~~– E berrava vermelhonha~~ de cólera, desamarrando o bico do papagaio e jogando as cordas no nariz dos caranguejos.

4.1.4 Análise da obra derivada – conclusões

Como vimos, a adaptação Bandeira não se utilizou do texto integral das *Reinações de Narizinho*; dos trechos selecionados, promoveu a exclusão de capítulos e diminuiu o volume de texto, sem, no entanto, condensá-lo. O autor executou transformações no texto em diversos níveis de profundidade, da mera correção gramatical à “intertextualidade das diferenças”, característica da paródia.

Trata-se, sem dúvida, de uma adaptação do ponto de vista da teoria literária. Resta analisar se, do ponto de vista do Direito de autor, estamos diante de uma obra derivada ou de uma mera modificação.

Como vimos no Capítulo 2, a obra derivada, para ser assim considerada e receber a tutela do Direito de autor, deve ser uma transformação de uma obra existente que resulte em uma criação nova. Para isso, devem estar presentes a autoria, que indica a presença da voz do autor, e a originalidade, que se traduz em criatividade e individualidade – isto é, a obra deve trazer algo novo e deve se destacar da originária e existir por si mesma. Não deve ser uma mera modificação, que tenha por objetivo substituir ou tomar o lugar da obra originária, situação em que deixa de ser uma criação transformativa.

No caso da adaptação de Pedro Bandeira, não se manifesta a intenção de substituir a obra originária; ambas podem conviver tranquilamente, pois a adaptação é de fato uma criação nova. Ao dar uma nova interpretação ao protagonismo dos personagens, ao eliminar as divisões entre as partes e criar uma história linear, ao inserir elementos novos, o autor está imprimindo ao texto sua autoria, e não apenas ajustando ou modificando o texto originário.

Como vimos, não há como ser absolutamente original, sobretudo na criação de obra derivada, mas consideramos que há expressão de criatividade e de individualidade, na medida em que o autor Pedro Bandeira expressa-se por meio da obra e lhe acrescenta

elementos próprios. Posto isso, entendemos que a obra é de fato uma transformação criativa, resultado de criação nova e relativamente original, e pode ser considerada obra derivada, da espécie “adaptação”. Sua criação, dessa forma, passa à condição de obra protegida, segundo o disposto no art. 7, IX, e o autor passa a receber a proteção da Lei 9.610/98, tanto no aspecto dos direitos morais (art. 24), como nos patrimoniais (arts. 28 a 45), bem deve como observar as limitações a seus direitos, expressas nos arts. 46 a 48.

4.2 *Reinações de Narizinho*, de Walcyr Carrasco

A próxima obra a ser analisada é a adaptação de Walcyr Carrasco, que chamaremos aqui de “adaptação Carrasco”.

4.2.1 Autoria e título

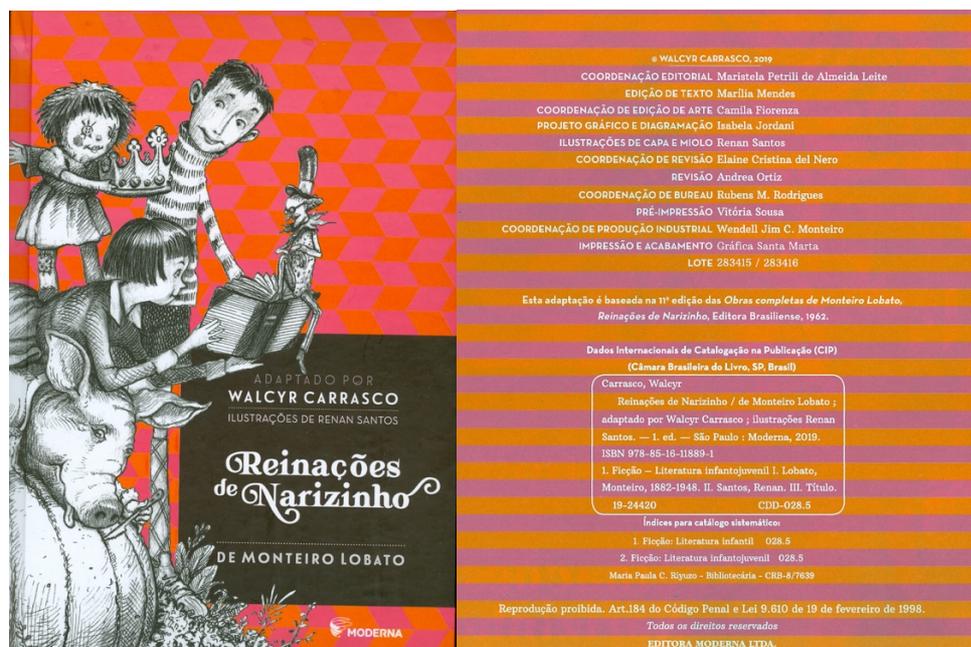


Figura 5 – Capa e página de créditos da adaptação de Walcyr Carrasco.

Na capa do livro, o *lettering* está concentrado em uma caixa de texto, em letras brancas sobre fundo preto. À primeira vista, pode-se dizer que disposição gráfica dos elementos obedece ao padrão editorial, em que o autor vem no alto e em primeiro lugar, seguido de título, subtítulo e demais informações. No entanto, a leitura dos elementos não ocorre dessa forma. Lê-se: (1) *Reinações de Narizinho* (2) de Monteiro Lobato, (3) adaptado por Walcyr Carrasco, (4) [com] ilustrações de Renan Santos. Assim, em vez de seguir a sequência-padrão, o autor da adaptação coloca-se em terceiro lugar, apresentando-se como adaptador.

O título da adaptação é o mesmo da obra originária, e o nome do autor originário é inserido como um subtítulo, como se pode constatar na ficha catalográfica. Essa disposição frasal dos elementos, que contraria a disposição gráfica, não é fruto do acaso, mas oriunda de uma decisão editorial que reflete o caráter da obra e a intenção do adaptador, como veremos a seguir.

4.2.2 Extensão do texto adaptado

Como dissemos anteriormente, a obra originária é composta por 11 histórias ou partes, não numeradas: Narizinho arrebitado; O Sítio do Pica-Pau Amarelo; O Marquês de Rabicó; O casamento de Narizinho; As aventuras do Príncipe; O Gato Félix; Cara de coruja; O irmão do Pinocchio; O circo de cavalinhos; Pena de papagaio; e O pó de pirlimpimpim. As partes, por sua vez, são composta por capítulos, com numeração que se reinicia.

A adaptação Carrasco apresenta a mesma divisão da obra originária. É composta pelas mesmas histórias, com os respectivos capítulos, com numeração em algarismos romanos que se reinicia a cada história, exatamente como no original. O autor Carrasco adapta o volume inteiro das *Reinações de Narizinho*.

4.2.3 Comparação com o original

Conforme mencionado acima, para realizar a comparação entre a adaptação Bandeira e a obra originária, utilizamos a ferramenta “comparar documentos”, disponível no processador Word. É importante mencionar que nossa análise se baseia em um excerto – não na obra integral – que corresponde às 4 partes adaptadas na obra de Pedro Bandeira.

Observamos, pela ferramenta Painel de Alterações, que foram feitas 7.320 alterações – praticamente o dobro das alterações feitas na adaptação Bandeira–, sendo 3.874 inserções de texto, 3.428 exclusões, 18 movimentações, além de mudanças de formatação. Também aqui há que se considerar que, na maior parte das vezes, a 1 exclusão corresponde 1 inserção, isto é, trata-se de substituições de palavras ou até de sinais de pontuação; além disso, grandes massas de texto excluídas de uma só vez contam como 1 exclusão apenas.

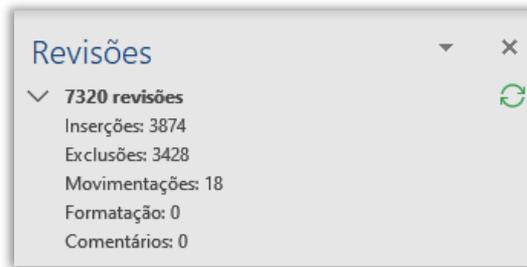


Figura 6 – Painel de alterações do arquivo comparado da adaptação Carrasco.

Talvez uma medida mais adequada, novamente, seja a comparação por número de palavras. No excerto da obra originária, contabilizamos 29.341 palavras; no excerto correspondente na adaptação Carrasco, contabilizamos 27.505 palavras, ou seja, uma redução de cerca de 6% em relação ao excerto da obra originária.

Embora se verifique uma redução de texto, esta se deve mais à exclusão ou expurgo de palavras que à condensação da obra. Ou seja, a adaptação Carrasco traz exatamente o mesmo volume da obra originária.

Como vimos na análise anterior, para facilitar a compreensão do tipo de intervenção feita no texto da obra originária, classificamos as mudanças como: (a) revisão/atualização gramatical; (b) adequação/atualização de vocabulário e de sintaxe; (c) paráfrases e estilizações; (d) alterações de valor/sentido/intenção; (e) expurgos/ censuras.

(a) Revisão/ atualização gramatical

Como falamos anteriormente, é natural que a obra originária apresente anacronismos do ponto de vista estrutural do idioma, pois que publicada pela primeira vez na em 1931. Nesse sentido, encontramos na adaptação Carrasco um grande número de alterações que visam a promover uma atualização, em especial quanto a pontuação, colocação pronominal e conjugação verbal.

~~—~~Príncipe e rei ao mesmo tempo! ~~—~~ exclamou a menina₁ batendo palmas. ~~—~~ Que bom, que bom, que bom! Sempre tive vontade de conhecer um príncipe-rei!_!

Conversaram por um longo tempo_{,-e}. Por fim₁ o Príncipe a convidou~~-a~~ para uma visita ~~-ae~~_a seu reino.

Espere príncipe! ~~Eu~~— Tenho uma idé₁cia muito boa!_! Vamos vestir ~~est~~_{se} sapo de mulher, para ver a cara dele quando acordar.

É interessante observar que, apesar de haver uma grande quantidade de atualizações gramaticais, a exemplo da adaptação Bandeira, aqui também são raros os parágrafos em que haja apenas esse tipo de alteração.

(b) *Adequação/atualização de vocabulário, conjugação verbal e sintaxe*

É comum que as palavras caiam em desuso ou adquiram, com o tempo, conotações diversas daquela vigente na época em que foram escolhidas pelo autor da obra originária. Igualmente, formas de construção de orações podem ser melhoradas ou atualizadas, com a eliminação de inversões, por exemplo. Tempos verbais como o pretérito mais que perfeito são geralmente substituídas por tempos compostos. Nesta adaptação, temos inúmeros exemplos desse tipo de alteração, que parece ser o tipo de intervenção predominante no texto. Praticamente todos os 1.371 parágrafos do excerto contêm ao menos uma ocorrência desse tipo de alteração, o que nos autoriza a dizer que esta foi a tônica da adaptação Carrasco, seguida em volume pelos expurgos e censuras. É importante anotar, no entanto, que em muitos casos, em vez de substituir termos ou personagens – no caso de Tom Mix, por exemplo – Carrasco optou por inserir notas explicativas de rodapé.

~~—~~ ~~Coin! Coin! Coin!~~ ~~—~~ gemeu ~~—~~ grunhiu o Marquês compreendendo tudo.

E ~~foi com bagas~~ Com pingos de suor frio no focinho ~~que~~, implorou: “

~~—~~ Tenha dó de mim, senhor bandido! Tenha piedade de mim, que lhe darei esta abóbora e ainda outra maior que escondi lá adiante...”

Parece que Tom Mix parece ~~que~~ não gostava de abóbora. Limitou-se a puxar ~~pela~~ a faca e ~~—~~ a passá-la sobre o couro da bota, ~~como que a afiando~~ para afiá-la. Percebendo que estava ~~irremediavelmente~~ perdido, Rabicó teve ~~uma idéia~~:

~~—~~ Ela ficou ainda ~~quase~~ uma hora metida dentro da casca, toda ~~arrebentadinha~~, movendo ora uma perna, ora outra. Afinal parou. Tinha morrido. Vieram as formigas cuidar do enterro. Olharam, olharam, estudaram o melhor meio de a tirar dali. Chamaram outras e por fim ~~deram começo ao~~ começaram o serviço. Cada qual ~~a~~ agarrou por uma perninha e, puxa que puxa, logo ~~a~~ arrancaram a vespa de dentro da jabuticaba. E ~~foram na~~ arrastando por ali ~~afora~~ arrastaram até ~~à~~ a cova, ~~que é o~~ buraquinho onde as formigas moram. ~~La~~ Depois pararam à espera do fazedor de discursos...

Já estava cheio o palácio. Não só de personagens ilustres figuras do Reino das Abelhas como de muitos outros reinos, inclusive e das Águas Claras. Narizinho correu os olhos em, à procura de algunde algum conhecido. Viu logo o Major Agarra.

— Viva, Major! — exclamou, dirigindo-se a ele alegremente. — Como vão todos por lá?

Antes de dar notícias, o sapo demonstrou mais uma vez a sua gratidão pele pela ajuda que a menina lhe havia feito, desculpando dera, conseguindo o perdão do Príncipe Escamado. Desculpou-se também de por não ter aparecido ido visitá-la no sítio de Dona Benta, como prometera. Depois contou que o príncipe andava cada vez mais taciturno, calado e sombrio.

— Não se casou ainda?

— Nem casa casará tão cedo. Tem recusado a mão das mais belas princesas do reino. Todos dizem que ele sofre de paixão recolhida. Ama alguém que não faz caso dele. É isso.

O coração da menina palpitou bateu mais apressado.

— Não dizem por lá quem é essa que ele ama?

— Dona Aranha costureira sabe quem é, mas guarda muito bem guardado o segredo. — É uma senhora muito discreta.

— E o bobinho da corte,? Aquele tal gigante fura -bolos?

— Nunca mais foi visto.

Com certeza teve o mesmo fim do Carlito Pirulito... Narizinho refletiu uns instantes. Depois:

— Olhe, não se esqueça, quando voltar, de dizer ao Príncipe que me viu aqui e que vou bem, obrigada. Diga lhe a ele também que qualquer dia receberá um convite está convidado para vir com toda a sua corte passar algumas horas comigo no sítio de vovó. Sim?

— Pensa que a nossa rainha é alguma dama empreada orgulhosa, como as rainhas dos homens? Nada disso. Nem rainha é! Os homens é que lhe chamam assim. Para nós não passa de Na verdade, é nossa mãe. Todas somos filhinhas dela — . Todas, todas, todas! E rodeamo-la a rodeamos de comodidades e carinhos, sem nunca lhe darmos provocar o menor desgosto. Olhe, menina,! Lá no reino dos homens, costumam falar muito em felicidade, mas fique certa de que felicidade, só aqui. Cada uma de nós é feliz porque todas somos felizes. Lá entre os homens, não sei. Como pode alguém ser feliz sabendo que há tantos infelizes em ao redor de si!?!

Já estava cheio o palácio. Não só de personagens ilustres figuras do Reino das Abelhas como de muitos outros reinos, inclusive o-das Águas Claras. Narizinho correu os olhos em, à procura de algum de algum conhecido. Viu logo o Major Agarra.

— Viva, Major! — exclamou, dirigindo-se a ele alegremente. — Como vão todos por lá?

Antes de dar notícias, o sapo demonstrou mais uma vez a-sua gratidão pele pela ajuda que a menina lhe havia feito, desculpando dera, conseguindo o perdão do Príncipe Escamado. Desculpou-se também depor não ter aparecido ido visitá-la no sítio de Dona Benta, como prometera. Depois contou que o príncipe andava cada vez mais taciturno, calado e sombrio.

— Não se casou ainda?

— Nem casa casará tão cedo. Tem recusado a mão das mais belas princesas do reino. Todos dizem que ele sofre de paixão recolhida. Ama alguém que não faz caso dele. É isso.

O coração da menina palpitou bateu mais apressado.

— Não dizem por lá quem é essa que ele ama?

— Dona Aranha costureira sabe quem é, mas guarda muito bem guardado o segredo. — É uma senhora muito discreta.

— E o bobinho da corte,? Aquele tal gigante fura -bolos?

— Nunca mais foi visto.

Com certeza teve o mesmo fim do Carlito Pirulito... Narizinho refletiu uns instantes. Depois:

— Olhe, não se esqueça, quando voltar, de dizer ao Príncipe que me viu aqui e que vou bem, obrigada. Diga lhe a ele também que qualquer dia receberá um convite está convidado para vir com toda a-sua corte passar algumas horas comigo no sítio de vovó. Sim?

E voltando-se para a libelinha libélula: — Onde está ele?

No capoeirão — Na mata dos Tucanos Vermelhos, lá na Terra dos Lagartões. — Prometeu-me um lindo lago azul em pagatrocã do meu-trabalho de trazer esta carta mensagem.

Narizinho não pôde deixar de sorrir, pensando lá consigo: “Sempre o mesmo! Onde Desde quando Rabicó já viu tem um lago azul?” para oferecer?”. Mas não quis desiludir a mensageira, visto precisar desde seus serviços para a resposta. Rabiscou um bilhete a galope, bem depressa.

— Leve este bilhete a Tom Mix, mas depressa hein?, hem! E, quando quiser aparecer lá pelo sítio de da vovó, não faça cerimônia, ouviu? Vá,! Agora vá!, vá!

A libelinha Libélula vibrou as asas e zuct! Desapareceu. Voou rápido como o pensamento. Chegou ao capoeirão à mata dos Tucanos Vermelhos no instante em que os cinco minutos concedidos a Rabicó iam chegando chegavam ao fim e o carrasco lhe-dizia, erguendo a face: o facão:

Está findo — Terminou o prazo. ! Chegou a sua hora, Marquês!

Mas Tom Mix teve de que interromper o-serviço a ação. A libelinha sentara Libélula sentou-se justamente na ponta dode seu nariz, com o bilhete no ferrão.

Percebendo-o, nas patinhas. Tom Mix tomou não teve alternativa a não ser pegar o bilhete e leu. Era a ordem de perdão a Rabicó.

A abelhinha pediu mil desculpas. E ainda estava ~~pedindo desculpas~~ **desculpando** quando a entrada de Tom Mix, à frente ~~duma de uma~~ tropa de grilos, arreados ~~de cangalhas e ancorotes próprios para conduzir mel~~ **como bois de carga, carregando potes vazios**, a interrompeu. Tom descarregou os ~~ancorotes~~ e esperou que a abelha ~~meleiramel eira~~ os enchesse. Depois ~~de carregar novamente~~ os ~~colocou de novo sobre as cangalhas-egrilos~~, pediu instruções.

– Pois é. Foi comida ~~pela~~ **por uma** vaca ~~moecha~~ – explicou o Visconde, enxugando ~~nas palhinhas de milho de pescoço~~ duas lágrimas, uma de cada olho, ~~na palhinha do pescoço~~.

– ~~A pobre!~~ – murmurou a menina – ~~Sinto~~ **Sinto** muito ~~triste~~. ~~Eu sinto bastante~~, ~~senhor~~ Visconde, mas o mundo é ~~isto~~ **mesmo**. Um come o outro. ~~A vaca moecha come~~ **As vacas devoram** as ~~donas~~ **senhoras** Palhas ~~ede Milho, e mais tarde~~ a gente come as vacas. A vida é um ~~come-come~~ **danado!** ~~Estou aqui apostando~~ **Aposto** que também ~~os~~ seus filhos foram comidos pelas senhoras galinhas...! – ~~disse a menina~~.

O Visconde arregalou os olhos, como se não soubesse que tinha mais filhos além do Marquês.

– Sim – explicou Narizinho. ~~Os~~ – **Eu me refiro aos** grãos de milho que Vossa Excelência já teve pregados ~~pelo~~ **no** corpo. Creio que podem ser chamados ~~de~~ **de** seus filhos.

– Ah, sim, é verdade! Foram comidos pelo galo ~~índio~~ há duas semanas! Nisto ~~Emília~~ apareceu à porta, ~~no~~ **muito bem arrumada em** seu vestid~~inho~~ **inho** de ~~chita com pintas~~ **pintinhas** vermelhas.

– Senhor Visconde – disse a menina – ~~tenho~~ o prazer de lhe apresentar ~~a~~ sua futura nora, a senhora Condessa de Três Estrelinhas. Veja como é ~~galante!~~ **elegante e charmosa!**

O Visconde levantou-se para saudar a boneca e por “distração” tirou a cartola, deixando que Emília visse o sinal de coroa em sua testa. ~~Narizinho trocou com Emília um olhar de entendimento~~.

– Tenho a mais subida honra ~~de~~ **em** receber no seio ~~de~~ **da** minha família esta nobre Condessa – disse ele. – Pelo que vejo é a mais linda criatura ~~destes arredores!~~ **Acho adessa região!** ~~É~~ ainda mais ~~bonita~~ **linda** que ~~a franguinha pedrês~~ **as franguinhas do galinheiro** de tia Nastácia...

(c) Paráfrases e estilizações

Como vimos no Capítulo 2, do ponto de vista da teoria literária, as paráfrases são alterações em que a intertextualidade se dá no mesmo sentido do texto. Na adaptação Carrasco, podemos identificar alguns trechos em que o texto do autor se mistura e modifica o original, sobretudo em alterações de vocabulário, que *conformam e reformam* o texto original, mas não o *deformam* (como faz a paródia).⁵ Observamos, no entanto, que não apenas esse tipo de alteração não é tão frequente quanto as alterações de atualização e

⁵ SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003. (Série Princípios). p. 41.

adequação, como, na maioria dos casos, confunde-se com as alterações promovidas a título de expurgo, como veremos a seguir.

~~Dona Benta abriu seus e-mails, com uma carta para dona Benta trazida pelo correio.~~

Narizinho respondeu ao convite por meio ~~dum borboletograma~~ de uma borboletazap.

Não sabem o que é? Invenção da Emília. Como não ~~houvesse telégrafo para~~ látivesse seu próprio e-mail ou celular, a boneca teve a idéia de mandar a resposta escrita em asas de borboleta. Agarrou uma borboleta azul que ia passando e ~~rabiscou-lhe~~ na asa, com um espinho, o seguinte:

(d) Alterações de valor/sentido/intenção – paródias

No outro extremo das paráfrases, encontra-se a intervenção cuja intertextualidade atua em sentido contrário ao do texto. Não encontramos, no excerto analisado, nenhuma alteração desse tipo.

(e) Expurgos/ censuras

Trata-se de alterações que podem aparecer em diversas situações, em especial quando buscam retificar ou excluir expressões, palavras e mesmo condutas não mais socialmente aceitas, que possam ser indicativas de racismo, misoginia, homofobia ou qualquer outro tipo de preconceito, além de violência. Nesta obra, os expurgos, em sua maioria, foram realizados para amenizar ou eliminar passagens que poderiam invocar ideias de racismo, para suavizar conteúdos de violência – sobretudo contra animais –, para eliminar termos que identificam pessoas com algum tipo de necessidade especial de forma estereotipada ou equivocada, expressões que possam indicar superioridade de classes, palavras que tenham duplo sentido, menções a religião católica, a santos ou demônios. Muitas vezes, como dissemos acima, o expurgo requer uma recontextualização, que acaba por provocar uma paráfrase. Além disso, um mesmo termo pode ser excluído por se enquadrar em mais de uma categoria. Por exemplo, um termo racialmente ofensivo pode indicar a superioridade de classes.

Eis alguns exemplos, separados por temática:

Questões raciais e estereótipos

Na casa ainda existem outras duas pessoas —. A primeira é tia Nastácia, negra, descendente de estimação africanos, que carregou Lúcia em pequena, e ajudou a cuidar de Narizinho desde que era bebê. Trabalha na casa há muitos anos. É tão querida que a chamam de tia, porque já se tornou alguém da família. Mas, é claro, recebe seu salário todo mês. A outra é Emília, uma boneca de pano bastante desajeitada de corpo. Emília foi feita por tia Nastácia, com olhos costurados por linhas de retrós preto, e sobrancelhas tão lá em cima que é ver até parece uma bruxa. Apesar disso! Mas Narizinho gosta muito dela. Não almoça nem janta sem a ter até-la do lado. Nem se deita sem primeiro acomodá-la numa redinha, presa entre dois pés de cadeira.

Dona Carochinha botou-lhe respondeu mostrando a língua. Aliás, uma língua muito magra e seca. E retirou-se furiosa da vida, a resmungar que nem uma negra beijuda.

Emília fez cara feia e protestou. O meio de sossegá-la foi permitir-lhe seguir. Protestou. Só sossegou quando lhe disseram que seguiria na frente do bando, para e que pudesse “ir vendo as coisas, portanto, “veria tudo antes dos outros”. Estava nascendo nela aquele espírito interesseiro que a ia tornar célebre nos anais da ciganagem, mais tarde se revelaria de muitas maneiras.

A negra Tia Nastácia apareceu na sala, enxugando as mãos no avental.

— Que é, sinhá? —? — perguntou.

— A boneca de Narizinho está falando!... A boa negra deu!

A resposta foi uma risada gostosa, com a beijaria inteira.

— Impossível, sinhá! Isso é coisa que nunca se viu. É brincadeira de Narizinho está mangando com meê, tenha certeza.

Mangando — Brincadeira o seu nariz! — gritou Emília, furiosa. — Falo, sim, e hei de falar. Eu não falava porque era muda, mas! O Doutor Cara de Coruja me deu uma bolinha deda barriga dedo sapo e, eu engoli e fiquei falando e hei de comecei a falar. Vou falar a vida inteira, sabe?

A negra abriu a maior boca do mundo.

E Tia Nastácia surpreendeu-se.

— Ela fala mesmo, sinhá!... — Benta! — exclamou no auge do assombro. — Fala que nem uma gente! Crede! O mundo está perdido...!

A negra pendurou o beijo.

— Crede! Até parece feitiçaria! — resmungou.

Opção religiosa e palavras de cunho ofensivo à religiosidade (menção a missa, padres, santos, demônios, diabo etc.)

— O mastro de São João!... — murmurou enlevado. — Quantas vezes no colégio me iludi com os ringidos das portas, imaginando que era a bandeira do nosso mastro!... Como vai ele?

— Já desbotado pelas chuvas e com um rasgão na bandeira bem em cima da cabeça do carneirinho — respondeu a menina.

O dia de São João era o grande dia de festa no Sítio do Pica-pau Amarelo. Reuniam-se lá todas as crianças dos arredores, para soltar bombinhas e pistolões e dançar em torno da fogueira. Pedrinho jamais faltou a essa festa anual, como jamais deixou de queimar o dedo.

Um ano em que não queimou o dedo ficou muito admirado.

Nos últimos tempos era Pedrinho quem pintava o mastro, caprichando em formar arabescos de todas as cores, cada ano dum estilo diferente. Também era ele quem fornecia a bandeira com o retrato de São João menino, de cruz ao ombro e cordeiro no braço.

É porque é de pano, sinhá — explicou a preta — tia Nastácia — e dum paninho muito ordinário. Se eu imaginasse que ela ia aprender a falar, eu tinha feito ela de seda, ou pelo menos dum retalho daquele seu vestido de ir à missa, mais chique.

A negra Tia Nastácia não teve remédio.

— Como não hei de fazer, demoninho? Faço, sim... Mas se ficar atrasada no serviço, a culpa não é minha.

A negra benzeu-se com ambas as mãos. — Credo! Até parece bruxaria... Mas se chegar esse tempo, sinhá, mecê que trate de arranjar outra cozinheira. Assim cata-cega como sou, tenho medo de escamar e fritar um bisneto de mecê pensando que é alguma traíra...!

Logo depois veio o padre um juiz representado por um latão de tinta vazio e casou-os. Narizinho abraçou Emília e chorou uma lágrima de verdade, dando-lhe muitos conselhos. Depois, como a boneca não tivesse dedos, enfiou-lhe no braço deu um anelzinho seu. Pedrinha, Pedrinho fez o mesmo com o marquês: enfiou-lhe no braço Rabicó. Enfiou uma aliança de casca de laranja numa das gordas patas do Marquês, que Rabicó por duas vezes tentou comer.

Procuraram o bobinho por toda a parte, inutilmente. É que a menina, mal viu entrar na sala a diaba da velha, disfarçadamente na sala, o tinha agarrado disfarçadamente e enfiado na manga do vestido.

Menções pejorativas a personagens com necessidades especiais ou cuja aparência não se enquadre nos padrões de beleza corrente

— Isso mesmo! — confirmou o besouro. — Por sinal que, por causa daquele espirro, levei um tombo de mau jeito e fiquei aleijado para ome tornei deficiente pelo resto da vida.

— Já reparou, Emília, como é bem arrumado este reino? Uma verdadeira maravilha de ordem, economia e inteligência! Estive no quarto das crianças! Que gracinha! Cada qual no seu berço de cera, com pernas e braços cruzados, todas tão alvas, dormindo aquele sono gostoso... o que admiro é como as abelhas sabem aproveitar tudo de modo fazer com que a colméia funcione como se fosse um relógio. Ah, se no nosso reino também fosse assim... aqui não há pobres nem ricos! Não se vê um aleijado, um cego, um tuberculoso, deficientes, não há nenhum doente. Todos trabalham, felizes e contentes.

Dona Carochinha não enxergava quase nada sem óculos, de modo que ficou a pererecarpular no meio da sala como cega uma perereca, enquanto a menina corria a esconder Polegar na gruta dos tesouros, bem lá no fundo de uma concha.

— Acho melhor ficar no que sou. Assim, manca-duma-perna, se viro princesa ficarei sendo a Princesa Manca; se viro sereia, ficarei sendo a Sereia Manca — e todos caçoarão de mim. Além do mais, como Já sou Aranha há mil anos. Estou acostumadíssima!

Que custo! A minhoca era das mais gordas, pesando umas sete arrobas — arrobinhas de formiga, e além disso ia enganchando pelo caminho em quanto pedregulho ou capim havia; mas as carregadeiras sabiam dar volta a todos os embaraços.

Sinais indicativos de diferenças sociais e estigmatização da pobreza

Numa casinha branca, lá no Sítio do Pica-pauPicapau Amarelo, mora uma velhasenhora de mais de sessenta anos. Chama-se Dona Benta. Quem passa pela estrada e a vê na varanda, de cestinha de costura ao no colo e óculos de ouro na ponta do nariz, segue seu caminho pensando:

— Ora graças! — exclamou num suspiro de alívio. — Chegou afinal o dia da minha libertação! Quando nasci, uma fada rabugenta, que detestava minha pobre mãe, virou-me transformou em aranha, condenando-me a viver de costuras a vida inteira. No mesmo instante, porém, uma fada boa surgiu! E me deu esse espelho com estas palavras: “No dia em que fizeres o vestido mais lindo do mundo, deixarás de ser aranha e serás o que quiseres.”

Violência contra animais

Chegou afinal Afinal chegou o grande dia. Na véspera viera uma mensagem para Dona Benta uma carta de, escrita por Pedrinho que. Começava assim: “Sigo para aí no dia 6. Mande à estação o cavalo pangaré e não se esqueça do chicotinho de cabo de prata que deixei pendurado atrás da porta do quarto de hóspedes. Narizinho sabe.

Quero que Narizinho me espere na porteira do pasto, com a Emília no em seu vestido novo e Rabicó de laço de fita na cauda. E peça para tia Nastácia que apronte fazer um daqueles cafés café com aqueles bolinhos de frigideira que como só ela sabe fazer.”

—E para castigo —_ continuou a Menina —Narizinho — quem agora vai montar agora é o senhor jabuti. Vamos, senhor jabuti! Arreie o marquês e monte e meta-lhe a espora sem dó! Agora é o senhor Marquês quem vai carregá-lo!

O jabuti assim fez, e E bem sossegadamente, porque jabuti não se apressa em caso nenhum. Botou arreio e sela no Marquês. Montou, botou os arreios no leitão, apertou o mais que pôde a barrigueira, montou muito devagar e lept! lept! fincou-lhe o chicote como quem surra burro bravo.

Coin! O Marquês se lamentava: coin!, coin! — berrava o pobre marquês.

— Espora nele, jabuti! — gritava a boneca. — Espora nesse guloso que me comeu os croquetes!

E também uma boas lambadas por minha conta! — Bem feito! — murmurou uma voz fina no ar.

Todos ergueram os olhos. Era a libelínhula enganada, que ia passando, veloz como um relâmpago.

O caso foi que naquele dia Rabicó perdeu pelo menos um quilo de peso e pagou pelo menos metade dos seus pecados...

— Não é monstro nenhum, princesa! Trata-se do senhor Marquês de Rabicó, montado num pobre jabuti! Vem metendo o chicote no coitado, sem dó nem piedade.

E assim era. Rabicó dava de rijo no pobre jabuti e ainda por cima o descompunha.

Assim era.

— Caminha, estupor! Caminha depressa, se não te pico de espora até a alma!

— gritava ele caminha, preguiçoso! — ordenava o Marquês. Narizinho ficou indignada com aquilo. — Era demais! Vendo a assim, Tom Mix puxou do revólver e disse: Pobre jabuti!

— Se quer, apeio aquele maroto com uma bala!

Os bobinhões ouvem e vêm correndo disparam atrás do milho que ela começa a debulhar, e Comem, comem, comem, comem. De repente a malvada, ela se abaixa e — nhoc! Segura pela perna e tal — “aquele um”. EO leitãozinho pode o coitadinho espernear e berrar quanto queira! Não tem remédio. Vai É arrastado para a cozinha, onde é assassinado com uma faca de ponta.

E se fosse só isso! Depois de assassinado é pelado com água fervendo, é destripado, Onde sempre acaba bem temperado e, afinal, assado ao no forno. :]

Na hora do jantar reaparece na mesa, mas muito diferente do que era. Vem numa grande pratetravessa, rodeado de rodela de limão, com um ovo cozido na boca. E ninguém lamenta a sua sorte do coitadinho. Todos tratam mas é de cortar o seu pedaço e! Tratam é de comê-la lo gulosamente, dizendo:

Narizinho, que não admitia que se matasse ~~nemuma~~ formiga, revoltou-se contra a barbaridade.

— Então não quero! Prefiro que Emília ~~fique~~continue muda ~~toda a vida~~ a sacrificar uma pobre ave que não tem culpa de coisa nenhuma.

Nem bem acabou de falar, e os ajudantes do doutor, uns caranguejos muito antipáticos, surgiram à porta, arrastando um pobre papagaio ~~de bico~~-amarrado. Bem que ~~ele~~ resistia-~~ele~~, mas os caranguejos podiam mais, e ~~eram murros e mais murros~~.o mantinham bem preso.

Furiosa ~~com a estupidez~~, Narizinho avançou ~~de sopapos e pontapés~~ contra os brutos.

~~Não quero!~~— Não admito que ~~judiem dele!~~maltratem ele! — berrou, vermelhinha de cólera, desamarrando o bico do papagaio e jogando as cordas no nariz dos caranguejos.

Não Larga Mais. Recebia como ~~ordenado~~salário cem moscas por dia, para ~~que~~ ali ficasse, de lança em punho, capacete na cabeça e a espada ~~à cinta~~na cintura, sapeando a entrada do palácio. O Major, porém, tinha o ~~vício~~péssimo hábito de dormir ~~fora de horas, e pela segunda vez~~durante o expediente. Fora apanhado em ~~falta~~flagrante pela segunda vez!

O Príncipe ~~ajeitou-se para~~já ia acordá-~~lo~~com um pontapé na barriga, mas a menina interveio, quando Narizinho impediu.

Espere príncipe! Eu— Tenho uma ~~idé~~éia muito boa! Vamos vestir ~~este~~ sapo de mulher, para ver a cara dele quando acordar.

E Sem esperar resposta, ~~foi tirando~~tirou a saia ~~da~~de Emília e ~~vestindo~~-a vestiu, muito devagarinho, no dorminhoco. ~~Pôs-lhe também~~Também botou a touca da boneca ~~em~~no lugar do capacete. E o guarda-chuva do Príncipe ~~em lugar de~~no da lança. Depois ~~o deixou~~deixá-lo assim ~~transformado numa perfeita~~, igual a uma velha ~~coroa~~, disse ao Príncipe:

— Pode chutar agora.

— Agora sim, acorde o Major!

O Príncipe, zás!... pregou-lhe um valente pontapé na barriga! Sacudiu o sapo.

4.2.4 Análise da obra derivada – Conclusões

Como vimos, a adaptação Carrasco utilizou o texto integral das *Reinações de Narizinho*; do excerto selecionado, diminuiu o volume de texto em cerca de 7%, sem, no entanto, condensá-lo. O autor executou mudanças no texto em diversos níveis de profundidade, sobressaindo as interferências no sentido de atualização semântica e expurgos de conteúdo socialmente inaceitável nos dias atuais.

Do ponto de vista da teoria literária, como a anterior, esse trabalho também pode ser considerado uma adaptação, talvez na modalidade “reendereçoamento”, uma vez que o modifica para atingir leitores de outra época. Resta analisar se, do ponto de vista do Direito de autor, estamos diante de uma obra derivada ou de uma mera modificação.

Como vimos anteriormente, a obra derivada, para ser assim considerada e receber a tutela do Direito de autor, deve ser uma transformação de uma obra existente que resulte em uma criação nova. Para isso, devem estar presentes a autoria, que indica a presença da voz do autor, e a originalidade, que se traduz em criatividade e individualidade – isto é, a obra deve trazer algo novo e deve se destacar da originária e existir por si mesma. *Não deve ser uma mera modificação, que tenha por objetivo substituir ou tomar o lugar da obra originária, situação em que deixa de ser uma criação transformativa.*

O autor Walcyr Carrasco, na apresentação do livro, explica sua motivação ao adaptar a obra de Lobato:

Em 2019, quando Monteiro Lobato entrou em domínio público (já que em 2018 completou-se 70 anos de sua morte), fui convidado para adaptar a obra desse autor que admiro tanto. [...] A relação entre afrodescendentes e brancos na sociedade brasileira mudou muito, de lá para cá. Ainda bem! O racismo tornou-se crime. Lobato se expressava e via as relações como eram na época em que viveu. Assim como outros aspectos da obra de Lobato, que hoje são vistos, na sociedade, de maneira diferente.

Mas pensei: o que Lobato faria?

[...]

*E fiz o que, penso, ele faria. Minha adaptação não é uma mudança radical, mas uma continuação do seu pensamento, de sua linha de trabalho.*⁶

No mesmo sentido manifesta-se a editora, em sua página virtual:

Nesta adaptação, Walcyr Carrasco opta por um texto que não radicalize o original: preserva a estrutura, os personagens e o fluxo da narrativa criada por Lobato, porém suaviza passagens e substitui palavras que se tornaram pouco usadas em nossos tempos. As notas de rodapé incluídas pelo autor ajudam a compreender as muitas referências e elementos intertextuais explorados por Lobato.⁷

Carrasco entende, portanto, estar reescrevendo o trabalho como uma forma de continuação do pensamento do autor, e de fato essa continuidade se revela em muitas escolhas, como na manutenção da organização em capítulos da obra originária, na construção dos personagens, no enredo das histórias, na ambientação da ação, na manutenção do título e, até, na escolha do estilo de ilustração, em alguns pontos do livro.

⁶ CARRASCO, Walcyr. **Reinações de Narizinho** – de Monteiro Lobato. Adaptado por Walcyr Carrasco. Ilustrações Renan Santos. São Paulo: Moderna, 2019. p. 11-12. (Grifos nossos).

⁷ Página da Editora Moderna, destinada à divulgação da obra. Disponível em: <https://www.moderna.com.br/autoresexclusivos/walcyr-carrasco/biblioteca/reinacoes-de-narizinho.htm>. acesso em: 23 set. 2020.



Figura 7 – Ilustração da 15ª edição das *Reinações de Narizinho*, da Editora Brasiliense, década de 1970. p. 54-55. Ilustrador não identificado.



Figura 8 – Ilustração de Renan Santos, para a adaptação de *Reinações de Narizinho*, por Walcy Carrasco. p. 88.

É inegável o fato de que Carrasco reescreve a obra para os leitores do século XXI, em que pese sua manifesta intenção de continuidade. Embora afirme ter escrito como Lobato faria se estivesse vivo, o fato é que, por intermédio do texto dessa adaptação, conhecemos exatamente *o pensamento de Walcy Carrasco* pois, ao eliminar ou substituir conteúdos que não considera adequados ao leitor atual, ele expõe *sua voz, sua visão de mundo e seus valores*. Consideramos, portanto, que o elemento “autoria” se faz presente, pela presença da intertextualidade e da manifestação da personalidade do redator do texto.

Vimos outrossim que a originalidade absoluta é um ideal longe de ser alcançável, sobretudo quando se trata de criação de obra derivada. A adaptação em tela, com efeito, não foi elaborada com esse objetivo, conforme explicou o próprio autor. Embora tenha havido

mudanças e reconhecidamente um trabalho exaustivo de adaptação de linguagem – e ainda que do ponto de vista da teoria literária a obra seja considerada uma adaptação –, não vislumbramos no texto a transformação criativa, a criação nova que é exigida para que seja considerada obra derivada.

O autor Walcyr Carrasco *reforma o texto*, mas não *transforma a obra*, o que posiciona seu trabalho mais próximo de uma revisão modificativa do que de uma criação nova.

Como explicou José de Oliveira Ascensão, em citação que revisitamos aqui:

Esta [a modificação] visa substituir a obra existente por uma *nova versão*, que contém diferenças da original, mas não representa por si uma criação. [...] É diferente elaborar uma forma tendencialmente substitutiva da forma preexistente, de fazer aparecer, ao lado da primeira, uma nova forma que se utiliza de sua essência criadora, mas não a substitui.⁸

Entramos, portanto, em uma questão arenosa e retomamos, aqui, a discussão desenvolvida no Capítulo 3, a respeito de modificações de obras em domínio público.

Como vimos, não há óbice a que se façam modificações editoriais na publicação de obra em domínio público, como o acréscimo de índices, prefácios, posfácios, notas, glossários etc. Por óbvio, o que a lei visa tolher é a publicação, sob o nome do autor originário, de uma obra que não corresponda à sua criação – a exemplo da edição de *O Alienista*, que abordamos no mesmo Capítulo 3. Felizmente, não é o que acontece com a obra de Walcyr Carrasco: não há a intenção de confundir o leitor, apresentando a obra como texto original, restando evidente tratar-se de uma “adaptação”.

Entendemos, também, que essa situação traria implicações de ordem moral se, mediante as modificações, tivesse se verificado ofensa à honra e à reputação de Lobato, mas verificamos que as alterações propostas por Walcyr Carrasco não só foram generosas com a memória do autor, como afastaram de sua obra acusações de perpetuar comportamentos não aceitos.

Assim, em nossa opinião, a obra de Walcyr Carrasco encontra-se em uma posição *sui generis*, a meio caminho entre uma obra derivada e uma obra originária revisada, uma vez que há a intertextualidade que evidencia sua autoria, mas não se faz presente a transformação que caracteriza a criação nova. Essa indefinição torna complexa a questão da atribuição da titularidade da autoria, para fins de obtenção da tutela legal, segundo o disposto no art. 7, IX; art. 24; e arts. 28 a 45 da Lei 9.610/98.

⁸ ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito autoral**. 2. ed. ref. e ampl. Rio de Janeiro: Renovar, 1997. p. 178. Grifos nossos.

Posto isso, concluímos que o trabalho de Walcyr Carrasco, mesmo sendo uma adaptação do ponto de vista dos estudos da literatura, *não se encaixa perfeitamente na definição de obra derivada* segundo os arts. 5º, VIII, g; 7º, XI, da Lei 9.610/98, razão pela qual *não seria elegível à condição de obra protegida*.⁹

⁹ Entendemos estar diante de uma situação fática que se apresenta como de direito, na medida em que o trabalho de Carrasco, mesmo sem preencher o requisito da transformação criativa original, pode ser tomado por e se confunde com uma obra derivada; ele mesmo de boa-fé assim o apresenta; nessa condição é aceito pelo público e pela editora; seu erro é escusável, uma vez que, do ponto de vista dos estudos literários, seu trabalho é considerado uma adaptação autoral; e as circunstâncias o levam a acreditar que há direito, que enfim lhe é devida a proteção autoral. Acreditamos ser possível, neste caso, invocar a Teoria da Aparência para justificar que lhe seja conferida a proteção autoral, uma vez que vislumbramos presentes os requisitos objetivos e subjetivos para sua aplicação

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, propusemo-nos a analisar duas adaptações da obra de Monteiro Lobato, a fim de aferir se nelas estão presentes os requisitos para que sejam consideradas obras protegidas pelo Direito de autor. Importante ressaltar que não foram objeto deste trabalho as análises sobre a existência de possíveis infrações, como plágio e violação de direito moral de autor, que podem ser objeto de novo estudo. Limitamo-nos, portanto, a classificar as obras do ponto de vista de sua natureza.

Traçamos nosso caminho teórico desde os princípios do Direito de autor, passando pelo exame do objeto da tutela dessa disciplina, para, enfim, municiados do ferramental teórico, proceder à comparação obra a obra.

Como observamos ao longo dos capítulos, a obra derivada constitui-se de uma transformação de uma obra existente, seja para outro meio de expressão, seja para o mesmo meio. Vimos que é possível realizar uma adaptação literária sem prejuízo dos direitos morais do autor da obra originária; porém, conforme observamos, a modificação da obra é um direito pessoal do autor que não se transfere a terceiros após sua morte, de forma que, mesmo estando a obra em domínio público, é vedada.

Tivemos a oportunidade de constatar que o conceito de adaptação do ponto de vista dos estudos literários é bem mais abrangente do que o seu correspondente na ciência jurídica, bem como observar algumas de suas espécies.

Finalmente, realizamos a comparação entre duas adaptações e a obra original *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato.

Como foi possível constatar, são duas adaptações – aqui, utilizamos o sentido lato de adaptação – que promovem mudanças de amplitude e profundidade diferentes: a primeira, de Pedro Bandeira, trouxe a lume uma obra nova, verdadeiramente transformada não apenas nas várias camadas de compreensão e construção do texto, mas também do conteúdo. Ao eliminar personagens e capítulos, ao alterar protagonismos, subverteu-se a ordem da obra original, criando obra efetivamente nova, pelo que, em nossa opinião, merece a classificação de obra derivada nos termos da lei, gozando obra e autor da proteção por ela conferida.

A adaptação de Walcyr Carrasco descortina um aparente paradoxo: embora tenha quantitativamente mais alterações, sua profundidade não se iguala à do colega Pedro Bandeira. Isso se explica não pela ausência de capacidade de Carrasco – na qual certamente não acreditamos –, mas em sua opção, declarada na apresentação de sua obra. O autor dessa adaptação foi tão respeitoso com Lobato que pouco se afastou de seu espírito, exceto para

corrigir problemas, como as expressões de cunho racista e trechos considerados violentos, e para eliminar conteúdos que pudessem constranger leitores de crenças, credos e classe social diferentes dos do autor.

Assim, a adaptação de Carrasco encontra-se mais próxima de uma modificação do que de uma adaptação. Contudo, em que pese o respeito devotado por Walcyr Carrasco à obra de Lobato, é inevitável que, ao proceder aos expurgos e substituições de conteúdo sensível, o autor deixou na obra sua marca, a marca de sua personalidade: ou seja, sua autoria. Como expusemos na análise, todavia, sua autoria *não transforma a obra originária, mas a reforma*: não vemos em seu escrito uma transformação criativa que possa caracterizá-lo como obra nova. E, no entanto, ela vem ao leitor dessa forma apresentada.

Estamos, neste ponto, diante de um problema: sabemos que a obra originária não pode ser modificada e apresentada sob o nome do autor original, sob pena de violação ao seu direito de paternidade. Ela pode, no entanto, ser *transformada* e apresentada como obra derivada, de outro autor.

Em nosso exemplo, temos uma obra que foi *modificada* – na medida em que não há transformação criativa – mas apresentada como uma adaptação, obtendo a proteção correspondente.

Acreditamos que a atribuição da condição de obra derivada, no presente caso, oculta um desdobramento que deve ser investigado e levado em consideração: ao oferecer uma versão suavizada, como a editora a descreve, adequada aos leitores deste tempo, haverá a tendência de que esta, aos poucos, passe a ser considerada a edição desejável, indicada nas listas escolares, adquirida pela Administração Pública para as bibliotecas, vindo por fim a substituir o texto original.

Como consequência, podemos deparar com um caso de reapropriação e uma reversão tácita do domínio público, na medida em que edições da obra original sejam preteridas em favor da edição modificada – esta, conforme se verificou, *protegida*. Necessário mencionar as perdas que isso representaria, pois, como vimos, entre as finalidades do domínio público está justamente a de permitir à sociedade o acesso livre e facilitado a uma obra a cuja autoria, em certa medida, concorreu.

Sem uma resposta para esse impasse, esperamos, não obstante, que esta breve reflexão possa embasar e inspirar estudos futuros, no sentido do juízo das consequências que uma atribuição de autoria de obra derivada pode acarretar.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Vera Teixeira de. Do conto ao reconto: uma viagem ao presente. *In*: AGUIAR, Vera Teixeira de; MARTHA, Alice Áurea Penteadó. **Conto e reconto**: das fontes à invenção. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP, 2012.
- ALLEN, Graham. **Intertextuality**. London: Routledge, 2000. (The New Critical Idiom Series). e-book.
- AMARILHA, Marly. A paródia como reconto nos quadrinhos e a formação do jovem leitor. *In*: AGUIAR, Vera Teixeira de; MARTHA, Alice Áurea Penteadó. **Conto e reconto**: das fontes à invenção. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP, 2012.
- ANTONIO, Irati. Autoria e cultura na pós-modernidade. **Ciência da Informação** [online], v. 27, n. 2, 1998. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ci/v27n2/irati.pdf>. Acesso em: 23 maio 2020.
- ANTUNES, Benedito. Adaptações literárias em contexto escolar. *In*: XV ENCONTRO ABRALIC, Rio de Janeiro, 2016. **Anais...** Rio de Janeiro: Abralic, 2016. Disponível em: <https://www.abralic.org.br/anais-artigos/?id=1288>. Acesso em: 14 set. 2020.
- ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito autoral**. 2. ed. ref. e ampl. Rio de Janeiro: Renovar, 1997.
- ASCENSÃO, José de Oliveira. A pretensa “propriedade intelectual”. **Revista do Instituto dos Advogados de São Paulo**, v. 20, p. 243-261, jul.-dez. 2007.
- ASCENSÃO, José de Oliveira. A questão do domínio público. *In*: WACHOWICZ, M.; SANTOS, M. J. P. D. **Estudos de Direito de Autor e Interesse Público - Anais do II Congresso de Direito de Autor e Interesse Público**. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2008. p. 14-38. Disponível em: http://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2018/08/LIVRO_Estudos-de-Direito-de-Autor-e-Interesse-P%C3%BAblico_-Anais-II-CODAIP-1.pdf. Acesso em: 23 maio. 2020.
- ASCENSÃO, José de Oliveira. Fundamento do direito autoral como direito exclusivo. *In*: SANTOS, Manoel J. Pereira dos; JABUR, Wilson Pinheiro; ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito autoral**. São Paulo: Saraiva, 2014. (Série *GVlaw*: propriedade intelectual). p. 21-54.
- ASCENSÃO, José de Oliveira. Direito de Autor sem autor e sem Obra. **Boletim da Faculdade de Direito de Coimbra**, *Stvdia Ivridica* 91, Ad Honorem 3, s.d.
- ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- BARBOSA, Denis Borges. **A noção de originalidade e os títulos de obra, em particular de software**. [S.l.]: [s.n.], 2005a. Disponível em: <http://denisbarbosa.addr.com/originalidade.pdf>. Acesso em: 23 maio 2020.
- BARBOSA, Denis Borges. **Domínio público e patrimônio cultural**. [S.l.]: [s.n.], 2005b. Disponível em: <http://denisbarbosa.addr.com/bruno.pdf>. Acesso em: 23 maio 2020.
- BARBOSA, Denis Borges. **O domínio do público**. [S.l.]: [s.n.], 2011a. Disponível em: http://www.denisbarbosa.addr.com/arquivos/200/propriedade/dominio_do_publico.pdf.
- BARBOSA, Denis Borges. **Uma economia do direito autoral**. [S.l.]: [s.n.], 2011b. Disponível em: http://www.denisbarbosa.addr.com/arquivos/200/propriedade/uma_economia_direito_autoral.pdf. Acesso em: 23 maio 2020.

BARBOSA, Denis Borges. **Como o requisito autoral de originalidade vai se radicando nos precedentes judiciais.** [S.l.]: [s.n.], dez. 2012. Disponível em: http://www.denisbarbosa.addr.com/arquivos/200/propriedade/requisito_autoral_originalidade.pdf. Acesso em: 23 maio 2020.

BARBOSA, Denis Borges. **Tratado da Propriedade Intelectual.** 2. ed. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2017. Tomo I. p. 88-98.

BARBOSA, Marcos Nunes. Originalidade em crise. **Revista Brasileira de Direito Civil – RBDC**, Belo Horizonte, v. 15, p. 33-48, jan./mar. 2018. Disponível em: <https://rbdcivil.ibdcivil.org.br/rbdc/article/view/204/195>. Acesso em: 23 maio 2020.

BARROS, Carla Eugênia Caldas. Fanfiction, obra derivada, novas tecnologias e estado cultural. **Revista de Propriedade Intelectual – Direito Contemporâneo e Constituição – PIDCC**, Aracaju, ano VI, v. 11, n. 01, p.156-176, fev. 2017. Disponível em: <http://www.pidcc.com.br/en/manual-de-direito-empresarial-vol-iii/2-uncategorised/264-fanfiction-obra-derivada-novas-tecnologias-e-estado-cultural>. Acesso em: 23 maio 2020.

BITTAR, Carlos Alberto. **Direitos da personalidade.** 6. ed. revista, atualizada e ampliada por Eduardo C. B. Bittar. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de autor.** 7. ed. Revista, atualizada e ampliada por Eduardo C. B. Bittar. Rio de Janeiro: Forense, 2019.

BITTAR, Carlos Alberto; BITTAR FILHO, Carlos Alberto. **Tutela dos direitos da personalidade e dos direitos autorais nas atividades empresariais.** 2. ed. revista e atualizada. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2002.

BRAGANÇA, A. As políticas públicas para o livro e a leitura no Brasil: O Instituto Nacional do Livro (1937-1967). **MATRIZES**, v. 2, n. 2, p. 221-246, 15 jun. 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38232>. Acesso em: 14 set. 2020.

BRANCO JÚNIOR, Sérgio Vieira. Fundamentos para o domínio público no direito autoral brasileiro. **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 437-465, set. 2011. Disponível em: <http://revista.ibict.br/liinc/article/view/3325/2935>. Acesso em: 23 maio 2020.

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

CARBONI, G. **Função social de direito de autor.** Curitiba: Juruá, 2008.

CARVALHO, Diógenes Bueno Aires de. **Adaptação literária para crianças e jovens: Robinson Crusoe no Brasil.** Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/2118>. Acesso em: 23 maio 2020.

CARVALHO, Diógenes Bueno Aires de. A literatura infantil e juvenil e o mercado cultural: processo de antologização em coleções de adaptações literárias. In: AGUIAR, Vera Teixeira de; CECCANTINI, João Luís (orgs.). **Teclas e dígitos: leitura, literatura & mercado.** São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

CHAVES, A. Domínio público no Brasil. Aspectos patrimoniais. Domínio público remunerado. Licença legal e licença compulsória. **Revista da Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo**, v. 80, p. 48-76, 1 jan. 1985. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/67041>. Acesso em: 23 maio 2020.

CHAVES, A. O direito moral após a morte do autor. **Revista da Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo**, v. 79, p. 63-81, 1 jan. 1984. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/67004>. Acesso em: 23 maio 2020.

CHINELLATO, Silmara Juny de Abreu. **Direito de autor e direitos da personalidade: reflexões à luz do Código Civil**. Tese de concurso para Professor Titular. Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, 2008.

CHINELLATO, Silmara Juny de Abreu. Requisitos fundamentais para a proteção autoral de obras literárias, artísticas e científicas. Peculiaridades da obra de artes plásticas. *In*: MAMEDE, Gladston; FRANCA FILHO, Marcílio Toscano; RODRIGUES JUNIOR, Otavio Luiz (orgs.). **Direito da Arte**. São Paulo: Atlas, 2015. p. 295-294.

CORRÊA, Hércules Tolêdo. Contos, recontos e reendereçamentos: uma mesma matriz, diferentes retextualizações para públicos e gostos diversos. *In*: AGUIAR, Vera Teixeira de; CECCANTINI, João Luís (orgs.). **Teclas e dígitos: leitura, literatura & mercado**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

CUPIS, Adriano de. **Os direitos da personalidade**. Tradutor: Afonso Celso Furtado Rezende. 2. ed. São Paulo, Quorum, 2008.

DENITH, Simon. **Parody**. London: Routledge, 2000. (The New Critical Idiom Series). e-book.

FERNANDEZ, E. P. G. Originalidade e criatividade da tradução autoral. **Unisul de Fato e de Direito – Revista Jurídica da Universidade do Sul de Santa Catarina**, ano IV, n. 8, jan./jun. 2014. Disponível em: http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/U_Fato_Direito/article/view/2089/1482. Acesso em: 23 maio 2020.

GALUCIO, Andrea Lemos Xavier. A política editorial do Instituto Nacional do Livro no regime militar. *In*: II Seminário Internacional de Políticas Culturais, set. 2011. **Anais...** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas_Culturais/II_Seminario_Internacional/FCRB_AndreaGalucio_A_politica_editorial_do_Instituto_Nacional_do_Livro_no_regime_militar.pdf. Acesso em: 21 set. 2020.

GOMES, Orlando. **Introdução ao Direito Civil**. Atualizadores: Edvaldo Brito; Reginalda Paranhos de Brito. Coordenador: Edvaldo de Brito. 20. ed. Revista, atualizada e aumentada de acordo com o Código Civil de 2002. Rio de Janeiro: Forense, 2010.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. New York: Routledge, 2006.

MALHEIROS, Álvaro. Aparência de direito. **Revista de Direito Civil, Imobiliário, Agrário**, São Paulo, n. 6, out.-dez. 1978.

MALLMANN, Querino. Os direitos morais do autor no mundo informático, mercado editorial e globalizado pelo mundo digital. **Revista de Propriedade Intelectual – Direito Contemporâneo e Constituição – PIDCC**, Aracaju, ano IV, n. 8, p. 277-291, fev. 2015. Disponível em: <http://pidcc.com.br/en/component/content/article/2-uncategorised/172-os-direitos-morais-do-autor-no-mundo-informatico-mercado-editorial-e-globalizado-pelo-mundo-digital>. Acesso em: 23 maio 2020.

MARTINS, Leonardo. Direito Constitucional à Expressão Artística. *In*: MAMEDE, Gladston; FRANCA FILHO, Marcílio Toscano; RODRIGUES JUNIOR, Otavio Luiz (orgs.). **Direito da Arte**. São Paulo: Atlas, 2015. p. 29-86.

MASTROBERTTI, Paula. Adaptação, versão ou recriação? Mediações da leitura literária para jovens e crianças. **Revista Semioses**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 8, p. 104-112, fev. 2011. Disponível em: http://apl.unisuam.edu.br/semioses/pdf/n8/n8_textoslivres_02.pdf. Acesso em: 23 maio 2020.

- MIRANDA, Luís Henrique Nobre de. **Livros-objeto: Fala-forma**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: http://www.posciencialit.letras.ufrj.br/images/Posciencialit/td/2006/13-luishenrique_livros.pdf. Acesso em: 13 set. 2020.
- MORAES, Rodrigo. O autor existe e não morreu! Cultura digital e a equivocada “coletivização da autoria”. *In*: SILVA, Rubens Ribeiro Gonçalves da. **Direito autoral, propriedade intelectual e plágio**. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 33-60.
- MORAES, Rodrigo. **Os Direitos Morais do Autor**: repersonalizando os direitos autorais. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2008.
- MORAES, Rodrigo. Por que obras protegidas devem cair em domínio público? *In*: PIMENTA, Eduardo Salles (coord.). **Direito Autorais**: Estudos em homenagem a Otávio Afonso dos Santos. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2007.
- MORATO, Antonio Carlos. As obras derivadas na sociedade da informação: crítica ao termo "recurso criativo" e ao risco de sua utilização na obra audiovisual derivada. *In*: NALINI, José Renato. (Org.). **Propriedade Intelectual**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2013, p. 39-62.
- MORATO, Antonio Carlos. Quadro geral dos direitos da personalidade. **Revista da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo**, v. 106, n. 106-107, p. 121-158, 1 jan. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/67941>. Acesso em: 23 maio 2020.
- PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves. O preconceito racial em Monteiro Lobato: uma questão pertinente à realidade e/ou à ficção. *In*: AGUIAR, Vera Teixeira de; CECCANTINI, João Luís; MARtha, Alice Áurea Penteadó (orgs.). **Heróis contra a parede**: estudos de literatura infantil e juvenil. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP, 2010.
- PONTES, Hildebrando. O regime jurídico dos criadores de obras de artes plásticas e os seus titulares. *In*: MAMEDE, Gladston; FRANCA FILHO, Marcílio Toscano; RODRIGUES JUNIOR, Otavio Luiz (orgs.). **Direito da Arte**. São Paulo: Atlas, 2015. p. 271-294.
- RODRIGUES JUNIOR, Otavio Luiz. Nexo causal probabilístico: elementos para a crítica de um conceito. **Revista de Direito Civil Contemporâneo**, v. 8, ano 3, p. 115-137, jul.-set. 2016. Disponível em: <http://ojs.direitocivilcontemporaneo.com/index.php/rdcc/article/view/46>. Acesso em: 20 set. 2020.
- SANDERS, Julie. **Adaptation and Appropriation**. New York: Routledge, 2006. (The New Critical Idiom Series). e-book.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003. (Série Princípios)
- SANTOS, Manoel J. Pereira dos. Direito de autor e liberdade de expressão. *In*: SANTOS, Manoel J. Pereira dos (coord.). **Direito de autor e direitos fundamentais**. São Paulo: Saraiva, 2011. p. 129-158.
- SANTOS, Manoel J. Pereira dos. A questão da autoria e da originalidade em direito de autor. *In*: SANTOS, Manoel J. Pereira dos; JABUR, Wilson Pinheiro; ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito autoral**. São Paulo: Saraiva, 2014a. (Série GVLaw: propriedade intelectual). p. 105-146.
- SANTOS, Manoel J. Pereira dos. Contrafação e plágio como violações de direito autoral. *In*: SANTOS, Manoel J. Pereira dos; JABUR, Wilson Pinheiro; ASCENSÃO, José de Oliveira.

Direito autoral. São Paulo: Saraiva, 2014b. (Série *GVlaw*: propriedade intelectual). p. 155-206.

SANTOS, Nivaldo dos; SILVA, Tiago Ducatti de Oliveira e. A questão jurídica da adaptação de obras literárias para os quadrinhos. **Portal Lex Magister**, Porto Alegre, 2020. Disponível em:

http://www.lexmagister.com.br/doutrina_27085006_A_QUESTAO_JURIDICA_DA_ADAPTACAO_DE_OBRAS_LITERARIAS_PARA_OS_QUADRINHOS.aspx. Acesso em: 23 maio 2020.

SECCO, Patricia Engel. Machado não gostaria de permanecer desconhecido para quem não lê. **UOL**, Entretenimento, São Paulo, 13 maio 2014. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2014/05/13/opiniao-machado-nao-gostaria-de-permanecer-desconhecido-para-quem-nao-le.htm>. Acesso em: 14 set. 2014.

SILVA, José Maria e. Discípula de Paulo Freire assassina Machado de Assis. **Jornal Opção**, Goiânia, GO. Disponível em: <http://www.jornalopcao.com.br/reportagens/discipula-de-paulo-freire-assassina-machado-de-assis-4399/>. Acesso em: 14 set. 2020.

SILVEIRA, Newton. Direito autoral: princípios e limitações. **Revista de Direito Empresarial de Curitiba**, n. 12, p. 11-12, jul./dez. 2009.

SOUZA, Carlos Affonso Pereira de. O domínio público e a função social do direito autoral. **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 664-680, set. 2011. Disponível em: <http://revista.ibict.br/liinc/article/view/3314>. Acesso em: 23 maio 2020.

SUEYOCHI, Tabir Dal Poggetto Oliveira. **Aspectos jurídicos do plágio literário**. Tese (Doutorado em Direito) – Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/2/2131/tde-09082017-132557/pt-br.php>. Acesso em: 4 jun. 2020.

VALERIO, Ygor; VALERIO, Gabriela Muniz Pinto. Os clássicos às machadadas. **Migalhas**, São Paulo, 12 maio 2014. Disponível em: <https://www.migalhas.com.br/coluna/pi-migalhas/200606/os-classicos-as-machadadas>. acesso em: 18 set. 2020.

ZANINI, Leonardo Estevam de Assis. **Direito de autor**. São Paulo: Saraiva, 2015.