UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE DIREITO DE RIBEIRÃO PRETO

LAÍS BAPTISTA SILVA FERRAZ

DO NASCIMENTO DE UMA PERSONAGEM AO PERTENCIMENTO DE SUA VIDA: um estudo sobre personagens da literatura brasileira e direitos autorais

Ribeirão Preto
2026

LAÍS BAPTISTA SILVA FERRAZ

DO NASCIMENTO DE UMA PERSONAGEM AO PERTENCIMENTO DE SUA VIDA: um estudo sobre personagens da literatura brasileira e direitos autorais

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Direito da Faculdade de Direito de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (FDRP/USP) como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências.

Área de Concentração: Desenvolvimento no Estado Democrático de Direito.

Orientadora: Professora Iara Pereira Ribeiro.

Ribeirão Preto
2026

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca
e Seção Técnica de Informática da FDRP/USP, gerada automaticamente
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Ferraz, Laís Baptista Silva
F381n DO NASCIMENTO DE UMA PERSONAGEM AO PERTENCIMENTO DE SUA VIDA: um estudo sobre personagens da literatura brasileira e direitos autorais / Laís Baptista Silva Ferraz; orientadora Iara Pereira Ribeiro. -- Ribeirão Preto, 2026.
145 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Direito) -- Faculdade de Direito de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, 2026.

1. DIREITO AUTORAL. 2. PESQUISA EMPÍRICA. 3. INTERDISCIPLINARIDADE. 4. OBRAS DERIVADAS. 5. CULTURA LIVRE. I. Ribeiro, Iara Pereira , orient. II. Título

Sendo a memória o maior dos afetos, todas as palavras que escrevi são para as personagens das minhas.

AGRADECIMENTOS

Em Jundiaí, éramos dezoito. Dezoito convites para as festas juninas e apresentações de fim de ano, dezoito torcedores nas competições de ginástica rítmica em outras cidades, dezoito na sala de espera do hospital. Por onde eu fosse, eles estariam também. Há oito anos me mudei de Jundiaí para Ribeirão Preto, para estudar na FDRP. Aqui me tornei muito feliz, sabendo que a coragem de estar longe de meus dezoito se deu pela certeza do amor deles. Estes escritos, dedico-os aos meus dezoito, que hoje são um pouquinho mais, pela família que ganhei de Ribeirão.

A meus pais, Renata e Luís. Não há um dia que passe sem que eu veja em meu reflexo traços de quem são. Ainda na infância fizeram com que meus primeiros olhares ao mundo absorvessem o que há de mais lindo nele. Nos dias bons, meu pensamento tem a cor dessa infância que, graças a vocês, fez tudo parecer possível.

Ao meu irmão, Lucca, com quem divido a linguagem de ter raízes no mesmo chão, será sempre quem me devolve a mim. Não por acaso é o responsável pelas palavras de Borges me levarem a esta tese. Como ele mesmo diz, ainda na infância testamos juntos os limites do mundo, e assim em muito de quem sou, existe você.

Ao Vinícius, a presença que construiu todas as certezas de meu lar. Esteve comigo em todas as noites e finais de semana de estudo, garantindo que elas fossem tranquilas e completas. Encanta a vida todos os dias me lembrando da família que somos e construímos, incluindo meu nome em todas as letras de música, testando todas as receitas que trouxeram para cá o jeito de ser casa.

Aos meus avós: Marina, que me enfeitiçou na literatura, Loiri, que me deixou pintar ainda que os meus fossem os quadros mais toscos, Lazinho, um escultor nato, Renato, em toda sua persistência, Filó, na delicadeza do riso alto, e Antônio, que faz o chão por onde passa florir. Fazem com que todo o tempo que dividimos se torne arte.

À minha professora e orientadora, Dra. Iara Pereira Ribeiro, que dividiu sua sabedoria comigo nestes dois anos, não apenas me orientando no âmbito desta tese, mas me apresentando a grandes obras e alimentando em mim a esperança de exercer a docência.

À Bárbara, com quem estou conectada pelo estudo do Direito Autoral, pelos sonhos de docência e pela amizade que regamos diariamente. Torço para que um dia voltemos a dividir os dias de trabalho, mas dessa vez em cafés na sala dos professores.

À Banca de Qualificação, que tanto contribuiu para o andamento e para os resultados deste trabalho: Prof. Rogério Alessandre Castro de Oliveira, com quem pude aprender sobre

Propriedade Intelectual desde minha graduação; e Prof. Marco Berberi, referência essencial para este trabalho.

À Faculdade de Direito de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, onde vivi anos marcantes. Todas as oportunidades proporcionadas pela FDRP me tornaram uma estudante muito melhor do que eu imaginei que poderia ser. Estar aqui supera tudo que eu havia sonhado por tantos anos.

Por fim, e com muita relevância, a tudo e todos que li para poder escrever, da Literatura às fontes desta pesquisa, que em mim ressoam em cada sílaba.

A arte em geral e a literatura em particular embutem no seu âmago o Outro: os nossos grandes amores poéticos, os livros que lemos, as obras que nos povoaram criam um amálgama caótico de influências que constituem quase uma continuidade do que amamos e, no limite, do que somos. Aquilo que Orozimbo entendia como plágio implica, na verdade, a própria história da literatura como antropofagia de releituras de releituras sem fim. Quer dizer, nas autorias literárias já está embutido o Outro, que caracteriza o exílio da literatura e a impõe como construção de exílio. Para ser mais exato, eu deveria dizer que toda obra de arte é necessariamente uma obra de exílio, já que estamos sempre envolvidos numa corrente criativa de reciclagens, por mais que acreditemos inventar. - João Silvério Trevisan em “Meu Irmão, Eu mesmo”

RESUMO

FERRAZ, Laís Baptista Silva**. Do nascimento de uma personagem ao pertencimento de sua vida: um estudo sobre personagens da literatura brasileira e direitos autorais**. 145 f. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Direito de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2026.

A pesquisa busca entender, a partir de uma análise qualitativa e exploratória, como a reutilização de personagens da literatura brasileira pode ocorrer de forma lícita, de modo que resulte na valorização, acesso e permanência da cultura nacional. Constatada que a reutilização de personagens acontece seja como enredo, seja como forma de criação de obras literárias, analisou-se o tratamento jurídico para a dinâmica, testando a hipótese de que se feita licitamente poderia ser um ganho sociocultural. A pesquisa se dividiu em revisão bibliográfica, aplicação de entrevistas semiestruturadas e análise conjunta dos resultados obtidos. Para definição do referencial teórico foram selecionadas expressões a serem combinadas em pesquisa booleana, critérios de exclusão e inclusão de bibliografia. Em síntese, para compreender a teoria literária sobre criação das personagens, a obra *A personagem de ficção*, de Antônio Candido, foi escolhida. Sobre as noções de autoria, destacam-se os textos "A morte do Autor", de Roland Barthes, "O que é um autor?", de Michel Foucault, e o livro *Shanzhai: desconstrução em Chinês*, de Byung-Chul Han. Sobre Direito Autoral e Cultura, as principais referências foram *Arte, originalidade e direitos autorais*, de Marcelo Conrado e "Cultura Livre" de Lawrence Lessig. Para as entrevistas, foram selecionados artistas e editor que criaram obras que reutilizaram os personagens da Turma da Mônica. Assim, definiu-se como espaço amostral a obra *MSP 50 - Maurício de Sousa por 50 novos artistas*. As perguntas foram elaboradas a partir do referencial teórico consolidado, sem prejuízo de, sendo entrevistas semiestruturadas, outros questionamentos fossem incorporados considerando a experiência do autor com a dinâmica. Para análise dos resultados, foi definido que a transcrição das entrevistas seria não naturalista, buscando convergências e divergências entre as respostas. Nas respostas constatou-se a relevância da reutilização para a literatura, o desejo dos artistas em criarem obras a partir desta dinâmica, as dificuldades e desconhecimentos jurídicos para sua execução e as críticas ao Direito Autoral atual. Após análise dos resultados, a pesquisa se propõe a sedimentar como a reutilização pode ser feita de forma lícita e apontar possíveis caminhos para que a dinâmica ocorra com menos obstáculos, visando a valorização e a divulgação da cultura nacional. Consolidou-se o entendimento de que se trata de uma forma de criação que pode mitigar o apagamento de partes da cultura em razão da perda de seu valor comercial, o que converge com o ideal de produção artística. Sem que fosse preciso o licenciamento, considerando a Lei de Direitos Autorais atual, apontou-se como alternativas a classificação de tais obras como paródia, o uso das licenças Creative Commons e aplicação a cada caso da regra dos três passos. Ainda, a pesquisa procurou traçar outras possibilidades jurídicas para o futuro das criações a partir da reutilização de personagens.

Palavras-chave: Interdisciplinaridade; Pesquisa empírica; Função social do Direito Autoral.

ABSTRACT

FERRAZ, Laís Baptista Silva. **From A Character's Birth To The Belonging Of Their Life:** a study on Brazilian literature characters and copyright law. 145 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Direito de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2026.

This qualitative and exploratory study examines the lawful reuse and adaptation of Brazilian literary characters can occur lawfully, in a manner that results in the appreciation, access, and preservation of national brazilian culture. Recognizing that character reuse occurs both as a narrative plot device and as a method for creating new literary works, this study analyzes the legal framework governing this dynamic, testing the hypothesis that, when conducted lawfully, it can yield significant socio-cultural benefits. The methodology is divided into a literature review, the conduct of semi-structured interviews, and a joint analysis of the gathered results. To define the theoretical framework, specific expressions selected and combined using Boolean search strings, alongside strict inclusion and exclusion criteria for the bibliography. In brief, to understand the literary theory of character creation, Antônio Candido's work *"A personagem da ficção"* selected. Regarding the concepts of authorship, key texts include *"The Death of the Author"* by Roland Barthes, *"What Is an Author?"* by Michel Foucault, and *"Shanzhai: Deconstruction in Chinese"* by Byung-Chul Han. Concerning Copyright Law and Culture, the primary references are *"Arte, originalidade e direitos autorais"* by Marcelo Conrado, and *"Free Culture"* by Lawrence Lessig. For the interviews, artists and a publisher who created works reusing the characters from *"Turma da Mônica"* selected; thus, the work *"MSP 50 - Maurício de Sousa por 50 novos artistas"* defined as the sample scope. The interview questions formulated based on the consolidated theoretical framework, without prejudice to the incorporation of other queries during the semi-structured interviews, considering each author's specific experience with this dynamic. For the joint analysis of the results, a non-naturalistic transcription approach adopted, seeking convergences and divergences among the responses. The findings revealed the relevance of character reuse for literature, the artists' desire to create works through this dynamic, the legal difficulties and lack of legal knowledge regarding its execution, and criticisms of current Copyright Law. Following the analysis of the results, this research proposes to establish how reuse can be achieved lawfully, outlining potential pathways for this dynamic to occur with fewer obstacles, aiming at the appreciation of and access to national culture. It consolidated the understanding that this form of creation can mitigate the erasure of cultural elements resulting from the loss of their commercial value, which aligns with the ideal of artistic production. Without requiring licensing, and considering current Brazilian Copyright Law, alternatives such as classifying these works as parodies, utilizing Creative Commons licenses, and applying the three-step test on a case-by-case basis were identified. Furthermore, the research proposes to outline other legal possibilities for the future of creations derived from character reuse.

Keywords: Interdisciplinarity; Empirical research; The copyright balance of public interest in copyright.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Pergunta “Quais critérios você utilizou para escolher a personagem para criação da nova história?” (outubro - dezembro 2025) 103

Tabela 2 - Pergunta “No convite para o desenvolvimento da obra foram estabelecidos limites à escolha das personagens?” (outubro - dezembro 2025)..... 105

Tabela 3 - Pergunta “A negociação e formalização contratual para o uso de personagens preexistentes exigia o acompanhamento de assessoria jurídica?” (outubro - dezembro 2025) 107

Tabela 4 - Pergunta “Caso positivo: Você se sentiu seguro por ter o acompanhamento de uma assessoria jurídica? Caso negativo: Você se sentiu prejudicado por não ter acompanhamento de uma assessoria jurídica?” (outubro – dezembro de 2025)..... 109

Tabela 5 - Pergunta “Durante o processo de criação, houve intervenções editoriais, jurídicas ou do próprio autor que alteraram sua proposta inicial?” (outubro – dezembro de 2025) 111

Tabela 6 - Pergunta “Sobre essa obra, como você descreveria o seu papel: se identifica como autor de uma obra derivada, criador de uma narrativa original baseada em personagens de outros autores, continuador de um universo pré-existente em um regime de parceria? (outubro – dezembro 2025) 112

Tabela 7 - Pergunta “Quais elementos da sua criação podem ser identificados como expressão de originalidade em comparação com a obra originária?” (outubro - dezembro 2025) 113

Tabela 8 - Pergunta “Em sua opinião, a reutilização de personagens preexistentes possui alguma contribuição/impacto cultural?” (outubro - dezembro 2025) 116

Tabela 9 - Pergunta “Você criaria novamente obras com personagens que já existem?” (outubro - dezembro 2025)..... 119

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CC	Código Civil (Lei nº 10.406 de 2002)
CPC	Código de Processo Civil (Lei nº 13.105 de 2015)
HQs	História em quadrinhos
IA	Inteligência Artificial
LDA	Lei de Direitos Autorais (Lei nº 9.610 de 1998)
LPI	Lei de Propriedade Industrial (Lei nº 9.279 de 1996)
MSP	Maurício de Sousa Produções
OCED	Organização para Cooperação e Desenvolvimento Econômico
OMC	Organização Mundial do Comércio
OMPI	Organização Mundial da Propriedade Intelectual
TRIPS	Acordo sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual
TCLE	Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 13

1 REGRAS DA CRIAÇÃO: conceitos do Direito Autoral para a reutilização de personagens 21

1.1 Terminologia 21

1.2 Natureza Jurídica 22

1.3 A Lei de Direitos Autorais brasileira 24

1.3.1 Autoria 25

1.3.2 Titularidade 28

1.3.3 Originalidade 30

1.3.4 Dos direitos patrimoniais 33

1.3.5 Dos direitos morais do autor 36

1.3.5.1 Do rol previsto na legislação 38

1.3.5.2 Dos direitos morais para além do rol do artigo 24 da Lei de Direitos Autorais 44

1.3.6 Obras derivadas e paródias 46

1.3.7 Direitos autorais e a sociedade da informação 47

2 FUNÇÃO SOCIAL DO DIREITO AUTORAL: acesso e manutenção da produção cultural 52

2.1 Direito autoral reduzido à propriedade e a inobservância da função social da propriedade intelectual 55

2.2 Limitações aos direitos autorais previstas na legislação 57

2.2.1 Domínio público 57

2.2.2 Hipóteses do capítulo IV da Lei de Direitos Autorais 59

2.3 Outras perspectivas 61

2.3.1 Regra dos três passos 61

2.3.2 Iniciativas pela cultura livre: "*Creative Commons*" 62

3 A PERSONAGEM E O AUTOR 65

3.1 A personagem na teoria literária 65

3.2 A personagem e o autor 67

3.2.1 Plágio e contrafação 69

3.2.2 Limites entre inspiração, influência e plágio 72

3.3 O patrimônio cultural e a concentração dos recursos na sociedade: monopólio das criações em detrimento do Autor 75

3.3.1 Transmissão dos direitos autorais 79

3.3.1.1 Dos direitos morais, sucessão e obras póstumas 81

3.3.2 A rastreabilidade da autoria: dificuldades causadas pela desobrigação de registro 86

3.3.3 Sem atribuição individual de autoria e à eternidade: folclore brasileiro 88

4 RETRATO DA REUTILIZAÇÃO DE PERSONAGENS NO BRASIL 93

4.1 Comutação autoral: histórias em quadrinhos como precursoras da reutilização de personagens 93

4.2 Entrevista semiestruturada 96

4.3 A Obra *MSP - Maurício de Sousa por + 50 artistas* 100

4.4 Análise dos resultados obtidos 101

4.5 Possíveis caminhos: tratamento jurídico 121

CONCLUSÃO 128

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 133

APÊNDICE A - Roteiro de entrevista semiestruturada com os autores e justificativa científica 138

APÊNDICE B - Roteiro de entrevista semiestruturada com o editor e justificativa científica 142

INTRODUÇÃO

A Arte é eterna, mas a vida é curta. - Evelyn Morgan

A pesquisa analisa como os autores de novas criações utilizam personagens literários de autoria diferente em suas obras e como essa utilização, se feita de forma lícita, pode valorizar a cultura nacional, dinâmica que foi definida como "reutilização de personagens". Assim, a análise parte do estudo do Direito Autoral e vai ao encontro aos estudos do Direito e Literatura, dada a relevância de estudar em interdisciplinaridade com a própria arte temas jurídicos que envolvem o processo de criação. Enquadrada na vertente entendida como Direito da Literatura, a pesquisa discute a legislação aplicável às obras literárias enquanto produtos intelectuais, através dos estudos dos direitos autorais (Karam, 2017, p. 832). Em coerência com a escolha de Antonio Candido para as reflexões da teoria literária, a dissertação é um exercício do Direito à Literatura em todas as camadas, incluindo a material.

A pesquisa surgiu da observação de como ocorre a reutilização de personagens na Literatura, com o texto de Jorge Luis Borges, de 1939, na revista Sur, "Pierre Menard, autor del Quijote", caso célebre de reutilização de personagens na própria literatura que em sequência passou a compor sua obra "Ficciones". A obra discute em que sentido um escritor fictício, Pierre Menard, pode ser o autor de Dom Quixote. Menard busca escrever uma obra ao mesmo tempo diferente e igual à criada por Miguel de Cervantes. Através de sua própria criação ficcional, Jorge Luis Borges traduz para a literatura a questão-problema da presente pesquisa. ao narrar a utilização do Dom Quixote de Cervantes para que o fictício Pierre Menard, compusesse "seu" Quixote:

> Não queria compor outro Quixote – o que é fácil – mas o Quixote. Inútil acrescentar que nunca enfrentou uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir algumas páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes (Borges, 1941, p. 20).

Mais do que reutilizar personagens de terceiros, cada autor traz dentro de si um desconhecido, que nada mais é do que o outro, como expõe José Silveira Trevisan na obra *Meu irmão, eu mesmo*. Para ele, o autor só enxerga as costas do mundo, e o outro é a parte de trás de si mesmo, e assim, o Autor precisa aprender a se olhar ao espelho e ver aí refletido o Outro. A arte, e em especial a literatura são intrínsecas ao Outro, pois "os grandes amores poéticos, os livros que lemos, as obras que nos povoaram criam um amálgama caótico de influências que constituem quase uma continuidade do que amamos e do que somos" (Trevisan, 2023, p. 61). Como para esta pesquisa não seria possível abordar a temática completa do autor e do outro, o

recorte metodológico são personagens trazidos à vida por obras literárias, percebendo que há na Literatura obras criadas a partir da reutilização de personagens e obras que possuem como enredo essa dinâmica de reutilização de personagens de autor diverso. A escolha pelos personagens literários advém do fato de que a personagem pode, com frequência, ser percebido não apenas como componente da obra, mas como figura que a define e impacta na expressividade da obra, superando o conjunto completo da criação percepção confirmada no estudo da personagem para a teoria literária, como podemos perceber nos exemplos de Sherlock Holmes em “Um estudo em vermelho” Capitu em “Dom Casmurro”, Frankenstein (o monstro), em "Frankenstein”.

Para consolidar os termos científicos para essa dinâmica literária, definiu-se como “reutilização” de personagens a dinâmica de criação de novas histórias com personagens por autores que não os criaram, como forma de dar continuidade à “vida” de tais personagens. O que se pretende, então, é compreender cientificamente a realidade da reutilização de personagens, quais os seus limites e como esta utilização é percebida pela Lei nº 9.610 de 19 de fevereiro de 1998 (Lei de Direitos Autorais) e pelos próprios autores dessas novas criações. Compreendido o problema central de entender como ocorre a utilização de personagens literários em obras de autoria diferente da que os trouxe à vida e como essa utilização, se feita de forma lícita, pode valorizar a literatura nacional, a pesquisa teve como ponto de partida a ausência de disposição específica na Lei de Direitos Autorais, em conjunto da escassa investigação empírica sobre o assunto.

A discussão sobre o vínculo do autor com sua obra não é recente. Michel Foucault, em seu ensaio “O que é um Autor?”, de 1969, analisa a relação entre “o homem e a obra”, concluindo que não se separam de um lado o autor e, de outro, o texto. Na realidade, para Foucault, autor e obra existem em uma relação simbiótica, que aponta igualmente para o portador do nome de autor e o produto de sua autoria (Alves-Costa, 2018, p. 80). Byung-Chul Han, por outro lado, ao explorar a tradição chinesa, indica que a relação autor-obra parte da ideia de que a criação é um processo contínuo, sem início ou fim, sem nascimento ou morte, de forma que a ideia do original não deve ser observada, pois a originalidade pressupõe o início (Han, 2023. p. 12). Diferentemente do argumento de Foucault, o vínculo não é do autor com sua obra, mas da própria obra com a cultura na qual ela está imersa.

Roland Barthes, em convergência com Foucault e Han, anuncia a morte do autor, deslocando a centralidade da obra para o próprio público, em específico para os leitores. O texto só receberia sua pluralidade de significados quando os leitores os identificassem, cabendo ao autor o exercício de uma limitação do texto. Considerando esses referenciais sobre o vínculo

autor-obra, a dissertação investigou se um autor, quando traz à vida uma personagem, coloca-a no mundo entendendo que ela pertence à cultura que o criou, ou se a relação autor-obra é uma existência simbiótica. Procurou-se, ainda, verificar se o tratamento legal conferido pelos direitos autorais colabora para algum destes referenciais teóricos.

Considerando essas discussões teóricas, a investigação teve início no levantamento dos seguintes questionamentos: (i) Qual a extensão do vínculo do autor com a personagem criada por ele? (ii) Como ocorre a utilização das personagens preexistentes na prática de criação de novas obras? (iii) O que ocorre quando a utilização de personagem pré-existente passa a ter elementos de originalidade e ela se separa da criação originária? (iv) Quais os limites que devem ser observados para que a utilização ocorra sem constituir ofensa aos direitos de autor do criador da personagem? (v) Existe diferença entre a proteção da obra, ou de seus trechos, e a proteção da personagem para a legislação e para o processo de liberação de direitos?

Como a Lei de Direitos Autorais não oferece respostas sobre esta relação, pois não há nela tratamento específico da utilização de personagens de outros autores, nem menção para além de sua definição do conceito de obra derivada, e os artigos que versam sobre a utilização parcial de obras se limitam à categoria de reprodução e aos direitos patrimoniais do autor, é preciso investigar a aplicação dos dispositivos da Lei de Direitos Autorais para verificar a possibilidade da reutilização de personagens, em seus aspectos patrimoniais e morais.

Especificamente sobre os direitos morais de autor, o artigo 24, inciso IV[1] da Lei de Direitos Autorais prevê o direito do autor de assegurar a integridade de sua obra. No entanto, não há uma definição sobre o que é a integridade da obra. A Lei, neste dispositivo, impede que terceiros modifiquem a obra (Chinellato, 2008, p. 181), todavia, questiona-se: a utilização de uma personagem em nova obra pode constituir uma ofensa à integridade da obra originária?

No aspecto patrimonial, o artigo 29[2] da Lei de Direitos Autorais prevê a possibilidade de reprodução parcial da obra, condicionada à autorização prévia do autor. Ocorre que a Lei define reprodução como a cópia de um ou vários exemplares de uma obra literária, no artigo 5º, inciso VI. Dessa forma, deve-se admitir a reutilização de uma personagem como uma forma de reprodução? Ainda, se a reprodução consiste na cópia, quais os limites de tal reprodução para a nova criação?

---

[1] Art. 24. São direitos morais do autor: IV - o de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-lo, como autor, em sua reputação ou honra.

[2] Art. 29. Depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades, tais como: I - a reprodução parcial ou integral.

Ademais, a Lei de Direitos Autorais apresenta o conceito de "obra derivada", a qual é definida como a obra que, "constituindo criação intelectual nova, resulta da transformação de obra originária"[3], mas este conceito não é desenvolvido pela legislação, sendo mencionado apenas no artigo de definição. Seria tal definição de obra derivada suficiente para tê-la como o dispositivo que expressa a possibilidade legal de reutilização de personagens?

Essa lacuna da Lei de Direitos Autorais pode acarretar prejuízos à cultura nacional ao dificultar a circulação e promover o apagamento de suas criações. Tal hipótese é investigada ao longo do trabalho, e alternativas a ela são apresentadas na conclusão da pesquisa. A partir da observação de que a leitura isolada do texto da Lei de Direitos Autorais não responde os questionamentos levantados pela pesquisa, foi necessária uma análise interdisciplinar da temática. A dinâmica de reutilização não é uma temática exclusiva do Direito: a Literatura a percebe, seja em novas criações, como é o caso de obras como *MSP Novos 50 – Mauricio de Sousa Por 50 Novos Artistas*, em que as personagens da Turma da Mônica são parte de novas histórias através de novos autores, ou mesmo na escrita popular das *fanfictions*[4], seja enquanto conteúdo do enredo das criações literárias.

A produção de histórias em quadrinhos também evidencia a temática na prática, visto que este gênero é marcado pela reutilização de personagens criados por outros autores, cuja existência vai muito além dos escritos que os trouxeram à vida. Também é exemplo a obra *Narizinho: a menina mais querida do Brasil*, de Pedro Bandeira (2019), que devolve a vida às personagens do Sítio do Picapau Amarelo. Além de atualizar sua existência para a realidade de 2019, Bandeira removeu conteúdos e discursos preconceituosos existentes na obra originária. A dinâmica, em específico nas obras de Monteiro Lobato, recebe igual atenção do público e da crítica, como por exemplo na matéria da Revista Piauí "Monteiro Lobato da Minha Infância"[5], assinada por Itamar Vieira Junior. Na matéria, o escritor ressalta a importância da reutilização das personagens para aproximá-las ao nosso tempo, suprimindo trechos preconceituosos.

É perceptível, assim, que não é recente a existência de uma escrita sobre o tema. A própria Literatura é composta por obras que retratam em seu enredo ou são frutos da reutilização de personagens. Entender a relação entre o autor, sua criação e o direito é, por natureza, um

[3]Artigo 5º Art. 5º Para os efeitos desta Lei, considera-se: [...] VIII – obra: "g" g) derivada - a que, constituindo criação intelectual nova, resulta da transformação de obra originária.

[4]Textos amadores em que os autores, usualmente fãs, reutilizam personagens e universo originalmente explorados por outros autores e dão continuidade ou reescrevem narrativas. Essa dinâmica é característica da Cultura Participativa contemporânea.

[5] Disponível em: https://piaui.folha.uol.com.br/materia/monteiro-lobato-da-minha-infancia/. Acesso 23/02/2026, 13h28.

estudo interdisciplinar, porque os direitos de autor surgem da percepção da originalidade. O conceito de originalidade, por sua vez, é considerado alheio ao direito, sendo sua percepção matéria de natural interdisciplinaridade: quem percebe o original é a própria arte, nesse caso específico, a própria Literatura.

Além dos aspectos teóricos acima apresentados, a pesquisa mapeou a percepção empírica do processo de criação através do contato com escritores que utilizaram em suas criações personagens provenientes de obras de outros autores. Ao investigar o processo de criação de novas obras que reutilizam personagens, definiu-se como objetivo: (i) identificar quais os procedimentos legais observados pelos autores das novas obras; (ii) identificar se eles tomaram ciência dos direitos morais e patrimoniais dos autores originários e se foi observado algum limite pelos novos criadores com o intuito de não violar tais direitos; (iii) identificar qual a preocupação com a originalidade para essa nova criação e quais os limites dessa originalidade; (iv) criar procedimentos para reutilização de personagens de forma lícita.

Para a pesquisa empírica, as histórias em quadrinhos foram o ponto de partida, visto que é recorrente que personagens dos quadrinhos sejam reutilizados por autores diferentes dos que os criaram. Por isso, a pesquisa executou a fase empírica com base no espaço amostral de autores e editor da obra *MSP Novos 50 – Mauricio de Sousa Por 50 Novos Artistas*, de 2011, em que cinquenta artistas foram convidados para criar histórias com as personagens da Turma da Mônica, criadas por Maurício de Souza. Assim, garantiu-se um espaço amostral cujo procedimento de liberação de direitos e verificação de violações foi homogêneo para todos os autores. Com esse objetivo, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com os criadores e o editor da obra.

Uma vez definidos o referencial teórico e o escopo da pesquisa empírica, consolidou-se como objetivo principal compreender a reutilização de personagens e seu potencial de valorização da literatura nacional. Investigou-se, primeiro, o tratamento da questão pela Lei de Direitos Autorais e, em seguida, a utilização na prática de personagens literários pré-existentes, através do contato direto com autores que já reutilizaram personagens de outros criadores em seguida, mapear quais as adaptações são necessárias à realidade contatada para que a utilização não constitua violação aos direitos de autor e por fim, consolidar os resultados obtidos nos objetivos anteriores para demonstrar se há potencial de valorização da cultura nacional na reutilização, que respeitem o legado dos autores originais, valorizando a literatura nacional através de personagens que trazem vida à cultura pátria, sendo também uma forma de reviver personagens que habitam apenas a memória e dar continuidade à herança cultural, e diante da

comprovação da hipótese, utilizar os resultados para difundir o procedimentos que amparam a correta utilização após a conclusão da tese.

Entendendo que a pesquisa é composta por etapa teórica e etapa empírica, a dissertação se dividiu em cinco principais fases metodológicas: (i) levantamento de fontes nacionais e revisão sistemática de literatura; (ii) elaboração de roteiro de entrevista semiestruturada; (iii) pesquisa de campo para coleta de dados através do contato com escritores que reutilizaram personagens e editora que veiculou obra nessa dinâmica de reutilização; (iv) análise qualitativa dos dados obtidos; (v) exame dos resultados obtidos em cada um dos objetivos específicos em conjunto. Dessa forma, a seguir serão detalhadas cada fase metodológica desta tese.

Como a pesquisa teve como ponto de partida a inexistência de previsão específica na Lei de Direitos Autorais sobre a utilização de personagens pré-existentes, ao mesmo tempo que reconhece a possibilidade de utilização parcial da obra, em especial em seus artigos 28 e 29 e a existência de obras derivadas de criações anteriores, 5º, VIII, "g", a fase inicial da pesquisa foi o levantamento de fontes nacionais. A busca por referências teve início com a definição de um método de revisão para o levantamento bibliográfico, com o objetivo de criar um procedimento replicável, científico e transparente, capaz de justificar, através de critérios objetivos, as escolhas das obras que passariam a compor as referências bibliográficas da pesquisa. Para levantamento dos documentos, foram utilizados os seguintes portais de buscas digitais: Portal de Busca Integrada da USP, Scielo, SCopus, Portal Brasileiro de Informação Científica, mais conhecido como Portal de Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), Teses USP. Além disso, parte do levantamento foi feito na Biblioteca da Faculdade de Direito de Ribeirão Preto e na Biblioteca Central do Campus de Ribeirão Preto.

De início, foram utilizados os trabalhos obtidos a partir de busca booleana (Galvão; Ricarte, 2019, p. 67) com os descritores "direito de autor", "direito autoral", "direitos autorais", "acesso à cultura", "função social da propriedade", "função social da propriedade intelectual", "utilização de personagens pré-existentes", "paródia", "derivação", "obra derivada", "reutilização de personagens", "criação da personagem", "personagens da literatura brasileira" e "plágio". Para além da pesquisa booleana, foram mapeados textos de argumento de autoridade escritos por autores reconhecidos nas respectivas temáticas, também citados pelos documentos resultantes da pesquisa booleana. Em seguida, foram aplicados os seguintes critérios de inclusão e exclusão: (i) relação com os eixos principais da pesquisa desenvolvida (direitos autorais, acesso à cultura, criação e utilização de personagens, literatura); (ii) clareza nos métodos descritos nas teses ou artigos; (iii) clareza nos objetivos descritos nas teses ou artigos; (iv) ano de publicação, priorizando as publicações mais recentes; (v) instituição de publicação.

Definidas as obras com base nos critérios para inclusão e exclusão, iniciou-se a leitura e análise dos instrumentos legais, teses e artigos científicos, literatura sobre outros sistemas legais, literatura sobre outros sistemas culturais e sua relação com o direito autoral, além de obras literárias que tratam da dinâmica de criação e reutilização de uma personagem. Também fazem parte das referências textos indicados como argumentos de autoridade pela orientação e avaliação do trabalho.

Com uma base bibliográfica consolidada, a pesquisa avançou para a análise de como a sociedade atual vivencia essa dinâmica de reutilização, investigando a reutilização de personagens na prática com base em uma das edições da obra *MSP Novos 50 – Mauricio de Sousa Por 50 Novos Artistas*, de 2011, na qual cinquenta artistas foram convidados para criar histórias com as personagens da Turma da Mônica. Foram entrevistados cinco autores e o editor da obra, uma vez que o objetivo da investigação não é realizar generalizações estatísticas, mas compreender em profundidade o processo de reutilização das personagens, sendo um estudo qualitativo. Os entrevistados serão anonimizados e distinguidos somente através de numeração.

O método de entrevista semiestruturada foi escolhido por ser o ponto de partida das pesquisas qualitativas (Triviños, 1987, p. 145). Nas entrevistas, foi observado um roteiro de perguntas comuns, possibilitando alteração de acordo com as interações com o entrevistado. A entrevista semiestruturada, então, se mostrou adequada para entender como ocorre na prática de criação a utilização das personagens literárias preexistentes e como essa personagem passa a ser percebida quando possui elementos de originalidade, e assim separa-se da criação originária e do campo de sua proteção.

Os dados coletados através de entrevistas foram objeto de análise qualitativa exploratória, através da interpretação e categorização destes, considerando que a análise deveria ocorrer de maneira interdisciplinar, uma vez que permeia discussões sobre originalidade, processo de criação e Literatura. A análise interdisciplinar também converge com a criação de uma lógica de valorização da cultura nacional. Assim, as respostas das entrevistas foram categorizadas de forma lógica, na tentativa de afastar as descrições e impressões (Triviños, 1987, p. 128), a fim de identificar padrões e pontos de discordância sobre o problema de pesquisa.

Por fim, foram examinados em conjunto os resultados obtidos em cada uma das fases metodológicas e seus objetivos específicos, para sedimentar o conhecimento científico produzido sobre a utilização, em novas obras, de personagens literários criados por outros autores. Desse modo, buscou-se solidificar o entendimento sobre o tema, de modo a abranger aspectos legais, teóricos e práticos, convergindo os resultados obtidos em diretrizes de como

deverá ocorrer a referida reutilização, e o que deve ser feito na prática para que esta se torne uma forma de valorização da cultura nacional.

Sabendo que a pesquisa se propõe a construir uma forma lícita de utilização de personagens pré-existentes, tendo como fim último a valorização da herança nacional e a promoção do acesso à cultura, os resultados obtidos serão difundidos de modo a atingir o público criador. Em síntese, após a introdução, serão apresentados os aspectos jurídicos do Direito Autoral, com base na Lei de Direitos Autorais, no Código Civil, na Constituição Federal e em outras normas que abordam a proteção das criações de espírito e as discussões de autoria e originalidade essenciais à proteção. No capítulo seguinte, foram discutidos os aspectos sociais atinentes à legislação específica, em especial a função social de tais direitos de propriedade, considerando os prejuízos socioculturais da não observância do equilíbrio entre a proteção e o acesso à cultura. Após, é apresentada uma referência da teoria literária, Antonio Candido, sobre o vínculo da personagem com o autor, a criação da personagem e outras tratativas interdisciplinares sobre a criação e o Direito Autoral. Por fim, o quarto capítulo se destina à apresentação dos resultados da pesquisa empírica, contrastando-os com as hipóteses teóricas levantadas até então. Ao final, a conclusão propõe não apenas responder o problema da pesquisa, como também beneficiar a sociedade através da promoção da cultura nacional e de seu acesso, conferindo à dissertação a função social que deve ser observada por toda produção científica.

1 REGRAS DA CRIAÇÃO: conceitos do Direito Autoral para a reutilização de personagens

O Direito Autoral é um ramo do direito com especificidades e autonomia científica (Chinellato, 2008, p. 15). Os direitos que incidem sobre as criações do gênio humano em formas sensíveis, estéticas ou utilitárias possuem princípios próprios, legislação específica e produção literária autônoma (Bittar, 1994, p. 97). Em razão de tal especificidade e autonomia, é preciso descrever nesta pesquisa conceitos do Direito Autoral essenciais à compreensão do recorte escolhido, que é a reutilização de personagens.

Desse modo, este capítulo reserva-se à apresentação de conceitos do Direito Autoral essenciais para as hipóteses e objetivos da pesquisa. Para tanto, foi preciso primeiro compreender a terminologia adequada, pois há diferenças quando se fala em Direito Autoral, direitos autorais, direitos de autor e tantas outras expressões. Compreendida esta terminologia, será discutida a natureza jurídica dos direitos autorais para em sequência expor as normas que dispõem sobre o Direito Autoral no Brasil, conforme capítulo sobre a legislação específica de Direitos Autorais. Como subcapítulos deste, são apresentados os conceitos essenciais à compreensão jurídica da reutilização de personagens: autoria, titularidade, originalidade, direitos patrimoniais e direitos morais do autor, os arrolados pela legislação e os identificados pela Prof.ª Silmara Chinellato. Por fim, são apresentadas as definições de obras derivadas e paródias, em conjunto com reflexões sobre os direitos morais e a sociedade da informação. Sinteticamente, este capítulo se destina à apresentação das questões jurídicas pertinentes ao tema da reutilização, antes da dissertação se aprofundar nas reflexões teóricas interdisciplinares e na parte empírica da pesquisa.

A discussão dos aspectos jurídicos não é restrita a esse capítulo, sendo as limitações dos direitos autorais previstas em lei discutidas no segundo capítulo, sobre a função social do Direito Autoral. As questões sobre plágio e contrafação, limites entre inspiração, influência e plágio, transmissão dos direitos autorais e obras póstuma, serão abordadas no terceiro capítulo, da Personagem e do Autor. A escolha por trazer os temas basilares apartados e já no início decorre da sua repetição nas discussões minuciosas sobre a reutilização, enquanto os demais foram apresentados junto dos eixos teóricos com os quais se relacionam.

1.1 Terminologia

Silmara Chinellato dedicou-se a apresentar expressões definidas para a utilização na literatura jurídica, de modo que não fossem empregadas expressões variadas com diferentes significados.

"Direito autoral" corresponde à disciplina e ramo autônomo do Direito que abrange os direitos do criador da obra e os de artista, intérprete e executante (Chinellato, 2008, p. 16).

O emprego da expressão "direito de autor" expressa o feixe específico de direitos patrimoniais e morais (Chinellato, 2008, p. 16). Se utilizada no plural, como "direitos de autor", a referência é ao criador da obra (Chinellato, 2008, p. 16). "Direitos autorais", por sua vez, é a expressão utilizada para a generalidade de direitos dos criadores e dos titulares de direitos conexos (Chinellato, 2008, p. 16).

Considerando a hipótese apresentada de utilização de personagens de autoria diversa, a pesquisa se limita aos direitos de autor, uma vez que serão estudados os direitos dos criadores de obras, não incluindo os direitos conexos aos de autor.

1.2 Natureza Jurídica

Apesar da multiplicidade de denominações no Direito Autoral, a Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI) adota a expressão "Propriedade Intelectual" para abranger o direito autoral e a propriedade industrial (Chinellato, 2008, p. 65), o que reforça a caracterização dos bens imateriais como propriedade.

Da ideia de propriedade adaptada do direito real, emerge a discussão sobre a natureza jurídica do Direito Autoral. Houve uma evolução no emprego da expressão "direitos de autor" em substituição à "propriedade literária, artística e científica" do Código Civil de 1916, ao passo que a propriedade industrial permanece vinculada ao conceito do direito real.

A natureza jurídica do direito de autor não é um consenso. Em síntese, existem três vertentes principais.

A vertente que confere o tratamento de propriedade, que reconhece os direitos morais, mas os vincula à personalidade, reduzindo-os ao direito de paternidade (Chinellato, 2008, p. 67), e os considera apenas um direito de defesa da utilização, o que se conecta com o aspecto patrimonial. Seria a hipótese de transpor os direitos de bens materiais aos imateriais, pois a criação se externaliza em um bem imaterial especificado, externo ao sujeito a quem caberia a tutela e a probabilidade de ganho alcançável (Chinellato, 2008, p. 68). Há, ainda, juristas que entendem as criações como a mais pessoal das propriedades, remetendo ao seu criador sempre

que comunicadas ao público (Chinellato, 2008, p. 69). É evidente a influência desta doutrina sobre o legislador brasileiro, em especial no Código Civil de 1916, que, além de definir as criações do gênio humano como "propriedade literária, artística e científica", classificava-as como direitos sobre o bem móvel[6], e previa até mesmo o uso de ações possessórias para defesa dos direitos de autor, que pararam de ser utilizadas após decisão contrária do Supremo Tribunal Federal[7] (Chinellato, 2008, p. 72).

O condicionamento do direito autoral à propriedade reverbera nas legislações: anexo à criação da Organização Mundial do Comércio (OMC) encontra-se o TRIPS: *Trade Related Aspects of Intellectual Property Rights*, ou "Acordo sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual". Há, por outro lado, autores que criticam essa redução à condição de patrimônio. José de Oliveira Ascensão, por exemplo, ao tratar a apropriação do conceito de propriedade em perspectiva histórica, critica a conveniência mercadológica de entender as criações como produtos (Chinellato, 2008, p. 73). Tal entendimento, além de desvirtuar a natureza do Direito Autoral, é inadequado por não diferenciar a propriedade material da imaterial. Essa vinculação aproxima o direito autoral da propriedade industrial.

Há, de outro lado, a vertente que entende os direitos de autor como atrelados ao direito patrimonial, por ser a criação produto do trabalho do autor, mas ressaltando a sua conexão com os direitos da personalidade, pois o trabalho intelectual seria a expressão máxima da personalidade que o criou (Chinellato, 2008, p. 75).

Ainda, existem aqueles que afastam o direito de autor da ideia de propriedade, como José Oliveira Ascensão, que precisamente coloca como dádiva do direito autoral ser inesgotável, pois quem compra o bem imaterial compra seu corpo mecânico e não seu corpo místico, assim como a destruição do corpo mecânico não implica em destruição do corpo místico, característica que o difere da propriedade material. O autor lamenta ainda a ganância da lei, que tudo proíbe com a preocupação de evitar fraudes ou diminuição dos lucros e esquece as finalidades sociais, culturais e humanitárias do direito (Ascensão, 1997, p. 164).

Ao afastar o direito autoral da ideia de propriedade dos direitos das coisas, há duas teorias principais: a monista, em que as criações são expressões da personalidade, que pode ser economicamente explorada (Chinellato, 2008, p. 86), compreendendo os direitos autorais como direitos unos, e a dualista, que contempla diferentemente os direitos da personalidade (direitos

[6]Art. 48. Consideram-se móveis para os efeitos legais: I. Os direitos reais sobre objetos móveis e as ações correspondentes. II. Os direitos de obrigação e as ações respectivas. III. Os direitos de autor.
[7] RE nº103.058-DF

morais do autor) e os direitos patrimoniais. Silmara Chinellato expõe que os direitos morais e patrimoniais não nascem e morrem ao mesmo tempo. Os direitos morais nascem da execução inicial, e os direitos patrimoniais morrem como domínio público (Chinellato, 2008, p. 88). Ainda, se percebidos enquanto direitos da personalidade, os direitos morais são inalienáveis. Para Silmara Chinellato, o direito autoral nasce com a criação da obra, sendo antes de tudo um direito da personalidade, senão a própria personalidade projetada, ao passo que os direitos patrimoniais podem nunca existir, como quando uma obra permanece inédita (2008, p. 95).

A bipartição do direito autoral é reconhecida pelo direito brasileiro, haja vista que atualmente a legislação autônoma difere esta categoria de direitos dos direitos da propriedade industrial, ainda que ambos sejam abrangidos pela ideia de propriedade intelectual. A natureza híbrida do direito autoral pode ser percebida na distinção entre corpo mecânico e místico, na inalienabilidade do direito moral, ao passo que a titularidade do direito patrimonial comporta cessão, ao fim do direito patrimonial, dentre outros (Chinellato, 2008, p. 99). A perseguição de eventual indenização também os separa: reparação por danos materiais ou morais. Apesar de reconhecer a dualidade, Chinellato se posiciona pela prevalência dos direitos morais, pois eles são implícitos ao processo de criação (Chinellato, 2008, p. 105).

Para esta tese, é essencial o reconhecimento da bipartição do direito autoral, principalmente quando reconhecida a perenidade do direito moral e os prazos para findar o direito patrimonial, oportunamente explicados.

1.3 A Lei de Direitos Autorais brasileira

A legislação específica que concerne aos direitos do autor é a Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, a qual prevê a proteção de toda criação de espírito e conteúdos em qualquer forma de suporte ou tecnologia a ser inventada. Para além da legislação específica, os direitos autorais podem ser observados na Constituição Federal no artigo 5º, inciso XXVII[8].

A Lei de Direitos Autorais não define a personagem, ou como deve ocorrer a utilização de partes da obra que podem ser mais expressivas do que o próprio conjunto, não confere tratamento específico à criação de obras derivadas, apenas conceituando-as, e, quando dispõe sobre a utilização parcial de obras, se limita à categoria de reprodução e aos direitos patrimoniais do autor. Nesse sentido, diante da teoria das lacunas de Maria Helena Diniz, em

[8]Conforme verificado em: Art. 5º, inciso XXVII - "aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar".

que se considera a dinâmica do direito e a concepção multifária do sistema jurídico, que abrange um subsistema de normas, fatos e valores, nas hipóteses de quebra da isomorfia, podem surgir três principais lacunas: a normativa, quando se tiver ausência de norma; a ontológica, se houver norma, mas ela não corresponder aos fatos sociais, quando, p. ex., o grande desenvolvimento das relações sociais e o progresso técnico acarretarem o ancilosamento da norma positiva; e a axiológica, em casos de ausência de norma justa, pois ainda que exista um preceito normativo, se este for aplicado, sua solução será insatisfatória ou injusta (Diniz, 2000, p. 94). Estamos diante do caso em que há uma lacuna normativa. Dessa forma, as seções e artigos da legislação aqui discutidos consideram a aplicabilidade de certas determinações e categorizações à dinâmica de reutilização, deixando claro que não há previsões específicas.

Entendendo que se trata de uma lacuna da Lei de Direitos Autorais, a discussão dos conceitos de autoria, titularidade, originalidade, apresentação dos direitos patrimoniais e morais, e discussão da categorização das obras derivadas e paródias, circundam os entraves jurídicos da reutilização de personagens. Assim, a apresentação destes conceitos será complementada pela discussão nos capítulos conclusivos, em que se propõem caminhos para reutilização de forma lícita. Ainda, o capítulo cuidará de expor duas discussões relevantes ao Direito Autoral contemporâneo, que são a sua existência na sociedade da informação e a forma como a sucessão e as obras póstumas são tratadas pela Lei.

1.3.1 Autoria

Discorrer sobre o conceito de autoria é uma tarefa complexa e extensa, por isso, considerando as hipóteses levantadas e o enfoque da pesquisa sobre a função-autor em personagens reutilizados, o conceito será discutido apresentando os artigos de lei e digressões sobre o sentido da autoria no cenário contemporâneo.

A Lei de Direitos Autorais determina em seu artigo 11º que autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica. Para a legislação brasileira, a autoria originária não pode ser atribuída à Pessoa Jurídica. Todavia, esta pode passar a ser titular através da transmissão dos direitos autorais, conforme já decidido pelo Superior Tribunal de Justiça. Para Eliane Abrão, não há dúvida de que o sujeito do direito de autor é “o ser humano, que no exercício de uma atividade mental, criativa, dá origem a uma obra do espírito” (2002, p. 71). A autora afirma ainda que autor é aquele que une inspiração, a ideia, à dose de transpiração, trabalho, no esforço físico e mental de produzir a base corpórea de sua criação intelectual (2002,

p. 71). Não será considerado autor o criador de métodos, projetos, sistemas, dentre as outras criações que não são protegidas pela Lei de Direitos Autorais[9]. A legislação faz, no parágrafo primeiro do referido artigo 11, a referência à exceção de que a proteção concedida ao autor pode ser atribuída às pessoas jurídicas nas hipóteses expressas na Lei. Ainda, para a Lei, em situações em que o autor é anônimo, ou utilizar pseudônimos, a proteção fica vinculada a quem publicou a obra, exceto se houver o aparecimento do autor originário (Abrão, 2002, p. 71). O autor desconhecido[10], será aquele que não vem a ser indicado, ou não se faz conhecer, como no caso das obras da tradição oral, e se difere do autor anônimo ou em pseudônimos, em que há indicativos de autoria (Abrão, 2002, p. 71).

A definição e a relevância de autoria não são únicas no espaço e no tempo. Marcelo Conrado relembra que o conceito "autor" é pensado sob diversas perspectivas: na dimensão legal o autor surge com a noção de responsabilização; juridicamente surge para que lhe seja atribuída a propriedade; esteticamente, para pensar a originalidade; e, ainda, na dimensão referencial, como princípio de ordenação, conforme discutida na função-autor (2022, p. 148).

Como exposto na introdução, há uma discussão filosófica sobre o que é ser autor, e qual o vínculo deste com a sua obra. Roland Barthes e Michel Foucault, por exemplo, são lembrados por Conrado como investigadores da morte do autor como condição da existência da obra. Em perspectiva histórica, a necessidade de atribuir autoria nem sempre existiu (Conrado, 2022, p. 149): o Autor era essencial para validação de temas científicos, como teoremas e teorias, para conferência de legitimidade e confirmação da origem, mas não para obras literárias, como no caso do folclore ou das obras materializadas por Homero. A imprescindibilidade da autoria surge para punir a apropriação indevida e em seguida para impor a ideia de autor-propriedade (Conrado, 2022, p. 149). Esse discurso aparece até hoje nas noções de criação e utilização contemporânea de obras, como se vê no seguinte trecho das entrevistas realizadas:

> E hoje eu sinto muita falta disso, e talvez eu não sei se vai ao encontro da tua pesquisa, eu sinto muita falta dos autores independentes pensarem nos seus quadrinhos como propriedades intelectuais., como "PIs". Porque eles pensam "é só uma obra". E essa semana, eu um quadrinho no meu canal que eu peguei na CP um quadrinho infantil chamado "Max Medroso" de telas. E o Felipe Nunes e escrito pelo André Catarinacho. Um quadrinho completamente pensado e pesquisado para geração alfa. [...] isso aqui

[9]Conforme verificado em Art. 8º Não são objeto de proteção como direitos autorais de que trata esta Lei: I - as ideais, procedimentos normativos, sistemas, métodos, projetos ou conceitos matemáticos como tais; II - os esquemas, planos ou regras para realizar atos mentais, jogos ou negócios; III - os formulários em branco para serem preenchidos por qualquer tipo de informação, científica ou não, e suas instruções; IV - os textos de tratados ou convenções, leis, decretos, regulamentos, decisões judiciais e demais atos oficiais; V - as informações de uso comum tais como calendários, agendas, cadastros ou legendas; VI - os nomes e títulos isolados; VII - o aproveitamento industrial ou comercial das ideais contidas nas obras.

[10] Conforme verificado em: Art. 5º, VII, "b" da Lei de Direitos Autorais.

> tem um potencial absurdo para virar uma propriedade intelectual, pra virar game, para virar um filme, para virar série... Então por isso sim, eu, se eu criasse se eu criasse, eu criasse, eu criaria propriedades intelectuais, aqui praticamente com o autor, mas com certeza não teria problema que outros autores contassem as suas criações. Claro, com a devida supervisão. (Entrevistado 6).

Sobre a discussão teórica de autoria, Barthes se encontra em proximidade com Byung-Chul Han, pois para ambos um texto é feito por várias culturas, forma-se na multiplicidade, mas o autor acrescenta que o lugar de excelência é ocupado pelo leitor, e não pelo autor, pois a unidade do texto seria o destino. Para ele, dar ao texto um Autor é "impor-lhe um travão", condicionando os escritos a um significado último e único (Barthes, 2004, p. 57). O crítico expõe que, para devolver à escrita o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor, e não mais considerar que com a obra quem nasce é o autor (Barthes, 2004, p. 64). Em consonância, para Foucault, o desaparecimento do autor é necessário para que a obra exista: o autor seria o início da discursividade e das personagens, e muitos deles sobrevivem, mas o autor está condenado a um apagamento (Foucault, 2013, p. 268).

Atualmente, a ideia de tornar toda criação uma propriedade é prevalente, ao menos para produções com objetivos exclusivamente comerciais, como apresentado no excerto das entrevistas acima. Contudo, o enfoque no aspecto patrimonial pode causar confusão entre autoria e titularidade. Essa crítica é feita ao regime de proteção conferido pelo direito autoral na contemporaneidade, pois, apesar de o suporte e a criação terem sido desmaterializados, o direito apenas consegue ditar as regras de proteção apegando-se à propriedade (Conrado, 2022, p. 266). Conrado complementa indicando que a arte, entendida como processo de criação, já teria superado a autoria individual e o suporte patrimonializado, mas o Direito ainda se vincula à ideia da autoria individual e à necessidade de apropriação de bens, o que aproxima o Direito Autoral do ramo do direito das coisas, regulando obras como bens móveis (Conrado, 2022, 265).

Há também o regime de coautoria, em que a obra é concebida por mais de um autor, de forma colaborativa. Sua definição legal se refere a obra criada em comum por dois ou mais autores[11]. A lei determina que os coautores devem exercer os direitos de autor de forma conjunta e que não será coautor quem simplesmente auxiliou o autor na produção da obra literária, artística ou científica, revendo-a, atualizando-a, bem como fiscalizando ou dirigindo sua edição ou apresentação por qualquer meio.

[11] Conforme verificado em: Art. 5º, VII, "a" da Lei de Direitos Autorais.

Para analisar a hipótese desta pesquisa, o §2º do artigo 15 da Lei de Direitos Autorais apresenta hipótese interessante sobre o regime de coautoria: ao coautor, cuja contribuição possa ser utilizada separadamente, são asseguradas todas as faculdades inerentes à sua criação como obra individual. É vedada, porém, a utilização que possa acarretar prejuízo à exploração da obra comum. Empiricamente, não se verificou a noção de que a reutilização de personagens, entendidos como contribuições individuais, poderiam representar a possibilidade de surgimento de um regime de coautoria entre autor originário e autor que reutilizou personagens. Esta pode ter sido uma falha do roteiro de entrevistas, que não apresentou a coautoria como modalidade expressa para essa forma de criação. O exame de coautoria passou por discussões significativas no Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo, que afastou o reconhecimento de coautoria em trabalho científico produzido por acadêmico que se valeu do auxílio de outros, compreendendo que não seria o caso de coautoria, mas de trabalho de pesquisa, cabendo a criação final ao professor que dirigiu os trabalhos (Chinellato, 2008, p. 171). Como o Direito Autoral não protege a ideia, mas a sua materialização no suporte que seja, os trabalhos de pesquisa não têm a coautoria reconhecida, mas o reconhecimento de autoria pelo criador da tese.

É interessante notar que as respostas obtidas nas entrevistas são compatíveis com a associação de autoria à propriedade, principalmente quando os entrevistados olham para as suas criações e as entendem como pertencentes à empresa Maurício de Sousa Produções, empresa pois o titular das personagens apenas os teria emprestado, sendo a história criada também entendida, desde seu nascimento, como propriedade do titular originário. Essa categorização será discutida no capítulo de resultados.

As questões acerca da autoria não são percebidas da mesma forma para a Lei e para os criadores. Há diferenças importantes entre a doutrina apresentada e os resultados empíricos da pesquisa, por isso adequações legais ao tratamento da autoria em obras que reutilizam personagens são abordadas no subcapítulo de possíveis caminhos para o tratamento jurídico. Entendido o conceito legal de autoria, e os questionamentos teóricos como críticas ao modelo de atribuição dessa na contemporaneidade, é importante distingui-la da titularidade e entender também o seu exercício enquanto direito patrimonial e moral do autor.

1.3.2 Titularidade

O conceito de titularidade se apresenta de forma mais objetiva do que o de autoria, justamente por sua característica patrimonial. A Lei de Direitos Autorais define o titular originário como o autor de obra intelectual, intérprete, executante, produtor fonográfico e

empresa de radiodifusão[12]. Também é titular de direitos quem adapta, traduz, arranja ou orquestra obra caída no domínio público, não podendo opor-se a outra adaptação, arranjo, orquestração ou tradução, salvo se for cópia da sua[13].

A titularidade, associada à tutela dos direitos patrimoniais de uma obra, pode ser transmitida ou adquirida por terceiros pela celebração de contratos ou pela sucessão, mas o titular originário é apenas a pessoa física (Abrão, 2002, p. 71). O titular derivado não possui participação no processo criativo originário, mas usufrui dos direitos patrimoniais de autor. Na sucessão, os direitos do autor são transmitidos às pessoas físicas dos herdeiros até que a obra caia em domínio público, o que pode ser um problema para o acesso à cultura, como discutido a seguir. Então, a titularidade pode ser um exercício de forma derivada, seja na circulação jurídica da obra, isto é, em decorrência de contratos próprios firmados pelo titular originário ou derivado anterior, como os contratos de edição, em que se transferem os direitos de reprodução, divulgação e comercialização da obra, seja pela cessão, em que podem ser transmitidos um, alguns ou todos os direitos patrimoniais, seja por vínculo sucessório (Bittar, 2015, p. 31).

Apenas para efeitos patrimoniais se opera a transmissão de direitos quanto aos diferentes concessionários, como o editor e o encomendante, ou cessionários. A chamada "derivação plena" ocorre apenas com o fenômeno natural da sucessão, sem que haja modificação da titularidade dos vínculos morais personalíssimos do autor, o que não é possível em razão de sua própria natureza[14] (Bittar, 2015, p. 31).

A titularidade, originária e derivada, é de pessoas jurídicas quando as obras são concebidas e materializadas sob sua direção, ou quando são adquiridas pela transferência de direitos. O que se entende como a titularidade especializada em idear e produzir obras de engenho pode ser atribuída inclusive ao próprio Estado. A titularidade de pessoas jurídicas é percebida no caso de empresas de comunicação ou produtoras de conteúdo. Isso significa que, com base no mesmo fenômeno da criação, os executores agem sob direção da pessoa jurídica e é possível a atribuição a esta de direitos de autoria, porque a Lei de Direitos Autorais prevê expressamente no artigo 11, parágrafo único, que na medida do determinado em Lei, aplica-se às pessoas jurídicas a proteção conferida ao autor. Arquivos, bibliotecas ou repartições, pela União, Estados e Municípios podem ser de titularidade do Estado, mas aquelas que foram apenas subvencionadas por estes não serão de sua titularidade (Bittar, 2015, p. 32). Ainda que

[12] Conforme verificado no artigo 5º, inciso XIV da Lei de Direitos Autorais.
[13] Conforme verificado no artigo 14 da Lei de Direitos Autorais.
[14] Conforme verificado no artigo 25 e §1º do artigo 34 da Lei de Direitos Autorais.

sejam titulares, as pessoas jurídicas dependem dos autores pessoas físicas para criação, limitando-se às atividades de encomendar, criar em colaboração e estimular a criação de obras, ou da contratação de pessoas físicas para criação subjugada à sua titularidade.

Na prática, e em consonância com a autoria, o titular costuma ser identificado pelo próprio nome, sendo nome civil quando for o autor originário, ou nome da instituição, entidade ou empresa que adquirir a titularidade, mas pode ser apresentado qualquer sinal convencional da escolha do titular[15] (Bittar, 2015, p. 32). A titularidade costuma ser anunciada na comunicação da obra e inexistindo anúncio ou indicação, presume-se como autor aquele que tenha utilizado publicamente a obra (Bittar, 2015, p. 32.

A titularidade não se confunde com o conceito de autoria pois seu enfoque é menos voltado ao processo de criação e mais condicionado ao uso da obra criada. Não se tem a preocupação com os direitos morais de paternidade, integridade, ou mesmo com a garantia de acesso a exemplar raro, pois a preocupação não é com o vínculo do autor com a sua criação de espírito, mas com a propriedade intelectual gerada e explorada. É claro que um titular pode ser um apreciador da obra de um autor, e nem por isso tratá-la como meio de enriquecimento apenas, mas a transmissibilidade dos direitos patrimoniais infere o aspecto comercial destes.

1.3.3 Originalidade

Se para a autoria, mesmo com o conceito definido na Lei de Direitos Autorais, existem desafios na consolidação teórica, na discussão de originalidade enfrenta-se um obstáculo ainda maior. Apesar da proteção ser condicionada à originalidade, pois se protege o que se entende como nova criação, a Lei não define os parâmetros para identificar tal originalidade, ficando o condicionante sujeito à definição em eventuais discussões judiciais sobre sua proteção. A originalidade, então, definirá se a criação é protegida ou não, mas quem define o quão original deve ser a obra para que seja protegida, ou o quanto de inspiração e influência de outros impede que ela seja protegida?

José de Oliveira Ascensão trata do tema originalidade como “novidade”. O autor sugere que seja verificado se a obra ainda se caracteriza por sua novidade, e por consequência se esta é a forma como se confere ou não a proteção. Mas para ele, a expressão originalidade confunde dois aspectos distintos: o subjetivo e o objetivo. A novidade objetiva seria o caráter distintivo,

[15] Conforme verificado no artigo 12 da Lei de Direitos Autorais.

e a novidade subjetiva, o que o autor define como originalidade em interpretação restritiva. Ascensão coloca o Direito numa posição de omitir a ideia subjetiva de originalidade para evitar confusão com a utilização que dela é feita a propósito da obra literária, e o primeiro, para não confundir com a caracterização do título, que é apenas um de seus requisitos (Ascensão, 1997, p. 62).

A novidade subjetiva seria indispensável para o ato de criar, ao mesmo tempo que não representaria característica adicional, além das já indicadas, pois está implícita na exigência de individualidade. Assim a tarefa de criação, sempre pessoal, implica que o contributo do espírito fique impresso na obra criada (Ascensão, 1997, p. 62). As tarefas mecânicas, servis ou banais de conjugação de elementos não representam criação e neste sentido não apresentam originalidade, por isso a obra não se pode resumir a um trabalho de dedução ou à arrumação de dados preexistentes (Ascensão, 1997, p. 62). A novidade objetiva, por sua vez, seria a ideia de que pode existir uma obra idêntica em termos de juízo de valor. Nessa concepção, como ficariam as coincidências fortuitas na criação?

Para haver originalidade na obra, então, devem ser percebidos componentes individualizadores, de forma que esta não se confunda com outra obra existente, intrínseca e externamente, diferente de outras já materializadas, revestidas de traços e caracteres próprios. A objetividade nessa percepção está na identificação de elementos criativos próprios faz entender-se original a obra, sendo a tendência, a propósito, a da proteção de toda e qualquer obra estética, desde que individualizada por essência própria (Bittar, 2015, p. 21). O aproveitamento, inclusive inconsciente, da cultura deve ser percebido como plano de fundo, detendo a obra contornos próprios, quanto à expressão e composição, para que ingresse na proteção autoral (Bittar, 2015, p. 21). Bittar expõe que é nessa relativização que as obras derivadas como adaptações, resumo e arranjos, se encontram também em proteção semelhante à das obras originárias, desde que autorizadas, ainda que aproveitem ideias da anterior (Bittar, 2015, p. 21)

Se a proteção surge da percepção de originalidade, e não sendo incomum associar que originalidade está para os direitos de autor, assim como a inovação está para a propriedade industrial (Conrado, 2022, p.53), ainda que o Direito condicione a proteção à originalidade, este não se mostra capaz de defini-la, pois quem percebe o original é a própria arte. Mesmo com os esforços da doutrina, como sua classificação em subjetiva e objetiva, o que se nota é, da mesma forma que o direito não pode ser percebido sozinho, que a lei não pode ser limitada ao seu texto frio, e que se compreende que a cultura incide sobre todas as relações sociais, inclusive as

jurídicas, a proteção conferida aos autores exige compreensão aglutinada com conceitos alheios à própria norma.

A regulação existe, nas palavras de Carlos Alberto Bittar, para proteger as criações de espírito, salvaguardando-as do descaso, do abandono, da anarquia, da negligência, do anonimato, do isolamento, da insignificância, da opressão, da censura e da perda de memória, todos esses que são os aspectos contra fáticos e aspectos manifestados de patologias sociais, e que se devem ter presentes ao se pensar na significação da obra de espírito, da obra intelectual, na vida social (Bittar, 2015, p. 14). Ainda assim, é preciso compreender que a criação não ocorre em um processo solitário, pois mesmo que inovadora em sua predominância, ela é fruto da cultura na qual o autor está inserido. Há, portanto, um diálogo entre o que confere à obra sua unicidade, e consequente proteção, e a influência, que pode beirar a inconsciência e ditar o processo de criar, visto que não há como isolar hermeticamente um artista do mundo que o cerca.

O autor, mesmo em sua unicidade e originalidade, está inserto em uma rede de relações anteriores à sua própria existência, que lhe impõe os valores constitutivos dos aspectos culturais de sua existência. O estudo do Direito isoladamente não é capaz de definir tais concepções, tampouco o que denota originalidade. Levar em consideração a relação entre o coletivo e o individual na determinação da originalidade, e na compreensão de todo o ato criativo, permite que se construa uma forma de observar a legislação de modo que se equilibre o direito de autor sem isolar a criação da sociedade que a influência. Mais do que isso, é capaz de permitir o retorno da obra a essa sociedade que a edificou sem que seja violada a proteção conferida pelos direitos de autor. Em outras palavras, quando se compreende que os direitos de autor são consequência da originalidade, torna-se impraticável a subsunção de toda proteção ao texto frio da lei.

Há quem defenda, à semelhança do pensado por Ascensão, que a originalidade é identificada quando percebido um contributo mínimo de invenção. Ainda assim, para a arte a tarefa de separar o original do inspirado ou influenciado é uma tarefa mais complexa do que para a propriedade industrial. Em especial na literatura, a tendência em recontar as mesmas histórias em diferentes formas até que se consolide a versão aclamada pelo público é percebida desde que as histórias da humanidade eram repassadas pela tradição oral.

Um contraponto interessante às noções ocidentais de originalidade é descrito por Han em sua obra Shanzhai (2023). Ao discutir o conceito de original, Han introduz a ideia de pertencimento ao todo e aborda a gramática chinesa, em que o original, “zhen-ji”, significa “traço autêntico”. O autor argumenta, entretanto, que este é um oxímoro, pois o traço, pois o

traço, ao apontar para uma dimensão de ausência, desconstrói a ideia do original como presença imutável e identidade inconfundível. O traço, completa o autor, coloca o original como processualidade e "diferencialidade" em constante desconstrução (Han, 2023, p. 22). Esse contraponto pode ser observado quando investigadas as nuances entre o reconhecido como original, tratando apenas o traço do autêntico hermeticamente separado da influência, e o plágio.

Vale mencionar que os direitos conexos aos de autor também tem sua proteção condicionada à originalidade. A interpretação isoladamente não se torna objeto de proteção pelos direitos conexos. Assim como os direitos do autor, há de se observar a originalidade do intérprete, a "expressão única de seu intelecto", e a partir desta declarar a criação de algo novo a ser protegido.

Há, entretanto, evidente limitação da proteção conferida pelos direitos de autor à detecção da originalidade. Para fins de abordagem nos capítulos subsequentes, é interessante frisar que em momento algum os requisitos para concessão de proteção se limitam ao logradouro ou mesmo à categoria de arte, sendo o aspecto relevante a originalidade. Para além de entender o tratamento jurídico do que é original, este texto se preocupa em discutir adiante os limites entre inspiração, influência e plágio, deixando claro que não há critério jurídico objetivo para tanto, reforçando a importância da observação interdisciplinar em matéria de Direito Autoral.

1.3.4 Dos direitos patrimoniais

Previstos nos artigos 28 e 29 da Lei de Direitos Autorais, conectam-se aos direitos de exploração e exibição comercial da obra, indicando que seriam do autor o direito de utilizar, fruir e dispor de sua obra, bem como de autorizar a reprodução, edição, adaptação, arranjo musical e quaisquer outras transformações, a tradução, inclusão em fonograma ou produção audiovisual, a distribuição, quando não intrínseca ao contrato firmado pelo autor com terceiros para uso ou exploração da obra, para oferta de obras ou produções, a utilização, direta ou indireta, da obra literária, artística ou científica, e quaisquer outras modalidades de utilização existentes ou que venham a ser inventadas. Quando alienados, conectam-se à ideia de titularidade, e não mais de autoria, apesar da autoria originar os direitos patrimoniais do autor.

Para Ascensão, o direito de dispor, apesar de expresso no artigo 28 da Lei de Direitos Autorais, estaria fora do direito de autor, ainda que o transmissor do direito de autor possa por sua vez dispor dele em benefício de terceiro, ainda o núcleo do direito patrimonial corresponder

ao “direito de utilizar a obra” não seria feliz, pois se o direito patrimonial é o de utilizar a obra, não seria acertado chamá-lo de direito patrimonial (1997, p. 158). Assim, para o professor, o direito de utilizar em si nada teria de patrimonial, mas um caráter espiritual, pois, pela própria natureza, não poderíamos falar direito de utilizar restrito ao autor, visto que as criações são de interesse da sociedade. Para Ascensão, uma vez quebrado o inédito, qualquer um teria o direito de utilizar a obra, o que propõe uma reflexão interessante sobre os direitos patrimoniais (1997, p. 159). As utilizações são as mais variadas, e o que a lei reserva ao autor são formas de utilização pública da obra, mas o uso privado seria alheio ao Direito de Autor. Por isso, os modos reservados ao autor, salvo os de caráter instrumental, são sempre formas de utilização pública da obra, logo não haveria direito do autor de utilizar, distinto da faculdade que cabe a qualquer pessoa (Ascensão, 1997, p. 159). Para o Direito Autoral, utilizar pode ser o mesmo que fruir para o Direito Civil, pois se trata da forma de retirar proventos, sendo esta a esfera que como ficou reservada ao autor, por isso não seria razoável distinguir “fruir” e “autorizar a utilização” (Ascensão, 1997, p. 159): fruir pressupõe o direito de autorizar a utilização da obra, e está implícito na maioria das formas de utilização. Para Ascensão, há uma assimetria na lei quando coloca estas várias formas no mesmo plano, pois a posição do autor não é a mesma que a de qualquer pessoa, justamente pela situação jurídica do sujeito autor (Ascensão, 1997, p. 159). A atribuição ao autor do direito de utilizar não deve contrariar a comunicação ao público, direta ou indiretamente, ainda que isto acabe por acontecer, pois as formas de utilização dispostas na lei estão categoricamente condicionadas à autorização do autor. A edição, por exemplo, por mais que seja a multiplicação de exemplares, por mais que exista em relação a qualquer obra literária ou artística cujos suportes materiais sejam multiplicados, é condicionada à autorização do autor, exceto nos casos em que se admite a reprodução, em um só exemplar, de qualquer obra, se este não se destinar à utilização com intuito de lucro. Ascensão indica que a vedação da reprodução que tenha como intuito o lucro é o significado do uso privado e não colide com a faculdade genérica de uso privado por qualquer um (1997, p. 161)

Como não há um princípio geral de que só é excluída a atuação de terceiros, em relação à obra, quando movida por intuito de lucro, entende-se que ao autor é garantida a exploração econômica, mas que isso não exclui atuações que ameacem sua exploração, mesmo que não movidas por intuito lucrativo. É interessante refletir sobre como o intuito de lucro não é irrelevante para ofensa ao direito patrimonial, mas também não a configura isoladamente, pois nem todas as formas de utilização pública são excluídas (Ascensão, 1997, p. 162). Por exemplo, a representação pública de uma obra por amadores, em local de livre acesso, mas não especificamente destinado à realização de espetáculos, e sem cobrança para entradas, configura

utilização pública, mas não está enquadrada na reserva de uso exclusivo do autor, ou condicionada à sua autorização, assim como em caso de representação de operários, representações em colégios ou asilos. O uso público que não causa ofensa relevante ao exercício do uso exclusivo do autor, então, não precisa ser remunerado, diferentemente de quando uma obra é utilizada em criações de terceiros em que a difusão objetiva um lucro indireto, mesmo não havendo pagamento com a finalidade de assistir àquela forma de comunicação da obra, como é o caso de interpretações ao vivo em restaurantes ou inclusões em um filme, pois o resultado é da preferência do público em decorrência daquele uso, o que enseja remuneração pelo direito patrimonial de autor.

A essência do direito patrimonial seria a reserva da exploração econômica da obra, assim sendo proibidas as utilizações por terceiro que visem a lucro direto ou indireto, implicando em concorrência com o autor na exploração econômica da obra (Ascensão, 1997. p. 163). Apesar da concorrência ficar evidente somente em reproduções para utilização comercial, as vedações relacionadas aos direitos patrimoniais recaem também sobre as outras formas de uso, como a representação, ou mesmo a reutilização de personagens, o que infere certa ganância do legislador na limitação da utilização das obras em detrimento de direitos patrimoniais, esquecendo finalidades sociais, culturais, humanitárias. Ascensão indica que a lei brasileira estaria muito aquém de leis estrangeiras, pois tudo proíbe em benefício do lucro, ainda que admita a reprodução da obra, desde que não prejudique a exploração normal da obra nem cause um prejuízo injustificado aos interesses do autor (Ascensão, 1997, p. 164).

Atualmente a restrição dos direitos patrimoniais se volta mais para a proteção de grandes companhias do setor de criação do que para os autores em si. Ao mesmo tempo, diversos autores sofrem violações patrimoniais pelas mesmas companhias sem encontrar quaisquer limitações. Em adição a esse cenário de hipossuficiência do autor, a sociedade também é desfavorecida, pois as limitações mais têm contribuído para criar obstáculos de acesso ao público do que incentivar a continuidade da produção.

Ainda que existam limites aos direitos de autor, são muitas as ocorrências em que o receio pela utilização supera o previsto na legislação, como é o caso do disposto no Tratado de Marraquexe, recebido na forma da alínea "d", I, artigo 46[16]. A pesquisadora Bárbara Teles

[16] Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais: I - a reprodução: d) de obras literárias, artísticas ou científicas, para uso exclusivo de deficientes visuais, sempre que a reprodução, sem fins comerciais, seja feita mediante o sistema Braille ou outro procedimento em qualquer suporte para esses destinatários.

comprovou a dificuldade de acesso a obras intelectuais por pessoas com deficiência, mesmo com seu acesso garantido por lei, em especial o previsto na Lei Brasileira de Inclusão, ainda que tenha precisado ser regulamentada em acordo celebrado entre editoras e o Ministério Público Federal, sendo a forma de produção apenas mencionada no supracitado artigo da Lei de Direitos Autorais. Ainda que pensado como exceção ao direito patrimonial para facilitar a produção de livros para pessoas com deficiência, permanece o receio por parte das instituições que se cadastraram para executar a acessibilidade, as "Entidades Autorizadas", em produzir obras adaptadas sem autorização ou remuneração dos autores. Ainda, o mesmo receio é observado na inserção de modificações necessárias no texto para torná-lo adequado ao novo formato. Essas dificuldades decorrem da força que as proibições relacionadas ao Direito Autoral têm na sociedade (Silva, 2025, p. 21). A análise crítica do conceito de direitos patrimoniais é importante para reflexão sobre o texto da Lei de Direitos Autorais, que vai enumerar a necessidade de autorização em seu artigo 29.

1.3.5 Dos direitos morais do autor

Merece destaque a apresentação dos direitos morais do autor, pois, para esta tese, a tarefa de associar os artigos que versam sobre os direitos patrimoniais de usar, fruir e dispor com a dinâmica de reutilização são mais destacadas, ao passo que a exploração do vínculo moral do autor com a personagem não ocorre de forma tão explícita quanto a exploração comercial. É importante investigar como a Lei trata o vínculo do autor com a sua obra, e se tais previsões impedem a dinâmica proposta de reutilização. A paternidade e a manutenção da integridade da obra, que são direitos morais de autor, são conceitos relevantes para a proposta de reutilizar personagens, pois é fundamental que esta não se constitua em uma violação de tais direitos.

Em discussões doutrinárias por vezes há uma aproximação dos direitos morais do autor com os direitos da personalidade. Isso porque os direitos morais são, como os da personalidade, irrenunciáveis e intransmissíveis. Em consequência, mesmo com a cessão dos direitos patrimoniais sobre uma obra, o autor conserva os direitos de reivindicar sua paternidade e de se opor a quaisquer deformações e mutilações da sua honra ou da sua reputação, bem como a outras modificações da, ou atentados à obra, conforme artigo 24 da Lei de Direitos Autorais. Entretanto, há exceções à intransmissibilidade. A Lei de Direitos Autorais determina que são transmitidos aos herdeiros os direitos de reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra, de ter

o nome, pseudônimo ou sinal do autor indicado ou anunciado na utilização de sua obra, de conservar a obra inédita e de assegurar a integridade da obra[17]. Há quem entenda que, aos herdeiros, é razoável que tais direitos sejam perpetuados, o que nem sempre é defensável, pois na sociedade contemporânea existem diversos casos em que os direitos morais do autor são desrespeitados por seus herdeiros. A defesa da integridade e autoria das obras em domínio público, por sua vez, terão tais direitos defendidos pelo Estado[18].

Para Abrão, o fato de que as características de indisponibilidade, inalienabilidade e irrenunciabilidade, oponíveis *erga omnes*, são imprescritíveis e impenhoráveis, é o que aproxima os direitos morais de bens indisponíveis, de valor inestimável (2002, p. 75). O autor pode defender os direitos morais contra quaisquer violações vindas de terceiro ou mesmo de coautores, quando divisível a obra, ou dos próprios cessionários dos direitos de comercialização da obra (Abrão, 2002, p. 76). Seriam direitos que perdem o seu caráter absoluto apenas no caso da obra coletiva, ou de colaboração indivisível, quando outros direitos morais individuais, igualmente absolutos, se colocam lindeiros ao do outro autor. Mais ainda, a Lei de Direitos Autorais também garantiu a proteção aos direitos morais dos intérpretes e executantes, em relação à integridade e paternidade de suas interpretações, inclusive depois da cessão dos direitos patrimoniais[19].

Nos capítulos a seguir serão detalhados os direitos morais expressos na legislação, enquanto rol exemplificativo, e os explicados pela Professora Silmara Chinellato, apesar de não integrarem o rol original do artigo 24 da Lei de Direitos Autorais. As legislações internacionais não tratam de forma uniforme os direitos morais, pois, assim como direitos da personalidade, não têm rol taxativo (Chinellato, 2008, p. 164), ainda que em essência todas contemplem o direito de ter seu nome indicado junto à obra, o de integridade e o de respeito à obra.

Para Abrão, a sociedade privilegiou o criador dos inventos com duas ordens de proteção moral: a da sua própria existência enquanto personalidade, e a sua enquanto criador ou intérprete (2002, p. 76). Pensando neste "privilégio" social, e antes de adentrar o detalhamento do rol previsto na legislação, é preciso destacar a reflexão de Abrão, que converge com o defendido por Chinellato, sobre quais seriam os direitos exercidos pelo autor como própria extensão de sua personalidade e quais seriam direitos pessoais vinculando autor e obra. Os primeiros seriam o reconhecimento à paternidade, o direito ao crédito que deve acompanhar a

[17] Conforme verificado no artigo 24, §2º da Lei de Direitos Autorais.
[18] Conforme verificado no artigo 24, §1º da Lei de Direitos Autorais.
[19] Conforme verificado no artigo 92 da Lei de Direitos Autorais.

obra publicamente, a oposição à publicação dos inéditos se não o desejar, o direito de assegurar-lhe a integridade, o de retirá-la de circulação, e o de ter acesso a exemplar único da obra para o fim de obter um retrato ou uma cópia para seu acervo pessoal (Abrão, 2002, p. 77). Os demais seriam aqueles conectados à avaliação de possível violação de reputação, honra ou imagem do autor, que resultariam na retirada de circulação de obras ou na suspensão de qualquer forma de utilização já autorizada, e o direito de modificar a obra, exercido em vida pelo autor (Abrão, 2008, p. 77).

Portanto, os direitos morais do autor são próximos aos da personalidade, mas não há como equipará-los, devido à própria compreensão do que seria o processo de criação artística, em que não há distinção clara de onde se encerra a criação do outro, da cultura que cerca o artista, e onde começa a originalidade da nova obra. É evidente que, falando em direitos da pessoa natural, que são indissociáveis à própria vida, os limites são mais bem definidos e, por isso, apesar de se assemelharem e de serem conectados ao íntimo do ser humano, os direitos morais do autor e os direitos da personalidade não são equivalentes. O Código Civil também determina que os direitos da personalidade não sofrem qualquer limitação voluntária[20], o que não é uma métrica idêntica para o direito moral do autor.

Assim, é cabível detalhar quais são os direitos morais previstos no rol não taxativo da Lei de Direitos Autorais e o que se pode extrair de outras fontes.

1.3.5.1 Do rol previsto na legislação

O rol previsto na legislação exemplifica os direitos morais nos seguintes incisos:

> Art. 24. São direitos morais do autor:
> I - o de reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra;
> II - o de ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra;
> III - o de conservar a obra inédita;
> IV - o de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-lo, como autor, em sua reputação ou honra;
> V - o de modificar a obra, antes ou depois de utilizada;
> VI - o de retirar de circulação a obra ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando a circulação ou utilização implicarem afronta à sua reputação e imagem;
> VII - o de ter acesso a exemplar único e raro da obra, quando se encontre legitimamente em poder de outrem, para o fim de, por meio de processo fotográfico

[20] Conforme verificado no artigo 12 da Lei de Direitos Autorais.

> ou assemelhado, ou audiovisual, preservar sua memória, de forma que cause o menor inconveniente possível a seu detentor, que, em todo caso, será indenizado de qualquer dano ou prejuízo que lhe seja causado.

O texto da Lei também é expresso ao definir que tais direitos são inalienáveis e irrenunciáveis. Os primeiros incisos conferem o direito de ter o seu nome, pseudônimo ou sinal convencional ligado ou indicado na obra, e de reivindicar, ao tempo que for, a autoria de sua criação. Eliane Abrão o denomina como "direito ao crédito", justamente por ser a qualidade, de autor ou titular, anunciada junto à obra, impressa junto a ela, e o de reivindicá-lo a qualquer tempo (2002, p. 75). Silmara Chinellato o chama de "direito à maternidade", visto que seria um gesto íntimo a ponto de entender a obra como o gestar, ao passo que a maioria da doutrina o chama de direito de paternidade. Para fins de homogeneidade, será denominado como direito de paternidade.

O direito de paternidade é reconhecido desde a Convenção de Berna, sendo mencionado na totalidade das legislações que ditam o Direito Autoral (Chinellato, 2008, p. 166). Mesmo os doutrinadores que possuem uma visão mais próxima do direito das coisas reconhecem o direito de paternidade, por ser o direito de o autor sempre ter o seu nome ligado à obra, mesmo que ela seja objeto de cessão (Chinellato, 2008, p. 76) ou esteja em domínio público. É também o direito inibidor de que a outrem se impute a autoria, por meio da ação judicial cabível, inclusive de medidas cautelares com pedido de liminar, pois a publicação da obra sem o nome do autor constitui violação de direito moral de paternidade, seja a obra de qualquer natureza (Chinellato, 2008, p. 76), conforme previsão do artigo 108 da Lei de Direitos Autorais. Em suma, a não identificação do autor pode gerar danos morais e patrimoniais, assim como, se a obra foi publicada sem consentimento e sem o nome do autor, há violação de ambos os aspectos (Chinellato, 2008, p. 170). Também há um aspecto negativo, pois a falsa atribuição de paternidade importa em violação de direito moral de autor (Chinellato, 2008, p. 170).

O direito de conservar o ineditismo da obra, e não a apresentar ou dar-lhe qualquer destinação pública, é apresentado pela Professora Silmara Chinellato, em sua semelhança com o direito à intimidade ou privacidade, em termos de direitos da personalidade (2008, p. 172). O Código Civil, em seu artigo 17, também resguarda o nome da pessoa contra utilização por outrem em publicações ou representações que a exponham ao desprezo público, ainda quando não haja intenção difamatória. O tratamento pela Lei de Direitos Autorais resguarda a criação intelectual formalizada, mas não exposta, no direito à intimidade e ao segredo, protegendo a dignidade humana (Chinellato, 2008, p. 174) e a vida privada, conforme artigo 21 do Código Civil. Curioso antagonismo surge deste inciso, pois aos herdeiros são transmitidos

referenciados direitos morais, o que pode resultar em uma violação do autor originário, pois obras não publicadas durante a vida do autor, se autorizado pelos herdeiros, podem ser exibidas. Tal antagonismo fomenta discussões interessantes sobre a preservação dos direitos morais do autor originário e a promoção do acesso ao público, ambos com fundamentos constitucionais.

Nos últimos anos, essa dualidade foi bem representada pela obra *Em agosto nos vemos*, de Gabriel Garcia Marquez, que foi publicada por seus herdeiros dez anos após sua morte[21], apesar de os rascunhos do autor deixarem claro seu desejo contrário. Caso similar envolveu a concessão da autorização para adaptar *Cem anos de solidão* para o audiovisual, o que também era manifestamente contrário à vontade do autor. Os desdobramentos de tal dualidade não serão detalhados na presente pesquisa, apesar de sua relevância, mas é evidente que na primeira situação era defensável que a sociedade tivesse acesso à nova história. Por outro lado, na segunda ocasião muito se criticou que a autorização se resumia ao interesse comercial de exploração, pois a obra literária sempre esteve ao alcance do público. Segundo Marco Berberi (2018), cuja tese aborda a relação da arte após a morte do artista, aprofundando-se na sucessão hereditária e nos direitos autorais, toda utilização pelos herdeiros deve observar o tripé autor, sociedade e indústria cultural. Apesar de Chinellato reconhecer o cabimento da Ação Civil Pública para impedir a circulação da expressão de um artista já falecido, com o intuito de manter inédita sua obra, a discussão de violação de direito moral através dela não é frequente (Chinellato, 2008, p. 175).

Para esses casos, Chinellato utiliza-se da balança entre o direito de autor e sua função social, destacando que, mesmo reconhecida função social também ao direito de autor, ele é exercido por meio da duração temporária, sendo submetido ao domínio público, transcorrido o período ou em caso de inexistência de sucessores. A função social, reconhecida nas hipóteses de limitação do artigo 46 (2008, p. 176), é amparado pelo exercício constitucional da função social de toda propriedade, sendo que para a Lei de Direitos o rol de limitações seria taxativo. A Professora ainda acrescenta que é admissível a desapropriação de direito de autor para publicação de obra inédita que se refere à identidade, à ação e à memória da sociedade brasileira (2008, p. 179), o que ressalta o interesse coletivo de proteção da cultura nacional em detrimento de exercício de direito privado. Contudo, para Chinellato a prevalência do direito moral ao

[21] Conforme verificado em: https://sites.uel.br/jornalismoeficcao/jornalismo/2024/04/05/em-agosto-nos-vemos/ e https://www.bbc.com/portuguese/articles/cx0zp237x9do. Acessado em 17 de mar. 2026, 20h17, e https://veja.abril.com.br/cultura/o-dilema-de-publicar-postumamente-obras-que-autores-renegaram/. Acessado em 17 de mar. 2026, 20h17.

ineditismo deve ser analisada caso a caso, pois a particularidade do desejo do autor de não querer publicá-la pode estar relacionada ao direito à vida privada, à intimidade ou ao segredo.

Assegurar a integridade da obra em casos em que as modificações ou alterações reflitam sobre a pessoa do autor, atingindo-o em sua honra, é outro direito moral. Também pode ser vislumbrado como um desdobramento do artigo 17 do Código Civil, haja vista que impede a associação do nome do autor a criações que de forma difamatória atinjam sua honra e imagem. Há exacerbada subjetividade no que poderia implicar em alterações e transformações que impliquem em um descrédito do autor, o que dificulta o exercício do próprio direito. Ainda, esse é um direito que pode ser exercido pelos sucessores, mas como comprovar que referida modificação é uma violação à imagem e honra? É claro que existem situações óbvias do que seria ofensivo, como transformar obras em ofensas aos direitos humanos, criando enredos para descredibilizar intencionalmente determinados grupos, ou enredos totalmente diferentes do adequado ao público consumidor. Mas há zonas cinzentas, como a hipótese levantada por esta tese. Em reflexão: seria lesivo à imagem de Conan Doyle a escrita de Sherlock Holmes como irmão afetuoso envolto em trama que demonstra aspectos da sociedade patriarcal, como feito no filme “Enola Holmes”, ao invés do detetive frio e estritamente racional do autor original? Há, então, subjetividade na aplicação do direito moral, que inclusive pode ser exercido pelos herdeiros, em desequilíbrio com o direito constitucional de assegurar a manutenção e o acesso à produção cultural. O direito à integridade não se vincula apenas ao corpo mecânico de uma obra, sendo parte do corpo místico de sua criação, ou seja, da essência, da ideia materializada naquele resultado (Chinellato, 2008, p. 183).

É assegurado ao autor o direito de modificar sua obra, em qualquer tempo que seja. Esse direito tem fundamento na execução personalíssima da ideia e no resultado da criação, entre pensamento e obra criada, cabendo ao autor a manutenção do significado que origina sua criação. De certa forma, dialoga com o inciso anterior, pois ao mesmo tempo em que se assegura a integridade, a não modificação, permite-se a transformação para que o autor mantenha a essência da criação independentemente de fatores temporais que possam desvincular a obra de tal cerne. A cessão dos direitos patrimoniais não transfere ao novo titular o direito de transformar a obra, nem impossibilita o autor de pleitear a sua integridade. Há, contudo, ressalva no texto do §1º do artigo 66 quanto ao direito de modificação, pois o editor poderá opor-se às alterações que lhe prejudiquem os interesses, ofendam sua reputação ou aumentem sua responsabilidade. A exceção é vinculada ao texto do caput que confere ao autor as emendas e alterações nas edições seguintes.

O direito de retirar a obra de circulação ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, por vezes indicado como espécie de direito do arrependimento, é na realidade um direito de retirada desde que a circulação ou utilização prejudique a honra e imagem do autor e que a remoção também não implique em tais prejuízos para terceiros. O texto da Lei de Direitos Autorais não diz expressamente sobre arrependimento, mas o expressa por meio da retirada de circulação e da interrupção da exploração da obra, enquanto o arrependimento pode objetivar apenas a sua modificação (Chinellato, 2008, p. 191). Outras legislações internacionais, como a francesa, determinam o direito de arrependimento de forma expressa, havendo discussões doutrinárias sobre a correspondência deste ao direito de retirar de circulação a obra (Chinellato, 2008, p. 191). A legislação brasileira deixa claro que o inciso IV do artigo 24 da Lei de Direitos Autorais aponta para o aspecto de retirada de circulação, o que pressupõe obra já disponibilizada para o público. Quando se considera o direito de arrependimento, contempla-se também o direito à obra cuja exploração foi definida em contrato e, portanto, que será exercido também para impedir que a obra seja compartilhada com o público. É importante destacar que o arrependimento deve ser motivado pela relação do autor com a obra, e não por eventuais melhores condições de exploração, sendo concebido para possibilitar adequada projeção da personalidade do autor na obra (Chinellato, 2008, p. 192). É imperioso que fique evidente que os direitos morais não são garantidores dos aspectos patrimoniais e não compõem as previsões adequadas para promover a defesa da exploração destes.

Como requisito para a suspensão de autorização já concedida, que não se resume à retirada de circulação da obra já acessível ao público, está a implicação de que há afronta à sua reputação e imagem. Há discussões sobre a subjetividade de tais requisitos, principalmente porque não há consenso doutrinário ou jurisprudência que definam quais os limites do que seria uma ofensa à reputação e à imagem. Casos, por exemplo, de mudança de opinião política, religiosa, filosófica, não são vistos unanimemente como ofensa à reputação nem à imagem do autor, mas na contemporaneidade poderiam ser entendidos como tais por parte dos doutrinadores (Chinellato, 2008, p. 192). Há quem considere, todavia, que o autor pode manifestar arrependimento em razão de mudança de concepção ou por considerar a obra inacabada, desatualizada ou por outro motivo relevante ligado à projeção de sua personalidade (Chinellato, 2008, p. 193).

É importante destacar que se considera devida indenização ao cessionário dos direitos, se houver, em caso de suspensão ou retirada de circulação de obra previamente autorizada, com base na responsabilidade civil por danos causados ao contratante, conforme previsto no capítulo de Responsabilidade Civil do Código Civil de 2002. Chinellato ainda destaca que há uma

exceção à indenização quando a retirada de circulação é causada pelo cessionário, o explorador econômico da obra, em decorrência de descuidos na edição, como erros, supressões ou má apresentação (2008, p. 194). A professora acrescenta que, nestes casos, cabe indenização em favor do autor por danos materiais e morais (Chinellato, 2008, p. 195).

O direito de acesso, não o de posse ou de propriedade para cujo efeito dispõe o autor de outras medidas de caráter judicial, a exemplar único e raro da obra em mãos de detentor legal, para o fim exclusivo de preservar sua memória, através de fotografia ou filmagem, é uma inovação da Lei de Direitos Autorais. É imperioso que fique nítido que não se trata de obrigatória transferência de propriedade ou posse, mas de que, de forma que cause o menor inconveniente possível a seu detentor, que, em todo caso, será indenizado de qualquer dano ou prejuízo que lhe seja causado, preserve-se a memória do autor. Não é aplicável quando a finalidade for exclusivamente publicitária, segundo parte da doutrina (Chinellato, 2008, p. 197), isso porque seria uma violação do direito de privacidade do terceiro proprietário, que não poderia ser violado se não houvesse justo interesse (Chinellato, 2008, p. 197). Não há previsão do exercício de tais direitos pelos sucessores.

Para que esteja completa a descrição do rol de direitos morais, cabe mencionar o direito de repudiar a autoria de projeto arquitetônico, alterado sem o consentimento do autor e diverso do projeto original. Reservado aos arquitetos e a autores de obras equiparadas às de arquitetura, não enseja reparação pela violação da integridade, pois a Lei de Direitos Autorais expressamente indica que, apesar de o autor ter o poder de repudiar a autoria de projeto arquitetônico alterado sem o seu consentimento durante a execução ou após a conclusão da construção, o proprietário da construção responde apenas pelos danos que causar ao autor sempre que, após o repúdio, apresentar como sendo daquele a autoria do projeto repudiado. Somente a violação deste preceito é que sujeita o proprietário da obra ao pagamento de perdas e danos (Abrão, 2002, p. 75).

Para além das hipóteses previstas pelo artigo 24, ao autor assiste o direito de opor-se à representação ou execução, bem como fiscalizar sua produção e ensaios, tendo, para isso, livre acesso durante as representações ou execuções ao local onde se realizam, justamente pelo texto do artigo 25 da Lei de Direitos Autorais. Além disso, quando for inserida música em filme sem a autorização do autor, ou a utilização, em publicidade, de música incompatível com sua natureza, também é possível pleitear o exercício dos direitos morais de autor. No geral, a autorização prévia do autor para as obras derivadas é pensada sob a ótica dos direitos patrimoniais. Contudo, há um aspecto muito valioso da necessidade de autorização, pois cabe ao autor ponderar se quer ou não licenciar sua obra para certa e determinada finalidade

(Chinellato, 2008, p. 185). Pensando no exemplo da obra espaço amostral desta pesquisa, o MSP 50, é inimaginável que o autor pudesse aceitar que suas personagens fossem utilizadas em obras eróticas, ou de valorização de comportamentos ilícitos, justamente pela finalidade completamente destoante de sua criação.

Um detalhe importante previsto na Lei de Direitos Autorais é que há uma ressalva específica quanto aos direitos morais no caso da obra audiovisual, que cabem exclusivamente ao diretor da obra.

1.3.5.2 Dos direitos morais para além do rol do artigo 24 da Lei de Direitos Autorais

Para a doutrina, o rol dos direitos morais não é taxativo. Por isso, outros artigos da Lei de Direitos Autorais teriam aspectos de direito moral e, portanto, a relação com a expressão da personalidade do autor. São explorados nesses outros artigos o direito de corrigir edições sucessivas, direito de dar à obra versão definitiva, direito de opor-se a espetáculo mal ensaiado e respectiva fiscalização, o direito de o autor ser consultado em caso de destruição de sua obra, para avaliar se quer ficar com o corpo mecânico, indenizando o editor. Ainda, a correção de edições sucessivas está prevista no artigo 66 da Lei de Direitos Autorais, que evidencia o direito do autor de fazer as emendas e alterações que entender necessárias nas edições sucessivas de suas obras. Há inegável conexão com o texto expresso do inciso V do artigo 24, que prevê o direito do autor de modificar sua obra, antes ou após sua destinação ao público.

Do capítulo de comunicação ao público da Lei de Direitos Autorais, extrai-se o direito do autor de opor-se à representação ou execução que não seja suficientemente ensaiada, bem como fiscalizá-la, tendo para isso livre acesso, durante as representações ou execuções, ao local onde elas se realizam, conforme texto do artigo 70. É inquestionável a subjetividade inerente a este direito, estando seu exercício determinado, dentre outras coisas, pela vaidade do próprio autor. Quanto a este direito moral, há uma limitação acerca da representação, conforme inciso VI do artigo 46 da mesma lei, retirando de tal fiscalização a representação teatral e a execução musical, quando realizadas no recesso familiar ou, para fins exclusivamente didáticos, nos estabelecimentos de ensino, não havendo em qualquer caso intuito de lucro.

Há previsão que assegura ao autor a prevalência, sobre todas as anteriores, da criação que este entender como versão definitiva. É o que confere o artigo 35 ao determinar que o autor, em virtude de revisão, poderá declarar da obra sua versão definitiva, não podendo seus sucessores reproduzir versões anteriores. No que tange ao exercício de comparação com os

direitos da personalidade, esta previsão não parece ter a oponibilidade a todos, mas apenas aos titulares que poderiam destacar versão de preferência diferente da do próprio autor. Evidente que, apesar de não ter a oponibilidade absoluta, é associada à personalidade do autor.

O direito de ser consultado sobre a destruição de sua obra e de pleitear o acesso ao corpo mecânico levará em conta o valor da memória, se pensada na justificativa de sua inclusão enquanto direito moral, pois a obra tem valor intrínseco para o autor e para a cultura nacional (Chinellato, 2008, p. 202). Não exercendo o direito de possuir os exemplares existentes, o editor ficará livre para conferir-lhes a destinação que entender adequada (Chinellato, 2008, p. 202). A preservação do corpo mecânico, contudo, não é gratuita: o artigo 64 da Lei de Direitos Autorais é objetivo na determinação de que, decorrido um ano de lançamento da edição, o editor poderá vender, como saldo, os exemplares restantes, desde que o autor seja notificado de que, no prazo de trinta dias, terá prioridade na aquisição dos referidos exemplares pelo preço de saldo. Assim, é questionável se referido direito realmente protege o autor ou se é uma extensão forçosa de direito moral para benefício das companhias distribuidoras de criações, haja vista que o autor passa a arcar com os custos do adquirente.

O direito de não destruição também se relaciona à materialização da personalidade do autor no corpo mecânico de sua obra. Podendo ser confundido com o direito de integridade da obra, há de se notar que este último é direcionado à existência material da obra, e não ao corpo místico ao qual se relaciona o direito da integridade (Chinellato, 2008, p. 202). Tal preocupação é frequentemente observada na violação de artes plásticas, como ocorrido na operação "Cidade Linda", em que, em ato arbitrário da Prefeitura Municipal de São Paulo, o mural a céu aberto na Av. 23 de Maio foi coberto por tinta sob a justificativa da necessidade de apagar grafites sujos ou pichados na operação de limpeza denominada, a qual foi discutida em Ação Popular ajuizada para defesa e preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental de São Paulo (Ferraz; Silva; Ribeiro, 2025, p. 353). Trata-se de violação de direitos morais pela destruição da obra, com repercussões nos direitos patrimoniais, devido à impossibilidade de reproduzi-la em outros suportes e, consequentemente, usar, fruir e dispor da criação.

Por fim, o direito de sequência é entendido por parte da doutrina como um direito de natureza híbrida, que, por isso, seria o exercício de um direito moral para além do artigo 24, como aponta a Professora Silmara Chinellato (2008, p. 202). O texto da lei indica que o autor tem o direito, irrenunciável e inalienável, de perceber, no mínimo, cinco por cento sobre o aumento do preço eventualmente verificável em cada revenda de obra de arte ou manuscrito, sendo originais, que houver alienado. Seu parágrafo primeiro determina ainda que, caso o repasse dos valores não ocorra, o vendedor é considerado depositário da quantia a ele devida,

salvo se a operação for realizada por leiloeiro. Há de se considerar que o previsto mais se relaciona com a fruição da criação e o exercício de sua alienação do que com direito moral.

1.3.6 Obras derivadas e paródias

Dentre as possíveis soluções jurídicas para excetuar a dinâmica de reutilização ao licenciamento tradicional, em razão das dificuldades expostas adiante dessa modalidade, explora-se os conceitos de obra derivada e paródia. A obra derivada, conforme artigo 5º da Lei de Direitos Autorais, será aquela que, constituindo criação intelectual nova, resulta da transformação de obra originária. A paródia, por sua vez, não possui definição pela Lei, sendo apenas apresentada como uma exceção aos direitos autorais, visto que são livres as paráfrases e paródias que não forem verdadeiras reproduções da obra originária nem lhe implicarem descrédito, conforme artigo 47 da Lei de Direitos Autorais.

A definição vaga da Lei de Direitos Autorais sobre o que constitui uma obra derivada é afunilada pela doutrina. Trata-se de obra em que se retoma outra preexistente, em parte ou integralmente, por diferentes processos de elaboração intelectual, como a transformação, incorporação, complementação, redução, junção, reunião, sendo o resultado desses processos criação independente que será objeto de proteção do Direito Autoral, sem prejuízo dos direitos que concernem a obra originária (Bittar, 1992, p. 23.) A criação de obra derivada não exige autorização quando a originária estiver em domínio público, devendo, no entanto, resultar em criação intelectual da mesma forma. Outrossim, podem ser chamadas de obras derivadas a reunião de textos diversos com o intuito de criar pelo critério de seleção e organização, como ocorre nas coletâneas e coleções, seletas, antologias, e nas quais se contempla a linha diretiva própria, enciclopédias, periódicos, jornais, ou mesmo em seleções sobre determinado período literário, integrada por comentários e notas pessoais (Bittar, 1992, p. 24). A reunião de textos através de critérios e uma linha diretiva se assemelha à pesquisa acadêmica. Para Bittar, são novas elaborações intelectuais sobre criações existentes, sem concurso direto dos respectivos titulares na sua realização, e por isso ingressam nos direitos de segundo grau (Bittar, 1992, p. 24), apesar de não haver norma que corrobore com tal categorização.

São exemplificadas na doutrina obras como as traduções, as adaptações para gêneros diferentes, as antologias, que reúnem textos ou partes de obras sob critérios definidos, as obras compostas obtidas pela incorporação de outra existente, material ou intelectual, como no comentário, na ilustração musical de poema, dentre tantas outras variações não arroladas pela

lei (Bittar, 1992, p. 24). A definição de obra derivada não é suficiente para eximir a lacuna normativa, pois o conceito apresentado pela Lei de Direitos Autorais continua exposto à ausência de definição de originalidade e percepção de influência e inspiração em detrimento da contrafação ou plágio.

A paródia pode ser enquadrada como derivação, inclusive sendo mencionada por Bittar como hipótese de exceção à autorização definida em lei, ao lado das explicações desenvolvidas de uma obra, desenvolvimentos de textos, imitações ou deformações cômicas de obra existente (Bittar, 1992, p. 24). Percebe-se que as derivações e paródias são denotadas de autonomia estética e estilística, e por isso incide sobre elas o direito autoral em separado da obra originária. Ainda subsiste um desafio de aproximação entre o conceito jurídico e a produção artística da paródia em razão do condicionante de que não se constitua em descrédito à obra originária, e assim persistem os problemas de subjetividade no que se enquadra nos requisitos do artigo 47, pois como se define o que seria uma verdadeira reprodução, e como se determina quando há descrédito à obra parodiada? (Camelo; Liguori Filho, 2018, p. 36)

É válido destacar que essas produções culturais lícitas não dependem de comicidade, mas utilizam da obra originária de forma a estabelecer uma crítica ou comentário (Camelo; Filho, 2018, p. 33). Assim, “a recriação de uma obra original cômica em uma obra dramática também pode se encaixar na figura da paródia, conquanto esta sirva como antítese da obra original, negando-a” (Camelo; Liguori Filho, 2018, p. 34). A aproximação entre a dinâmica de reutilização de personagens e a paródia é uma forma razoável, desde que observada a concepção ampla que relativiza a comicidade, para enquadrá-la em uma das hipóteses de limitação aos direitos autorais que independe de autorização do autor originário, pois o artigo 47 da Lei de Direitos Autorais deixa claro que são livres as paráfrases e paródias que não forem verdadeiras reproduções da obra originária nem lhe implicarem descrédito.

1.3.7 Direitos autorais e a sociedade da informação

Os direitos morais não podem ser objeto de cessão, o que é considerado uma semelhança com os direitos da personalidade. Como não são cedidos, em cada nova utilização da obra os autores devem ser consultados sobre a execução desta. Apesar de expressa previsão legal quanto a violação dos direitos morais do autor, ensejando reparação por tais danos, e havendo

jurisprudência no mesmo sentido[22], a sociedade da informação representa um desafio para casos em que há violação aos direitos morais do autor, mais pela alteração da dinâmica entre autor e tecnologia do que pela alteração da relação entre autores.

O uso de obras que constituem violações de direitos é frequente, e não é raro que obras sejam destacadas de seus processos criativos e sentidos originais com o objetivo de exploração econômica por aplicativos ou inteligências artificiais (IAs) sem que haja a devida autorização, também constituindo ofensa aos direitos morais. Um exemplo recente ocorreu no ano de 2025, em que as redes sociais transbordavam imagens produzidas com a estética dos Studios Ghibli geradas por IA. O que por um lado parecia uma atividade banal de um clique, ainda que levasse milhares de usuários ao uso de determinada IA, por outro era evidente violação dos direitos morais do autor[23], pela própria filosofia de criação artística dos Studios.

Hayao Miyazaki, um dos fundadores do estúdio, é reconhecido pela sua filosofia de criação artística que rejeita o uso excessivo de tecnologias para produzir obras. Enquanto criador de filmes de animação, utiliza-se de arte feita à mão, sendo seu estilo caracterizado por essa recusa à mecanização da arte, em desenhos aquarelados de animação, e conquistou seu reconhecimento milhares de células de desenho que são criadas para dar vida às histórias[24] no audiovisual. A proximidade do autor com a criação e todo aspecto manual desta deixa claro que a criação de imagens geradas por computador e baseadas em padrões estatísticos e análise de dados é incompatível com o intuito do seu processo artesanal de criar, que exige tempo e contato real com o produto final. Ainda, a estética do Studio Ghibli possui distintividade tamanha que o estilo é extremamente conectado aos autores, e o fato de que uma IA consegue apropriar-se e reproduzir em larga escala uma estética minuciosamente construída é uma forma de violação.

O exemplo discutido é apenas uma das situações recentes de violação de direitos autorais por grandes companhias que visam exclusivamente a exploração comercial desses usos desautorizados e sem preocupação com o vínculo entre o autor e sua obra. Contudo, não se tem

---

[22] Conforme verificado em: Agravo de Instrumento n. 921.438/SP, houve a condenação em dano moral decorrente de publicação de foto de escultura sem mencionar o nome do coautor, configurando violação do direito de paternidade, ou ainda no Recurso Especial n. 132.896/MG, pela condenação de condenou a empresa pela divulgação de foto sem o crédito ao fotógrafo.

[23] Conforme verificado em: https://studioghibli.com.br/2025/04/02/studio-ghibli-vs-ia-porque-nao-usar-imagens-no-estilo-ghibli/?srsltid=AfmBOopIXdwgmTQRoy0dDohUrtgI-rVNRK3zvXn1R1mHsr9Xy-PeijRg. Acesso em 03/04/2026.

[24] Conforme verificado em: ": https://studioghibli.com.br/2025/04/02/studio-ghibli-vs-ia-porque-nao-usar-imagens-no-estilo-ghibli/?srsltid=AfmBOopIXdwgmTQRoy0dDohUrtgI-rVNRK3zvXn1R1mHsr9Xy-PeijRg. Acesso em 03/04/2026. Acesso em 03/04/2026.

notícia de que tenha ocorrido a devida reparação por violação aos direitos morais pelas empresas de IA. A ausência de reparação e a dificuldade em cessar o uso desautorizado em larga escala e que compromete a exploração da obra, bem como a sua própria intenção de criação são distorcidos e apropriados. Faz parte desta dissertação a discussão sobre tais violações por companhias e a ausência de reparação dos autores pessoas físicas, expondo a diferença destas à proposta de reutilização, que se mostra como forma de dar continuidade à vida das personagens sem que se constitua violação ou deturpação da ideia de uma criação. Os desafios da sociedade da informação não estão na difusão desenfreada do acesso à cultura, que pode ser benéfica, mas na utilização desautorizada, vinculada à exploração comercial sem qualquer interesse na manutenção da produção cultural ou reflexo positivo para o autor originário. A impunidade, contudo, não será a mesma se um autor pessoa física veicular um filme com trechos de outro filme, uma edição de vídeos contando com gravações de terceiros, criar uma *fanfiction*, ou mesmo uma publicação reutilizando personagens.

Dessa forma, há uma confusão quanto a quem a legislação tem assegurado direitos, pois às companhias não se confere o mesmo tratamento que ao autor trabalhador, ainda que o uso ilícito das primeiras seja muito mais difundido e prejudicial do que a reutilização artística. Se a desmaterialização e a ampla difusão da arte se apresentam como uma realidade incontornável, que a produção artística seja feita por autores no sentido da lei, e não por companhias interessadas na exploração comercial. Não há motivo para criar óbices aos autores, pessoas físicas, que produzem a partir e para a cultura nas quais estão inseridos, as companhias produtoras de conteúdo poderão fazê-lo sem a preocupação quanto aos direitos de autor. É evidente que a assimetria de recursos econômicos entre as companhias de produções intelectuais, sejam elas editoras, plataformas, gravadoras, produtoras, e os artistas enquanto pessoas físicas, sejam eles músicos, escritores, roteiristas, constitui um mecanismo muito forte de inibição para a reutilização de obras, ainda que existam institutos como o *fair use*, as limitações de direitos previstas na Lei de Direitos Autorais (Fujita; Novakoski, 2021, p. 305).

Ainda que tenha sido decidido, em julgamento no STJ[25], que as limitações ao direito do autor contempladas na legislação são meramente exemplificativas, aferidas a partir das peculiaridades de cada caso concreto que vier a ser examinado pelo judiciário ou por moderadores de conteúdo de plataformas digitais, permanece a insegurança em relação à forma como os tribunais julgarão, pensando na assimetria de informações sobre direitos autorais entre

[25] Conforme verificado em: STJ, REsp 964.404-ES, Rel. Min. Paulo de Tarso Sanseverino, 3ª Turma, j. 15/03/2011, DJe 23/05/2011.

pessoas físicas e grandes empresas. Mais do que propor a ampliação do instituto do *fair use* e das limitações dos direitos de autor, a ideia de uma fundamentação legal regulando tal reutilização, em detrimento da assimetria de informações, de modo a permitir que a produção com a finalidade de manutenção e valorização da cultura nacional não seja inibida, considera como real ativo o processo de criação e inovação e reorganização de ideias, e não apenas o exercício da propriedade através do registro de direitos intelectuais.

A sociedade da informação, contudo, apesar dos desafios, possui vantagens quanto à flexibilização das regras de propriedade intelectual, quando percebido o mercado viável e sustentável que se criou de artistas que renunciam deliberadamente aos direitos autorais em troca de divulgação (Lemos, Castro, 2008, p. 10), apesar da resistência com negócios sem restrições, principalmente patrimoniais, relativas a direitos autorais e mais inclusivos, por permitirem amplo acesso à produção cultural podem ser tão eficientes quanto os modelos tradicionais.

Se por um lado a sociedade da informação pode representar problemas aos direitos de autor, ela também pode ser uma aliada da distribuição artística. A preocupação deve permanecer nas explorações indevidas por companhias que não se interessam pela difusão da cultura, ou do próprio trabalho, mas apenas por seu resultado comercial, como no caso da empresa de IA, acima mencionada. O exemplo bem-sucedido no Brasil é a indústria do Tecnobrega, que se construiu enquanto modelo de negócio aberto, de modo que a criação e disseminação de obras ocorresse em um regime organicamente flexível, o que minimiza a relevância da propriedade intelectual para a sustentabilidade da obra (Lemos; Castro, 2008, p. 21). Se a geração de receita independe dos direitos autorais, a sustentabilidade econômica se conecta justamente com a flexibilização dos direitos de propriedade intelectual, a horizontalização da produção, a ampliação do acesso à cultura, a contribuição da tecnologia para a ampliação desse acesso, e a redução de intermediários entre o artista e o público. O uso de uma obra pode se dar pela utilização de um instrumento legal, como a licença *Creative Commons*, ou por uma situação social, em que a prática do compartilhamento de conteúdo e livre acesso à obra ocorre apesar da existência da Lei de Direitos Autorais (Lemos; Castro, 2008, p. 21).

A distribuição não autorizada, mas que não ofende direitos morais do autor originário, tem potencial para se tornar um meio de reconhecimento e ampliação do público em uma dinâmica muito diferente da indústria cultural formal e tradicional (Lemos; Castro, 2008, p. 148), como ocorreu no estilo musical. No tecnobrega, quanto mais a música for livremente divulgada, maiores são as chances de consolidação no mercado. A pesquisa empírica elaborada por Lemos e Castro demonstra que 88% dos cantores e bandas nunca tiveram contratos com

gravadoras e selos. A maioria das bandas de tecnobrega também vende seus CDs e DVDs durante os shows, sendo em média 77 CDs e 53 DVDs por apresentação, visando principalmente a sua divulgação (2008, p. 149). A principal renda decorre das apresentações ao vivo, o que faz sentido no sistema em que se renuncia à ideia de propriedade para difusão de suas obras (Lemos; Castro, 2008, p. 149).

Ainda que os incentivos para a criação artística não sejam os pecuniários e econômicos, os avanços tecnológicos e o uso da internet sugerem a possibilidade de um novo modelo de negócio para o mundo do entretenimento (Lemos; Castro, 2008, p. 149), em detrimento do tradicional modelo de propriedade. Esse modelo tem se comprovado eficiente não apenas na criação artística, mas no entretenimento como um todo, como se vê em transmissões esportivas gratuitas que passam a ter mais audiência do que os canais tradicionais da televisão e, como consequência, alcançam prestígio financeiro, ainda que disponibilizem o conteúdo de forma gratuita.

Em conclusão, ainda que se defenda a caracterização dos direitos morais como direitos da personalidade, ou a sua aproximação com tais direitos, há de se compreender que não há "direito absoluto", ainda que sejam personalíssimos, privativos do titular (Chinellato, p. 11, 2019). Mesmo quando estamos falando dos direitos da personalidade, é preciso lembrar que esses devem considerar "o eu e o outro", o que reforça a busca pelo equilíbrio entre a proteção do autor trabalhador e a promoção do acesso às obras. Ainda assim, a força dos direitos personalíssimos e sua oponibilidade não podem configurar uma proteção exacerbada às companhias e à indústria de produção de conteúdos em detrimento do autor trabalhador, razão pela qual a sociedade da informação exige a modernização da legislação.

2 FUNÇÃO SOCIAL DO DIREITO AUTORAL: acesso e manutenção da produção cultural

A compreensão de cultura apresentada nestes escritos é de um acumulado de visões, de manifestações e de pontos de vista sobre a vida em um determinado tempo e lugar. Assim, a cultura é conectada à sociedade e não pode ser apropriada por alguns (Berberi, 2018, p. 112). Cultura, nesse sentido, é do interesse público, pois a ausência do ambiente cultural desmonta a sociedade, fazendo-a perder sua identidade (Berberi, 2018, p. 114). De maneira ampla, também se pode entender a cultura como um sistema de significações em que uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e transformada (Williams, 2008, p. 13). Williams aponta para um entendimento cotidiano, ou comum, de cultura como um sistema que vai além das expressões e formas de produção intelectual e artística tradicionais, abrangendo outras práticas significativas como a linguagem, a moda e a publicidade (Williams, 2008, p. 13).

A Constituição Federal de 1988, ao dispor sobre acesso à cultura, impõe ao estado o dever de garantir a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, sempre apoiando e incentivando a valorização e a difusão das manifestações culturais[26]. Trata-se do direito público que fundamenta esta tese. O Direito Autoral, enquanto ramo específico da propriedade intelectual, é um direito privado que também se encontra expresso no texto constitucional, conforme o comando do artigo 5º de que aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar[27].Trata-se do aspecto do direito privado contemplado nesta tese.

A temática desenvolvida é um exercício de equilíbrio entre o referido direito público de acesso e manutenção da produção cultural e o direito privado do autor. Nesse aspecto, a função social do Direito Autoral é necessária para a efetividade da garantia constitucional e direito fundamental do acesso à cultura. A Constituição Federal preceitua que toda propriedade atenderá a sua função social[28], e isto inclui a propriedade intelectual. A função social da

[26]Conforme verificado em: "Art. 215 O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais."

[27]Conforme verificado em: "Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes: XXVII - aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar;

[28]Conforme verificado em: "Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes: XXIII - a propriedade atenderá a sua função social."

propriedade, por sua vez, deve ser estendida ao exercício do direito à propriedade aos não proprietários, aos excluídos, ao viver em sociedade, trata-se do aspecto da responsabilidade social, que extrapolam a propriedade individual, para observar as necessidades sociais (Berberi, 2018, p. 78).

As previsões de limitação aos direitos autorais na Lei de Direitos Autorais são as hipóteses positivadas de exercício da função social do Direito Autoral, sendo expressas nas disposições sobre domínio público[29] e no Capítulo IV do Título III da Lei, intitulado "Das Limitações aos Direitos Autorais".

A utilização de personagens preexistentes, por sua vez, não é um método positivado de exercício da função social, mas cumpre a mesma finalidade, uma vez que tem como objetivos a valorização da cultura nacional e a promoção do acesso às fontes culturais brasileiras. Considerando a necessidade de equilibrar estes direitos com os direitos de autor, afirma-se que, se desenvolvida de forma lícita, a reutilização de personagens se mostra uma forma de mitigar o prejuízo social que pode resultar da exuberância da proteção ao Direito Autoral, que é o esquecimento de partes da cultura nacional.

Marco Antonio Lima Berberi indica a existência de um "tripé cultural" em que se observa a sociedade, o criador intelectual e seus sucessores ou terceiros, e a indústria cultural, no qual deveriam ser equilibrados os interesses de todos (2018, p. 148). Assim, constata-se que a proteção autoral não pode sufocar a difusão artística, que por vezes depende da indústria cultural e dos distribuidores de conteúdo (Berberi, 2018, p. 148). Isso não significa que o aspecto comercial da distribuição deve sobressair aos demais, como ocorre na sociedade atual, ainda que seja necessário ao menos a remuneração digna pelos custos de produção e de circulação. Berberi reitera que toda criação surge de um acervo cultural que se apresenta ao autor (2018, p. 151), neste mesmo sentido se manifestam outros argumentos de autoridade como os dos filósofos Michel Foucault e Byung-Chul Han, como será exposto no Capítulo 3 desta tese. Se a criação, então, é resultado do acesso do autor a diversas outras obras, as barreiras à exclusividade do uso são necessárias para que o autor devolva à sociedade tudo o que dela recebeu em termos culturais (Berberi, 2018, p. 151), de modo a manter o tripé equilibrado.

Nota-se também que na sociedade atual as decisões sobre veiculação ou restrição do acesso se conectam muitas vezes aos conselhos editoriais, baseando-se em equipes financeiras e de marketing para definir o que será liberado ao público (Schiffrin *apud* Conrado, 2022, p. 301). Dessa forma, é evidente a preponderância dos interesses comerciais da indústria cultural

[29] Conforme verificado no Artigo 41 da Lei de Direitos Autorais.

em desequilíbrio do tripé criado por Berberi. André Schiffrin constata que no mercado editorial brasileiro pode ser identificada a mesma atuação por parte de algumas editoras nacionais (Conrado, 2022, p. 301). Ademais, é possível identificar o desequilíbrio do tripé na incorporação progressiva de editoras de menor porte por grandes editoras brasileiras (Conrado, 2022, p. 301), o que amplia os efeitos da preponderância do aspecto comercial, pois cada vez mais as propostas para publicação são recusadas sob a justificativa de que a obra não possui apelo comercial (Conrado, 2022, p. 301).

O esquecimento e apagamento de obras em razão de uma proteção desequilibrada do direito privado e de uma sobressalência do aspecto comercial da distribuição em relação aos demais aspectos do tripé posiciona personagens e obras como bens subutilizados na sociedade contemporânea. O prejuízo real da inobservância da função social do Direito Autoral recai efetivamente não em obras famosas nas quais ainda se percebe valor comercial, mas naquelas que não são famosas, não são mais comercialmente exploráveis e que, por isso, não estão mais disponíveis para o acesso da sociedade (Lessig, 2004, p. 198).

A proposta de reutilização de personagens é uma forma de combater a concentração destes bens imateriais na sociedade através do exercício da função social do Direito Autoral. Tal subutilização de personagens é associada à herança dos direitos autorais de uma lógica de propriedade dos bens materiais do direito real (Conrado, 2022, p. 265), conferindo às criações do gênio humano tratamento semelhante ao da propriedade de bens móveis, o que dificulta o exercício de sua função social e prejudica o equilíbrio com o acesso à cultura e o incentivo à produção cultural. Frisa-se que a inobservância dessa subutilização e a não efetivação da função social do direito autoral podem resultar em um prejuízo cultural e social de esquecimento de obras que não possuem mais valor comercial, na impossibilidade de acesso a criações e até mesmo no desconhecimento e apagamento de partes da cultura nacional.

Pensando nas personagens como bens culturais subutilizados, e entendendo que a dinâmica de reutilização de personagens tem se tornado expressiva[30], é preciso investigar se as hipóteses previstas em lei sobre as limitações aos direitos autorais são suficientes para garantir

[30] Como já explorado nos capítulos anteriores, é o caso de obras como "'MSP Novos 50 – Mauricio de Sousa Por 50 Novos Artistas", em que novos artistas criam histórias com as personagens da Turma da Mônica com o intuito de homenagear Maurício de Sousa, "Narizinho: a menina mais querida do Brasil", na qual Pedro Bandeira devolve a vida às personagens do Sítio do Picapau Amarelo eliminando preconceitos identificados na obra originária de Monteiro Lobato, e até mesmo na escrita popular das *fanfictions,* que são textos amadores em que os autores, usualmente fãs, reutilizam personagens e universo originalmente explorados por outros autores, e dão continuidade ou reescrevem narrativas, característica da Cultura Participativa contemporânea. Também é possível identificar obras cujo enredo trata da utilização de personagens de autoria diversa, como "Pierre Menard, autor del Quijote", de Jorge Luis Borges, na qual um escritor fictício deseja escrever Dom Quixote de Miguel Cervantes exatamente como seu autor originário. Essa dinâmica será explorada nos capítulos subsequentes da tese.

o exercício da função social e mitigar essa subutilização percebida. Para tanto, os subtópicos deste capítulo executam a referida investigação.

2.1 Direito autoral reduzido à propriedade e a inobservância da função social da propriedade intelectual

O Direito Autoral, ao regular sobre as criações do gênio humano, considera a sua divisão de corpo místico e corpo mecânico[31]. Todavia, o histórico das leis de direitos autorais, que remete à Convenção de Berna, de 1886, nasce de uma herança dos direitos sobre bens materiais do direito real (Conrado, 2022, p. 265). A posse e propriedade do corpo mecânico não implicam na impossibilidade de acesso ao corpo místico de uma obra, sendo este um dos motivos da inadequação do regime de propriedade ao Direito Autoral. Nesse aspecto, Marcelo Conrado afirma que para a Arte o suporte já foi desmaterializado, mas o direito ainda insiste na sua categorização como propriedade (2022, p. 266). O autor explica ainda que, com a desmaterialização do suporte, a arte já superou a autoria individual, observando as ideias de influência e inspiração, também abandonando o suporte patrimonializado (Conrado, 2022, p. 266). Todavia, o direito ainda não se desligou da autoria individual e da necessidade de apropriação de bens, o que resulta na aplicação de conceitos do direito das coisas e no tratamento das obras como bens móveis. A propriedade, então, não seria uma qualidade das criações, mas uma necessidade jurídica (Conrado, 2022, p. 266).

Não se pode relacionar o uso de um "bem intelectual, incorpóreo" ao de um regime de propriedade de bem móvel a partir do momento em que ele pode ser utilizado ao mesmo tempo por diferentes pessoas, com um "bem material corpóreo" (Kretschmann, 2011, p. 647). A crítica de Ângela Kretschmann ainda se estende ao apontar que tais ideias ficcionais acerca do direito do autor já se mostravam inadequadas no início da década de 1990, sendo, atualmente, totalmente incoerentes com o advento da sociedade da informação (Kretschmann, 2019, p. 647).

É notável que o histórico normativo dos Direitos Autorais continue fortemente marcado pela Convenção de Berna, de 1886, na qual o corpo mecânico e o suporte material de uma criação possuíam uma relevância distinta dos dias atuais, reiterando a ideia de propriedade da criação. A legislação atual, ainda que passados cento e quarenta anos, ainda é, com pequenos

[31] Conforme verificado no primeiro capítulo da tese, "Aspectos do Direito Autoral".

ajustes e modificações periféricas que não transformaram a lógica do regime autoral, essencialmente patrimonialista (Berberi, 2018, p. 116). Há muito tempo esta construção artificial, que usou institutos desde o direito romano, prega que não haveria outra ou outras possibilidades de buscar equilíbrio entre os vários interesses, e com isso os interesses dos criadores e do público, o que acaba por ocorrer em detrimento do segundo (Kretschmann, 2021, p. 53). O esforço de mercantilização do direito de propriedade intelectual parece ser inegável quando percebido que a entidade internacional que regula sua disciplina é a Organização Mundial do Comércio (Kretschmann, 2021, p. 53).

Tratar as obras protegidas pelos direitos autorais como bens móveis individuais e exclusivos, quase absolutos, dificulta a observação do interesse social pelas criações, resultando na concentração e subutilização de bens. Disso resulta outro problema, pois apenas uma fração dessas obras (tratadas como "bens") terão valor comercial contínuo (Lessig, 2004, p.198), e as que não possuem ou deixarem de possuir valor comercial ficarão fora de circulação em razão dos custos para distribuição. Estas obras estão fadadas a permanecer "apenas juntando poeira em depósitos" (Lessig, 2004, p.198), ou pior, totalmente destruídas, à espera de uma eventual revalorização, antes de serem apagadas da cultura nacional. Percebe-se, portanto, que as obras que não possuem valor comercial podem se perder completamente por uma mera condição mercadológica, resultando em um prejuízo social e cultural.

Não suficiente a ideia de propriedade das criações, o acumulado dessas criações e manifestações também é vinculado à lógica de propriedade, de forma que é denominado "patrimônio cultural". Marco Berberi aponta que na conotação da palavra "patrimônio" é prevalente a ideia de economicidade, ou seja, de valor econômico: "como se pode falar em patrimônio cultural se necessariamente não se está a falar de valor econômico?" (Berberi, 2018, 113). Mais uma vez o apego ao suporte material, ao corpo mecânico e à ideia de propriedade de bem móvel resultam em uma compreensão equivocada, com enfoque no viés econômico. É preciso deixar evidente que, ao se falar em "patrimônio cultural", deve-se considerar a universalidade de bens, materiais ou imateriais, que dá o contorno da cultura de um povo como um de seus elementos caracterizadores (Berberi, 2018, p. 113), e não apenas como acúmulo de propriedades, e assim, nada seria perdido com o apagamento de partes da cultura nacional.

Uma vez aplicadas às criações o regime de propriedade, constitucionalmente, essa passa a ter de observar sua função social, conforme texto do artigo 5º, inciso XXIII. Contudo, para garantir a função social, foram incluídos na legislação específica algumas hipóteses de limitações aos direitos autorais, sem que houvesse uma atuação ativa do ente governamental para a sua efetivação, por exemplo, por meio de políticas públicas. Diante da inobservância do

equilíbrio entre a proteção dos direitos autorais e a promoção do acesso à cultura, sem que as limitações legais sejam efetivos propulsores da acessibilidade, é necessário cultivar formas de mitigar os prejuízos sociais e culturais que esse desequilíbrio pode causar, reequilibrando o "tripé" idealizado por Marco Berberi.

2.2 Limitações aos direitos autorais previstas na legislação

Existem hipóteses na legislação em que se permite o uso livre da obra, sem que haja necessidade de autorização do titular dos direitos autorais e de remuneração. Estão descritas no artigo 41 e no Capítulo IV da Lei de Direitos Autorais, visando a preponderância do interesse público. É preciso estudá-las porque se mostram como hipóteses para a definição jurídica da reutilização de personagens, principalmente por já estarem previstas em lei e conduzirem ao uso lícito. A mais familiar destas limitações é o domínio público, apresentada a seguir. Após, disserta-se sobre as limitações arroladas no artigo 46 da Lei de Direitos Autorais, finalizando com outras perspectivas não previstas em lei, mas que se mostraram como boas alternativas.

2.2.1 Domínio público

A limitação aos direitos de autor mais conhecida pela sociedade é o aspecto temporal preceituado pela Lei de Direitos Autorais, indicando que, por determinado período prevalecerá o direito do autor ao interesse público. Trata-se do domínio público.

São obras em domínio público desde sua criação aquelas de autor desconhecido. Caem em domínio público aquelas cujo prazo de proteção tenha decorrido, ou tenha o autor falecido sem herdeiros ou sucessores[32]. O domínio público é uma forma de conceder à coletividade acesso livre e gratuito às obras, sem que haja a violação dos direitos morais do autor, que ainda podem ser exercidos. É, portanto, uma forma de equilibrar direitos privados com o interesse público.

A Lei de Direitos Autorais define que "Os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1° de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento, obedecida a

[32] Conforme verificado em: "Art. 41. Os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1° de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil.".

ordem sucessória da lei civil", conforme verificado no artigo 41 da Lei de Direitos Autorais[33]. Ainda nesse sentido, a Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas estabelece um prazo mínimo de 50 anos após a morte do autor para a proteção patrimonial das obras em geral, admitindo variações nacionais.

Se a forma de equilibrar a proteção conferida pelos direitos de autor e o acesso à cultura é justamente esse marco temporal delineado pela legislação, há de se questionar se 70 anos contados do ano seguinte do falecimento do autor, como definido na Lei de Direitos Autorais, é um prazo razoável para que uma obra seja livremente veiculada, principalmente considerando as mudanças da sociedade informacional, e essencialmente porque o acesso à cultura transcende a existência do próprio indivíduo, inclusive dos criadores.

A extensão temporal também garante aos herdeiros a exclusividade da exploração. Além disso, não se liga somente aos herdeiros dos autores, mas também à indústria cultural, que da mesma forma pode ser proprietária de Direitos Autorais (Berberi, 2018, p. 130). Romper com o monopólio de exploração da obra é, então, uma forma de devolver a obra ao acervo cultural preexistente, reiterando o consenso de que o autor, no ato da criação, retira desse acervo os elementos para a composição (Bittar, 2015, p. 92). Sob esse ponto de vista, o aspecto temporal do domínio público se mostra um obstáculo à circulação da cultura.

Esse deslocamento no eixo dos direitos de autoria do autor individual para os monopólios da indústria cultural (Conrado, 2022, p. 285) apresenta um problema para o equilíbrio entre Direito Autoral e acesso à cultura, desestruturando o "tripé" idealizado por Marco Berberi. Na prática, isto pode ser visualizado desde 1998, ano em que o Congresso estadunidense prolongou o prazo de exclusividade na exploração comercial para que o Mickey Mouse, personagem icônica da Disney, não caísse em domínio público (Conrado, 2022, p. 291). O Direito Autoral, dessa forma, deixa de ser uma forma de proteger o autor indivíduo[34] e limita o acesso à cultura pelos interesses econômicos da indústria de produção cultural.

Não garantia legal de sucessão dos direitos autorais, considerando que o período de 70 anos após o ano subsequente à morte do autor, mais do que assegurar ao criador a proteção de sua obra a Lei passa a garantir aos herdeiros o direito de exploração exclusiva por gerações, o que também pode representar um problema para o acesso à cultura, como exposto por Marco

[34] Conforme verificado no Artigo 11 da Lei de Direitos Autorais.

Berberi sobre as obras de Hélio Oiticica, Cecília Meireles, Lygia Clark e Alfredo Volpi (2018)[35], pois podem não estar preparados para gerir as obras herdadas.

Em conclusão, o que se pode perceber é que o domínio público, apesar de ter sido criado para equilibrar o direito privado e o interesse público, não se manifesta como tal, em razão de todas as críticas expostas ao longo do tópico.

2.2.2 Hipóteses do capítulo IV da Lei de Direitos Autorais

Para além da limitação temporal, existem limitações aos direitos autorais que se relacionam com as necessidades da sociedade, sendo estas relacionadas a finalidade específica, como a ordem didática, científica, a vida pública e as comunicações, e as críticas (Bittar, 2015, p. 92), sendo vedada a utilização comercial quando utilizadas sob o rol de limitações. O artigo 46 estabelece exceções em que não se configura violação dos direitos autorais, tais como: reprodução de notícias e artigos informativos com devida menção de autoria[36]; uso de obras para deficientes visuais em formatos acessíveis[37]; citações para fins de estudo e crítica[38]; reprodução de trechos para uso privado sem intuito de lucro[39]. Tais exceções visam permitir que determinadas utilizações se realizem em nome do interesse público, especialmente nos campos educacional, jornalístico e científico.

---

[35] Na tese de Doutorado apresentada por Marco Berberi é explorado como os herdeiros podem gerir o legado deixado pelos artistas após o fim de suas vidas de modo a equilibrar tal herança com o interesse público, permitindo acesso da sociedade às obras. A tese traz como exemplos malsucedidos – casos em que o tratamento dado ao patrimônio artístico pelos herdeiros não condiz com as premissas de acesso preconizadas pelos idealizadores das obras – a gestão das obras de Hélio Oiticica, Cecília Meireles, Lygia Clark e Alfredo Volpi. Em contrapartida, o autor apresenta sucessões bem-sucedidas quanto à disponibilidade ao público, feitas pelos herdeiros de Tomie Ohtake e Iberê Camargo.

[36] Conforme verificado em: "Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais: I - a reprodução: a) na imprensa diária ou periódica, de notícia ou de artigo informativo, publicado em diários ou periódicos, com a menção do nome do autor, se assinados, e da publicação de onde foram transcritos; b) em diários ou periódicos, de discursos pronunciados em reuniões públicas de qualquer natureza".

[37] Conforme verificado em: "Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais: d) de obras literárias, artísticas ou científicas, para uso exclusivo de deficientes visuais, sempre que a reprodução, sem fins comerciais, seja feita mediante o sistema Braille ou outro procedimento em qualquer suporte para esses destinatários".

[38] Conforme verificado em: "Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais: III - a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra; IV - o apanhado de lições em estabelecimentos de ensino por aqueles a quem elas se dirigem, vedada sua publicação, integral ou parcial, sem autorização prévia e expressa de quem as ministrou".

[39] Conforme verificado em: "Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais: VIII - a reprodução, em quaisquer obras, de pequenos trechos de obras preexistentes, de qualquer natureza, ou de obra integral, quando de artes plásticas, sempre que a reprodução em si não seja o objetivo principal da obra nova e que não prejudique a exploração normal da obra reproduzida nem cause um prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores.".

Ainda, o mesmo capítulo da Lei de Direitos Autorais traz como exceções ao uso livre as paráfrases e paródias que não forem reproduções da obra originária nem lhe implicarem descrédito[40], e a possibilidade de representação de obras situadas em logradouros públicos, sejam elas por meio de pinturas, desenhos, fotografias, ou procedimentos audiovisuais[41]. Quanto a este último caso, é válido ressaltar que representação se difere de reprodução, razão pela qual obras em logradouros permanentemente públicos não podem ser integralmente inseridas em outras obras sem autorização.

É possível questionar a efetividade deste rol de limitações[42], especialmente pelo fato de que se trata de uma listagem limitada de hipóteses de uso livre elaborada em 1998, em uma época cuja tecnologia de criação, veiculação e utilização era muito diferente da atual. Nesse aspecto, o rol também não acompanha as possibilidades de utilização em novas criações, sendo infiel à realidade da prática artística, visto que os limites entre plágio, inspiração e influência não são objetivos, e que o suporte já foi desmaterializado, mas o direito ainda insiste na categorização da obra como propriedade (Conrado, 2022, p. 266).

O texto da Lei de Direitos Autorais, apesar de dispor sobre as criações de espírito "expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro"[43], não trata com a mesma amplitude as modalidades de exceções para utilização. Isto porqure, o rol enumera hipóteses limitadas destas, as quais estão ultrapassadas para os tempos atuais, em que as ferramentas de representação, reprodução e propagação das criações são completamente diferentes das existentes em 1998, e possibilitam outras formas de uso que não prejudicariam a exploração normal do autor da obra, se tornaram tão versáteis quanto os suportes de sua propagação.

Não há razoabilidade na manutenção de um rol de uma época em que as formas de utilização não prejudiciais ao autor eram muito mais dificultosas. Para além da legislação,

---

[40] Conforme verificado no artigo 47 da Lei de Direitos Autorais.

[41] Conforme verificado no artigo 48 da Lei de Direitos Autorais.

[42] Conforme verificado em pesquisa desenvolvida no programa de pós-graduação da Faculdade de Direito de Ribeirão Preto, pela Mestra Bárbara Teles Araújo da Silva, concluída em 2024, intitulada "*Produção e disponibilização de Livros Falados para pessoas com deficiência visual: efeitos decorrentes das lacunas do Tratado de Marraqueche e seus conflitos com a Lei de Direitos Autorais."*, no qual verificou-se que mesmo com o texto do artigo 46, inciso "I", alínea "d" da Lei de Direitos Autorais a produção de obras para pessoas com deficiência visual não acontece da forma como as limitações preveem. A autora relata que os resultados trouxeram cinco pontos controversos: o conceito legal de reprodução de obras, a diferença entre Livro Falado e Audiolivro, a comprovação do enquadramento como Beneficiários do Tratado, a segurança na distribuição dos materiais acessíveis e a aplicação da regra dos três passos. Sendo que um dos principais agravantes foi a falta de conhecimento relacionada ao Tratado de Marraqueche.

[43] Conforme verificado em: "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".

existem teorias de outros parâmetros de utilização que não constituem violação aos direitos do autor originário, as quais serão observadas em sequência e apresentadas como uma alternativa ao rol apresentado pelo artigo 41 e pelo Capítulo IV da Lei de Direitos Autorais. Busca-se, dessa forma, contornar o anacronismo da atual legislação.

2.3 Outras perspectivas

2.3.1 Regra dos três passos

Para além das limitações incluídas na Lei de Direitos Autorais, existem outras perspectivas para a observação da função social do Direito Autoral.

O artigo 13 do Acordo de TRIPS determina que os países membros podem restringir os direitos de propriedade intelectual, criando limitações ou exceções aos direitos exclusivas a determinados casos especiais, desde que tais limitações não conflitem com a exploração normal da obra e não prejudiquem injustificavelmente os interesses legítimos do titular do direito.

Eliane Abrão descreve a regra dos três passos para o uso livre das criações, a qual foi criada na Conferência de Estocolmo, de 1967, e incorporada ao texto da Convenção de Berna em 1971, na Conferência de Paris, indicando que a aplicação desta regra seria mais razoável do que as hipóteses restritas da Lei de Direitos Autorais. Assim, o uso de qualquer obra protegida poderia se atentar à regra dos três passos para verificar se a utilização é lícita.

Eliane Abrão explica que o uso livre de obras protegidas, de acordo com as normas e recomendações internacionais, deve atender à regra dos três passos, na qual se observam os seguintes requisitos:

> a) que a reprodução em si não seja o objetivo principal da obra nova, isto é, que a reprodução parcial ou total, conforme o tipo de obra, sirva apenas como referência ou exemplo, e não constitua a razão de ser da obra nova;
> b) que a reprodução em si não prejudique a exploração normal da obra reproduzida, isto é, se alguém desejar comprar um livro sobre Picasso não deixe de comprá-lo para adquirir o de um crítico que reproduz inúmeras telas do pintor, amparado nessa exceção de ausência de prévia autorização e ensejando uma espécie de desvio de clientela;
> c) que não cause, a obra nova, prejuízo injustificado aos autores, o que pode, como exemplo, significar a hipótese em que o autor sobreviva regularmente de pequenos licenciamentos de suas obras, o que deverá ser comprovado, e não simplesmente alegado, pelos meios admitidos em direito (Abrão, 2002, p. 152).

A autora dá continuidade à crítica, em especial ao inciso sobre reprodução de pequenos trechos, ao indicar que a limitação prevista no inciso VIII do artigo 46 tem aplicação parcial,

pois também está sujeita à avaliação do autor originário. Se este entender que a utilização é prejudicial aos seus legítimos interesses, e comprovar que a utilização prejudica a exploração normal da obra, deverá aquele que a utilizou remunerá-lo por tal utilização (Abrão, 2002, p. 152).

A possibilidade de utilização de obras protegidas desde que observados os requisitos é mais fluida do que a listagem das limitações presentes na Lei de Direitos Autorais. Ainda, é uma previsão que evidencia que essa dinâmica de utilização de obras para novas criações pode acontecer se observados os requisitos descritos, o que a difere do texto da legislação que apresenta hipóteses definidas em que tal uso seria permitido.

Diante da inobservância do equilíbrio entre a proteção dos direitos autorais e a promoção do acesso à cultura, sem que as limitações legais sejam efetivos propulsores do acesso à cultura, a observação da regra dos três passos pode ser cultivada como uma forma de proporcionar o uso livre das obras e mitigar os prejuízos sociais e culturais que esse desequilíbrio pode causar. Nesse sentido, a regra dos três passos é um caminho para o equilíbrio do interesse público de acesso à cultura e, se aplicada, pode se tornar uma forma de incentivar a dinâmica de reutilização com o objetivo de valorizar a cultura nacional.

2.3.2 Iniciativas pela cultura livre: "*Creative Commons*"

Outras perspectivas sobre limitações ao Direito Autoral podem ser percebidas nas iniciativas pela Cultura Livre, como o "*Creative Commons"* de Lawrence Lessig. Nas notas do tradutor da obra para o português, o "*Creative Commons*" foi traduzido como "Área Criativa Pública", pois "*commons*" é um termo em inglês jurídico relacionado à propriedade intelectual que indica uma faixa de terra que é considerada de uso público[44].

Em sua obra *Cultura Livre*, o professor de Harvard descreve sua trajetória nos estudos dos direitos autorais e das mudanças na proteção de criações, e relembra sua participação no caso *Eldred vs. Ashcroft*, em que a Suprema Corte estadunidense decidiu pela constitucionalidade do *Sony Bono Act*, que estendeu o prazo de uso exclusivo das obras. Esta "derrota" foi pessoalmente sentida por Lessig, em vista de sua atuação no caso para o reconhecimento da inconstitucionalidade. O professor, após tal julgamento, desenvolveu um

[44] Conforme verificado na Nota do Tradutor da página 253 de "Cultura Livre".

sistema alternativo, chamado de *Creative Commons,* como descrito no livro Cultura Livre, em especial no Apêndice A da obra.

A alternativa ao sistema atual de direitos autorais desenvolvida foi a criação de uma empresa sem fins lucrativos, conectada com a Universidade de Stanford, cujo objetivo era equilibrar o copyright de forma racional com o acesso à cultura e o estímulo da criatividade, em descompasso com a propagação da ideia de propriedade. A ideia era tornar possível às pessoas criarem a partir de criações anteriores de forma simples, fomentando a produção cultural (Lessig, 2004, p. 253). O sistema, então, observando as leis de copyright, permitiu que artistas licenciassem suas criações em níveis diferentes de liberações, que vão de permissões para que outros distribuam, remixem, adaptem e criem a partir da obra licenciada, até mesmo com finalidade comercial, desde que referenciem o autor original, até licenças mais restritivas em que apenas o download é permitido, sem que qualquer modificação possa ser feita a partir do material utilizado.

O *Creative Commons* estaria além das liberdades previstas pelo "*fair use"* estadunidense, e teria um vínculo direto com as escolhas do criador. Para o professor, a *Creative Commons* não seria só uma forma prática de antecipar o domínio público em razão das ausências de mudanças por parte dos legisladores, mas também a construção de um movimento de consumidores e produtores de conteúdo que construirá esse domínio público através de suas criações, de modo a comprovar a importância de tal espaço para o desenvolvimento da criatividade (Lessig, 2004, p. 254). É o que se defende nesta dissertação quanto à possibilidade de utilização de personagens para promover o acesso e impedir o esquecimento da cultura nacional.

O *Creative Commons* é descrito por Lessig como uma forma de combater os problemas de uma legislação e uma cultura que produziram consequências não intencionais de perpetuação de leis escritas séculos atrás, isto é, de regras que faziam sentido para o cenário tecnológico daquele tempo, mas que não fazem sentido no cenário tecnológico atual (2004, p. 254), como exposto no início deste capítulo.

Todavia, a iniciativa depende de que os autores voluntariamente incluam suas obras nessa área criativa pública, o que exige uma ruptura da ideia de propriedade atual em relação aos bens imateriais. Também há de se notar que, para além da lógica de propriedade, as licenças *Creative Commons* são irrevogáveis, o que pode gerar resistências por parte dos criadores.

Ainda, como percebe-se o deslocamento da autoria do autor pessoa física[45] para as grandes companhias produtoras de obras, entende-se que o licenciamento por parte destas não irá ocorrer, em razão das finalidades comerciais destas produções, o que traz uma limitação à área criativa pública. Todavia, se os autores pessoas físicas, indivíduos, passarem a utilizar o *Creative Commons* em grande escala, será construída uma forma de preservar a cultura nacional através da inserção de tais obras em um sistema que tem como o objetivo a promoção do acesso a tais obras, a criação de um acervo cultural real, e a possibilidade de criar a partir destas obras já licenciadas. Para tanto, a iniciativa precisaria ser difundida, conhecida e acolhida pela sociedade atual, pois depende da inserção de obras pelos criadores, o que exige a educação sobre o rompimento com a prevalência da ideia de propriedade das criações.

Assim como o *Creative Commons,* existem iniciativas brasileiras de cultura livre, como a Baixa Cultura, idealizada por Leonardo Foletto, também membro do *Creative Commons* Brasil[46]. Em sua obra *A Cultura é Livre: Uma história de resistência antipropriedade* (2021), Foletto explica a ideia de Baixa Cultura em termos semelhantes aos de Lessig. Todavia, há de se averiguar se essas produções circulam expressivamente de forma a divulgar tais iniciativas e garantir que o modelo da área criativa pública funcione. A divulgação nas universidades pode representar um início para propagação de tais iniciativas, ainda mais quando percebido que as produções científicas muitas vezes já se encontram na ideia de área criativa pública.

Apesar de ser um avanço, a iniciativa não resolve o problema do desconhecimento das limitações ao Direito Autoral de conferir a possibilidade de utilizar essas obras de terceiros de maneira lícita justamente pois as criações se fiam nessa lógica ultrapassada da indústria cultural. É por isso que iniciativas de uso livre devem ser combinadas com propostas práticas em diálogo com as formas de criação atuais, convergindo o desejo de produzir com a possibilidade de utilizar. A função social tem reflexos não apenas na forma como a obra passará a ter seus direitos de exploração e acesso equilibrados, mas também em como os novos autores podem acessar e consumir a cultura à qual pertencem, o que leva estes escritos ao estudo da relação entre o autor e suas personagens.

[45] Conforme verificado no Artigo 11 da Lei de Direitos Autorais.
[46] Conforme verificado em: https://br.creativecommons.net/quem-somos/.

3 A PERSONAGEM E O AUTOR

3.1 A personagem na teoria literária

Como este é um estudo interdisciplinar, a apresentação de ao menos uma fonte da teoria literária é essencial. Como se trata de estudo exploratório, a opção pelo texto de Antonio Candido ocorreu por ser o professor referência e argumento de autoridade no pensamento sociológico e literário brasileiro, enquanto um dos maiores críticos em ambas as categorias. Além de ser o resultado da pesquisa booleana na etapa de revisão bibliográfica, Candido é uma das principais fontes nacionais na área da cultura e em especial da Literatura. Por cinquenta anos foi professor na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, consagrando-se um dos maiores pensadores brasileiros. Defendeu o Direito à Literatura em todas as camadas, incluindo a material, e se preocupou em escrever sobre as personagens de ficção. Em sua obra *A personagem de ficção*, declara que todo texto, ficcional ou não, projeta contextos puramente intencionais que podem se referir a objetos autônomos, mas é nas personagens que se percebe nitidamente aquilo que torna patente a ficção, e é através delas que a camada imaginária se cristaliza e toma profundidade (Candido *et. al*, 2005, p. 14).

Quando pensamos no enredo, é inevitável que venha à mente de forma simultânea as personagens e, sobre estas, tudo que advém da vida que vivem, seus problemas, sua linha de destino e todas as condições de espaço-tempo que a cercam (Candido, 2005, p. 53). A história se conta através da personagem, e a leitura corresponde à aceitação da verdade desta (Candido, 2005, p. 54). É ela que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, seja pela identificação, seja projeção, seja transferência. A personagem torna o enredo e as ideias vivas (Candido, 2005, p. 53). Apesar de ser o elemento comunicativo da obra, ela só adquire significado quando caracterizada, ou seja, quando o autor a define de maneira que ela possa dar impressão de vida e se materializar diante do leitor. O autor, então, é aquele capaz de conferir à personagem a impressão de um ser ilimitado, contraditório e infinito (Candido, 2005, p. 59). É interessante destacar que Candido, ao argumentar que a personagem se materializa apenas quando o leitor consegue absorver a impressão de vida, retoma a função-autor descrita por Barthes, em que o discurso existe a partir de seu destino, e não de seu emissor.

Candido destaca a natureza limitada da personagem, apesar de sua configuração diante do leitor, obtida em razão da escolha de elementos pelo autor, em modo de caracterizar a personagem (Candido, 2005, p. 60). O limite, então, advém justamente de seu criador. Não seria

possível, então, transportar a personagem para outra realidade, nem copiar em enredo um ser vivo, aproveitando-se de sua realidade. Ao menos, não seria possível em sentido absoluto, por ser impossível captar a totalidade do modo de ser de uma pessoa, e também porque assim se dispensaria a criação artística terceiro, pois mesmo se fosse possível, uma cópia dessas não permitiria o conhecimento específico, diferente e mais completo, que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção (Candido, 2005, p. 65). Para o autor originário é como se a personagem fosse inteiramente explicável, o que lhe daria originalidade maior que a vida (Candido, 2005, p. 66). Ao mesmo tempo, não seria possível dizer que uma personagem não é em alguma medida um ser reproduzido ou um ente inventado em relação a sua própria memória, que não correspondem a pessoas vivas, mas nascem delas (Candido, 2005, p. 67). O problema levantado por Candido é exatamente onde se inicia a invenção e, para isso, o vínculo entre o autor e a sua personagem estabelece um limite à possibilidade de criar, à imaginação de cada autor que será condicionada aos limites do criador (Candido, 2005, p. 68). A presente tese, então, seria hipótese para ampliar os limites de existência das personagens.

O professor não menciona a possibilidade de uma personagem ser reproduzida de outro, mas apenas de uma pessoa viva, de um retrato do próprio escritor e de um imaginário livre. As teorias que aborda concebem a ideia de personagens reproduzidos fielmente da realidade, mas se surgem personagens da transposição de seres humanos para as palavras, é preciso indagar se histórias de autores que reutilizam personagens não produzem a mesma transposição, ainda mais se compreendido que o vínculo do autor com a personagem se torna uma limitação a este.

A criação da personagem, então, leva em consideração o "plano de fundo", ou o histórico, e o futuro de sua existência: quando e onde nasceu, como foi criado, se tem irmãos, qual o status social, qual sua formação e trabalho, quais os amigos, com quem mora, com quem gosta de passar tempo, eventuais relacionamentos amorosos, filhos, relacionamento consigo mesmo, com a espiritualidade, traumas, qual o seu nível de moralidade, se é confiável, quais os seus talentos e favoritismos, fraquezas e irritações, medos e tristezas etc. A personagem ainda deve ter seus gostos, expressões típicas, planos, sonhos, necessidades e ideais. Apesar de existirem tipos centrais e semelhantes, as camadas para criação e definição das características de uma personagem são muitas, ainda que para Candido a personagem não seja um ser absoluto.

A complexidade e as dimensões desta criação possibilitam a reutilização de um mesmo "ser", sem que ela se torne uma necessária reprodução. É também uma forma de fazer com que a personagem exista em diferentes tempos, sem que seja descaracterizada. Em razão da existência de tantas camadas, nada mais justo que permitir que novas criações sigam dando vida a personagens na tentativa de alcançar a existência absoluta de um indivíduo, ou ainda como

forma de tensionar as diferenças e semelhanças entre personagem e indivíduo, por estes não coincidirem.

3.2 A personagem e o autor

Para estudo da relação entre o personagem e o autor foram analisadas as obras “O que é um Autor?” de Michel Foucault, *Shanzhai: desconstrução em chinês* (2023), de Byung-Chul Han, e *A Morte do Autor* (2004), de Roland Barthes. Mais do que a discussão jurídica de autoria, que é menos desafiadora do que as funções teóricas de tal debate, é importante entender o vínculo do autor com a personagem na Literatura antes de avançar sobre a exploração empírica do tema. Compreendendo que há uma discussão filosófica sobre o que é ser autor e qual o vínculo deste com sua obra, Roland Barthes e Foucault são notoriamente associados a discussão sobre a morte do autor como condição da existência da obra.

Foucault se propôs a discutir o que é um autor em fala que passou a integrar a coleção “Ditos e Escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema”. As digressões se iniciam com o questionamento “Que importa quem fala?”, constatando que este era o princípio ético da escrita contemporânea e, nesta ideia, apagar o autor seria um tema cotidiano, cabendo a investigação se debruçar sobre o que compõe o lugar vazio onde sua função é exercida. (Foucault, 2008, p. 264). Foucault reconhece que a construção da noção de autor foi importante momento para individualização na história das ideias, conhecimento e literaturas, mas entende que sendo a linguagem um conjunto de signos que se identifica com sua própria exterioridade e natureza do significante, a escrita seria uma forma de apagamento voluntário consumado na existência do escritor (2008, p. 296). Em suas palavras, “a obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor” (Foucault, 2088, p. 269). A relação do autor com a escrita se manifestaria no desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve pois tudo seria conhecido e, portanto, a crítica e a filosofia reconheceriam o desaparecimento ou morte do autor (Foucault, 2008, p. 269). Ainda, para Foucault, a unidade da obra é tão problemática quanto a individualidade do autor (Foucault, 2008, p. 270).

Han introduz a ideia de pertencimento ao todo discutindo o conceito de original. Para isso, demonstra que na gramática chinesa o original, “zhen-ji”, significa “traço autêntico”, sendo que o traço desconstrói a ideia do original como uma presença e identidade

inconfundíveis e imutáveis, mas o coloca como processualidade e diferencialidade em constante desconstrução (Han, 2023, p. 22). Essa processualidade e diferenciabilidade não permitem nenhuma obra de arte acabada e em repouso, ou qualquer criação que possua uma forma definitiva e escape à transformação, pois "sua diferença de si próprio não permite à obra que chegue a uma paralisação na qual adquirisse sua forma final. Assim, o traço sempre permite que ela desvie de si própria" (Han, 2023, p. 23). A ideia chinesa do original, então, se reflete no processo sem fim, e não em um conjunto final.

Nesse sentido, o exposto por Han indica que o belo e o bom seriam imutáveis e só se assemelham a si mesmos, por isso a restrição da mimesis por Platão surge precisamente dessa concepção de ser, e assim, não permitem a cópia, representação ou reprodução. Estas seriam inexistentes em face da perfeição perene do original no mundo das ideias, distantes da processualidade do que seria o original (Han, 2023, p. 24). A ideia do original também se confrontaria com a passagem do tempo do criador, pois cada época cria uma imagem diferente do original (Han, 2023, p. 29). Assim, eventualmente os originais do artista são removidos de sua obra, enquanto as falsificações que correspondem ao gosto da época sejam nela incluídas e sejam consideradas do ponto de vista histórico ou artístico (Han, 2023, p. 29). O original, ao fim, seria algo imaginário (Han, 2023, p. 73).

A oposição entre processualidade e perenidade do original também desconsidera a reprodução ou representação como sinal de respeito pelo mestre, como feito no Renascimento, em que o reconhecimento advinha da capacidade de cópia do mestre. Mais que isso, copiar a obra do mestre seria respeitá-lo (Han, 2023, p. 31). Han ainda relembra as imitações de Gauguin por Manet, de Hiroshige por Van Gogh, e a dimensão de admiração destas, citando que Cézanne ia ao Louvre para copiar os antigos mestres (Han, 2023, p. 31).

Tornar a originalidade imprescindível e o cerne da proteção ignora a prática que é essencial ao processo de criação e o fato de que criar não é um acontecimento pontual, mas um processo lento que interage com o mundo pré-existente e cria a partir dele (Han, 2023, p. 32). Condicionar a proteção do direito autoral à ideia de originalidade não seria, portanto, benéfico para o processo de criação, se não incompatível com a própria prática artística. Mais que isso, ter como violação o que não se comporta como original é também problemático do ponto de vista jurídico e artístico. Tais considerações podem não contemplar a propriedade industrial, cuja única faceta é a exploração econômica, mas isso não é verdade para o direito autoral, pela sua natureza bipartida.

Outra perspectiva sobre tal vínculo é oferecida por Roland Barthes em "A morte do Autor". Para ele, o autor seria uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela sociedade.

Na medida em que, ao terminar a Idade Média e o prestígio pessoal do indivíduo, advindo do empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé da Reforma, à "pessoa humana", como passou a ser conhecida, concedeu-se ao autor maior importância até mesmo do que à obra em si (Barthes, 2004, p.01). A cultura, então, passa a se concentrar no autor. A explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa (Barthes, 2004, p. 01). Essa forma de contato com a cultura por si só difere da ideia da teoria literária de Antonio Candido, como exposto, pois a personagem passa a ser ramificação de seu autor, sem qualquer atributo inventivo para além de seus gostos, paixões, visões de mundo.

O fato de ser assim absorvida não significa que é assim produzida. Para Barthes, assim como exposto nas obras de Han, Foucault e Conrado, o artista não tem a mesma preocupação com o "Império do Autor" (Barthes, 2004, p. 02). A linguagem deveria ocupar o lugar daquele que se entende como o seu proprietário, sendo essa quem "fala", e não o autor (Barthes, 2004, p. 02). Nesse sentido, escrever seria atingir a "performance", ponto em que só a linguagem atua, e não a "pessoa" do autor. O texto, como reforça Barthes, não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, que seria a mensagem do que ele chama de "Autor Deus", mas um espaço de dimensões múltiplas, que podem convergir e divergir, sem que nenhuma delas seja original, pois, ao fim, o texto é um tecido de citações, saldo dos mil focos da cultura (Barthes, 2004, p. 03).

A autoria, para Barthes, é impor ao texto um significado último, é fechar a escrita (2004, p. 04). O autor propõe, ao contrário, que a voz e atenção não devem ser da escrita, mas da leitura (2004, p. 05). Para ele, assim se revela o "ser total" da escrita: enquanto o texto é feito de multiplicidades, se encontrando em "diálogo, em paródia, em contestação", a multiplicidade se torna una quando reunida no leitor (Barthes, 2004, p. 06), justamente porque o leitor, enquanto destino da obra, não pode ser pessoal, "é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito" (Barthes, 2004, p. 06).

3.2.1 Plágio e contrafação

Antes de adentrar a discussão teórica sobre o plágio, é valioso retomar uma obra da literatura nacional que o tem como elemento do enredo. Em *Meu irmão, eu mesmo*, João Silvério Trevisan expõe como criou "O livro do avesso", cuja trama retrata um poeta frustrado

por não conseguir escrever o final de um poema que julga ser sua obra-prima. Para a leitura do avesso, o exemplar precisa ser virado ao contrário, fazendo jus à sua denominação, tornando-se o avesso do próprio livro, pois o protagonista da primeira narrativa, de nome Orozimbo, toma o poder dentro do romance, e o próprio escritor, João, se torna personagem da sua personagem (Trevisan, 2023, p. 60). O autor narra que estava fascinado pela intertextualidade, que muitas vezes se confundia com plágio. Para ele importava, segundo narrado na obra, a maneira de abordar a ideia fascinante do duplo embutida na "apropriação" (Trevisan, 2023, p. 60). O autor provoca a reflexão sobre a possibilidade de o plágio ser melhor do que o original, discute a discute a pertinência da reflexão para a própria definição de original, e contesta as fronteiras entre subjetividade e alteridade (Trevisan, 2023, p. 60). Quem o faz, na verdade, é seu próprio personagem, o protagonista-autor-personagem, Orozimbo, que se sentia humilhado na primeira parte do romance e queria se vingar do autor, João Trevisan, que se torna acusado de ter escrito o livro à base de plágios recorrentes (Trevisan, 2023, p. 60). No avesso, a personagem Orozimbo vai até a biblioteca de João e convoca seus escritores prediletos visando denunciar o autor João Silvério Trevisan como plagiário. No fim, Orozimbo se choca com as confissões de que os autores também plagiaram, inclusive outras artes além da literatura, como diretores de cinema. Nas palavras do escritor:

> O romance termina com meu lamento de perder o personagem que me significa, e quando some leva consigo o meu sentido como escritor. [...] Ao realizar esse mergulho, o Autor se assusta. No fundo de si mesmo, no seu Santo dos Santos, está instalado um desconhecido. O Outro. O Autor não sabe que do mundo só vemos as costas: o Outro é a parte de trás de si mesmo. Quando, então, o Autor poderá se ver frente a frente e desvelar seu próprio rosto? Talvez nunca. Talvez não convenha. O Autor precisa aprender a se olhar ao espelho e ver aí refletido o Outro. Contemplar a si mesmo seria, afinal, tão insuportável quanto descobrir a face de Deus. Configurava um embate contra a morte e, ao mesmo tempo, uma apropriação em diálogo com a morte, com esse Outro absoluto que, ao negar o meu Eu, habita o mais profundo de mim. A arte em geral e a literatura em particular embutem no seu âmago o Outro: os nossos grandes amores poéticos, os livros que lemos, as obras que nos povoaram criam um amálgama caótico de influências que constituem quase uma continuidade do que amamos e, no limite, do que somos (Trevisan, 2023, p. 61).

O plágio, neste enredo, implica, na verdade, a própria história da literatura como antropofagia de releituras de releituras sem fim (Trevisan, 2023, p. 60).

Em aspectos jurídicos, apesar de informalmente referenciado apenas como plágio, a definição jurídica divide essa ideia de aproveitamento de obra de terceiros em plágio e contrafação. O plágio é a ação de apropriar-se de obra intelectual de outro autor, apresentando-a como sua criação, ofendendo o direito moral do autor de paternidade, ou seja, de ter seu nome vinculado à sua criação, conforme verificado no artigo 24 da Lei de Direitos Autorais.

A contrafação, outrossim, é a reprodução, cópia ou imitação não autorizada de uma obra protegida, visando ou não o lucro, apesar de ser mais associada à obtenção de vantagens econômicas, conforme definido no inciso VII, artigo 5º da Lei de Direitos Autorais. Então, a contrafação consiste na violação ao direito patrimonial do autor ou titular, pois a utilização da obra, por quaisquer modalidades, depende de autorização prévia e expressa do autor.

Na Lei de Direitos Autorais, o titular de obra fraudulentamente reproduzida, divulgada ou de qualquer forma utilizada, poderá requerer a apreensão dos exemplares reproduzidos ou a suspensão da divulgação, sem prejuízo da indenização cabível[47]. Em complemento à norma específica, o Código Penal possui capítulo para dispor sobre as violações de propriedade intelectual, sendo a pena para quem violar direitos de autor e os que lhe são conexos a detenção, de três meses a um ano, ou multa, sem prejuízo da reparação na esfera cível. Ademais, se a violação consistir em reprodução total ou parcial, com intuito de lucro direto ou indireto, por qualquer meio ou processo, de obra intelectual, interpretação, execução ou fonograma, sem autorização expressa do autor, do artista intérprete ou executante, do produtor, conforme o caso, ou de quem os represente, é determinada pena de reclusão, de dois a quatro anos. Se identificado o intuito de lucro direto ou indireto na distribuição, venda, exposição à venda, locação ou introdução no Brasil, aquisição, ocultação ou armazenamento, de original ou cópia de obra intelectual ou fonograma reproduzido com violação do direito de autor, do direito de artista intérprete ou executante ou do direito do produtor de fonograma, ou, ainda, aluguel de original ou cópia de obra intelectual ou fonograma, sem a expressa autorização dos titulares dos direitos ou de quem os represente, incorrerá na mesma pena de reclusão, de dois a quatro anos, e multa. Ao oferecimento ao público, mediante cabo, fibra ótica, satélite, ondas ou qualquer outro sistema que permita ao usuário realizar a seleção da obra ou produção para recebê-la em um tempo e lugar previamente determinados por quem formula a demanda, com intuito de lucro, direto ou indireto, sem autorização expressa, conforme o caso, do autor, do artista intérprete ou executante, do produtor de fonograma, ou de quem os represente, é imputada pena de reclusão de dois a quatro anos e multa. Tais penalidades, no entanto, não são aplicáveis quando se tratar de exceção ou limitação ao direito de autor ou os que lhe são conexos, em conformidade com o previsto na legislação específica, nem de cópia de obra intelectual ou fonograma, em um só exemplar, para uso privado do copista, sem intuito de lucro direto ou indireto.

Na literalidade da legislação, essas são as implicações do uso ilícito de obras de terceiros. Não se trata, para bem e para mal, de um reflexo exato da sociedade, vide

[47]Conforme verificado no artigo 102 da Lei de Direitos Autorais.

contraexemplo em que a reprodução funciona como a valorização do trabalho autoral, o tecnobrega, e exemplo de utilização prejudicial ao trabalho autoral, caso das companhias de IA. Mas a relação entre a utilização de obra de terceiros, a influência, inspiração e plágio não são tão óbvias para a Arte quanto são para a norma. Por isso, após entender os conceitos da prática declarada como ilícita pela norma, o plágio, é preciso entender suas manifestações para a Arte, diferenciando as figuras de inspiração e influência. Não é novidade que este é um tema caro ao Direito Autoral, desde movimentos como o *ready made* de Marcel Duchamp, mas é preciso apresentá-lo de modo relacional com a ideia do vínculo autor-obra para investigar as justificativas da reutilização como hipótese de valorização da cultura, de modo não prejudicial ao autor originário.

3.2.2 Limites entre inspiração, influência e plágio

Toda autoria recebe influências e contribuições (Conrado, 2022, p. 202), e ainda que esta seja uma verdade para a produção artística, para o Direito ela não é tão palatável. O exercício inventivo não é puramente individual. Seja porque o autor tem contato com trabalhos anteriores aos seus, seja pela revisão de um editor, seja pela tradução, a criação cultural se alimenta da coletividade (Conrado, 2022, p. 203). Por mais que atualmente a atribuição de autoria seja personalista, não há dúvidas de que, para existência de uma obra, dezenas de obras anteriores contribuíram. Não é natural pensar na figura do autor como gênio criativo individual, por mais única que cada criação seja (Conrado, 2022, p. 203). A transposição do criar coletivo para o individual é uma herança do século XX que para muitos artistas já foi abandonada (Conrado, 2022, p. 203). Essa transposição pode fazer sentido se considerarmos os esforços reiterados de racionalização da Arte, pois havendo dificuldade do público em geral de compreender essa linguagem que mistura sons, imagens, texturas, palavras e performances, pugna-se pela fixação da figura do autor como tentativa de ao menos em termos legais racionalizar a obra (Conrado, 2022, p. 204).

A estranheza do Direito em deparar-se com ausência de definições imutáveis cria uma necessidade de esgotar a obra em busca de reduzi-la a um significado único e definitivo (Conrado, 2022, p. 204), atividade que pode fazer sentido para o jurista, mas não necessariamente fará para o artista, sendo o equilíbrio entre esses dois exercícios o desafio para o Direito Autoral. Para Conrado, o maior desafio está em conciliar as mudanças que aconteceram na Arte a partir da segunda metade do século XX com as definições do Direito

Autoral que advém do pensamento do século XIX (2022, p. 205). É nessa diferença de linguagens que inspiração, influência e certos processos criativos podem se confundir com plágio, que é ilícito.

Esse desafio se relaciona com a compreensão da propriedade imaterial sob a lógica dos direitos reais. A compreensão da autoria como exercício cada vez mais individual, sob a lógica do proprietário que tem exclusivamente para si o bem, dificulta a distinção entre influência, inspiração e plágio. Se a ideia de escrever sobre um casal que deseja estar junto apesar de suas famílias serem inimigas fosse de Shakespeare assim como se dá o exercício da propriedade sobre a terra, entenderíamos todas as histórias inspiradas, influenciadas, adaptadas e criadas a partir deste cenário como ilícitos? Evidente o prejuízo cultural. Qual seria o limite entre influência e plágio, ou buscar inspiração e copiar?

É fato que essa oposição não existe para a Arte como existe para Direito, como evidenciado por diversos movimentos artísticos reconhecidos, cuja licitude não fora questionada, e que tem a apropriação como essência: o dadaísmo, o *ready made*, a colagem e a *pop-art* (Conrado, 2022, p. 205). O Direito não compreendeu que, para a arte, apropriar-se, copiar e inspirar-se são parte do processo, justamente porque a criação não nasce do indivíduo, mas de tudo que o cerca de cultura.

Na Literatura, "O livro do Avesso", avaliado por seu autor em outra obra, exemplifica mais uma vez essa dinâmica, quando João Silvério Trevisan disserta que as autorias literárias estão intrinsecamente ligadas ao "Outro", que "caracteriza o exílio da literatura e a impõe como construção de exílio". O autor frisa que "deveria dizer que toda obra de arte é necessariamente uma obra de exílio, já que estamos sempre envolvidos numa corrente criativa de reciclagens, por mais que acreditemos inventar." (2023, p. 61).

Refletir sobre o que poderia ser compreendido como puramente original e sobre os esforços contemporâneos em apagar traços de inspiração e influência de criações é importante (Conrado, 2022, p. 216). A dificuldade em reconhecer o aspecto coletivo da autoria, em tentativa de apagar as influências ou cooperações do criar, representa grande parte dos conflitos judiciais acerca dos direitos autorais. Como nos processos do Instituto Inhotim, em que foi discutida a autoria dos projetos de paisagismo de seus jardins, da Telluride Foundation, em face do criador dos símbolos das Olímpiadas do Rio em 2016[48], ambas logos que claramente se inspiram na obra "A dança", de Henri Matisse. A questão seria facilmente superadas se

[48] Conforme verificado em: https://exame.com/marketing/marca-olimpica-apresentada-em-copacabana-e-envolvida-em-suspeita-de-plagio. Acesso em 20 abr. 2026.

reconhecida a não individualização da autoria (Conrado, 2022, p. 207). Nesse sentido, Conrado aponta para a transformação do Direito Autoral em um mecanismo de monopólio e privatização da produção cultural (Conrado, 2022, p. 223). É constatável que, para a indústria cultural, foi isso que aconteceu, o exercício do direito autoral tornou-se um monopólio de restrição do acesso à cultura a não ser que se pague o que a exploração comercial desta exige.

Toda essa discussão sobre autoria é relevante à suposta dualidade de plágio e inspiração, pois é o conceito usado para distinguir um do outro. Há quem entenda que a originalidade nada mais seria do que um esquecimento, já que nenhum processo criativo começa do nada. Conrado expõe que todo saber e informação acumula-se ao que foi produzido anteriormente, e o que se produz é parte do percurso no qual muito se trilhou (2022, p. 224). Mais uma vez, a dificuldade está em reconhecer o aspecto coletivo da criação em desapego ao individual, ainda que este seja reconhecido, em convergência com o apresentado por Han. Se o processo de criar está vinculado ao legado da cultura, o reconhecimento da inspiração, influência e mesmo da reutilização é louvável, ao invés do exercício de apagamento do que antecede a criação.

Um contraexemplo dessa produção individualista é a própria academia. Para a pesquisa, é necessário que o legado da produção científica seja consultado e devidamente referenciado em novas pesquisas, justamente porque se admite que não são iniciadas do zero, ainda que possuam novas contribuições. As novas contribuições, por sua vez, podem dar continuidade ou questionar o saber anterior, sem que isso descredibilize o autor originário, pois é uma dinâmica entendida como eterno diálogo. Se a construção do conhecimento é declaradamente coletiva, sem que isso configure um ilícito, e com o desejo pela disseminação dos conteúdos, por que a arte deve se reduzir ao individual? Considerando que ambas são formas de expressão do gênio humano, é explicável que a diferença de tratamento seja condicionada ao interesse de exploração comercial pela indústria cultural. A exploração dos resultados de pesquisas também ocorre, contudo, pelo compromisso com a função das instituições acadêmicas e científicas, a vedação ao acesso de tais resultados consegue ser mitigada. Não há motivo para que o tratamento da cultura seja distinto.

São muitos os artistas que assumidamente revisitam trabalhos de outros criadores sem que as novas obras constituam violações aos direitos do autor originário, e a exemplo menciona-se o diálogo de Adélia Prado com Drummond em “Com licença poética” e “Poema de sete faces”. A autora, em intertextualidade com o texto de Drummond, conversa com este sem descrédito, nem homenagem, apenas em sua manifestação, que mais tarde foi apoiada pelo poeta. Mais que inspirar, a artista dialoga, utilizando-se da reprodução de algumas estrofes para

deixar claro que está retomando o “Poema de Sete Faces”. Para arte, portanto, fica claro o quão naturais são a influência e a inspiração, naturais à própria vida do ser humano.

3.3 O patrimônio cultural e a concentração dos recursos na sociedade: monopólio das criações em detrimento do Autor

A problemática do Direito Autoral nos dias de hoje pode ser dividida em duas principais críticas que são causa e consequência uma da outra: a sua transformação em vantagem econômica na Economia Criativa ou Indústria Cultural, e a difusão e armazenamento apenas daquilo que tem valor comercial, que muitas vezes são controlados por companhias de entretenimento. Constatada a situação, convém expor desde o início a súplica de um dos entrevistados quanto ao processo de criação atual:

> A gente vive uma briga hoje com essas empresas de tecnologia que são, sei lá pessoas horríveis assim então no topo dessas empresas, eu acho nefasto coisa deles pegarem para treinar inteligência artificial com imagens de artistas que não querem né que teve do Miyazaki assim Studios Ghibli e ganhou um monte de dinheiro e ganhou um monte de seguidor não pagou um centavo para o dono sabe e o Miyazaki já falou que não gosta que não quer que use é o contrário, né? (Entrevistado).

É justamente nessa transformação do Direito Autoral em um mecanismo de monopólio e privatização da produção cultural, que se reflete na fala do artista entrevistado, que passa a existir o prejuízo sociocultural de apagamento de obras cujo valor comercial se esvaiu. A aplicação da lógica de mercado ao direito autoral decorre da emergência do século XX em definir o tratamento jurídico desta produção. A opção pela incorporação de modelos empresariais à produção artística, com a exploração da arte como setor econômico altamente lucrativo para grandes corporações, configurou o que passou a ser denominada Economia Criativa. A Economia Criativa, anteriormente denominada como “Indústrias Culturais” pela Escola de Frankfurt, foi o termo definido para designar o novo setor econômico em ascensão, que envolvia a produção artística e criações relacionadas ao entretenimento (Valente, 2021, p. 78).

Como abordado no capítulo da função social do Direito Autoral, a expressão “Indústria Cultural”, assim como “patrimônio cultural”, foi alvo de críticas por na terminologia enfatizar o aspecto cultural, mesmo que fosse uma forma de incentivar setores econômicos baseados na criatividade e na inovação (Valente, 2021, p. 79). Estavam sob a definição de Economia Criativa as obras que têm sua origem na criatividade, habilidade e talento individuais, e que

têm um potencial para a criação de riqueza e de emprego por meio de uma geração e exploração de propriedade intelectual, como a publicidade, arquitetura, o mercado de arte e antiguidades, artesanato, design, a moda, filme e vídeo, software interativo de lazer, música, as artes performáticas, editoração, software e programas de computador, TV e rádio (Valente, 2021, p. 79). Nesse aspecto, e considerando o que fora englobado pelo conceito, a forma como juridicamente se definiu a Economia Criativa levou o seu crescimento nos países da Organização para Cooperação e Crescimento Econômico (OCDE) a ser o dobro do crescimento da indústria de serviços, e quatro vezes o da manufatura (Valente, 2021, p. 81). A importância econômica das empresas criativas para geração de emprego e riqueza, e a força de trabalho dos artistas, escritores, designers, roteiristas, pintores e músicos produtores, diretores, atores, dançarinos, coreógrafos, se tornou extremamente relevante na sociedade da informação (Valente, 2021, p. 81), e assim o regime jurídico protegeu a relevância comercial, disfarçando objetivos econômicos através da ênfase no aspecto cultural.

Com a separação entre arte e artesanato, por meio da noção burguesa de autonomia, afastando-a da vida cotidiana, a arte se aproximou da cultura de massa e da sociedade industrial, preponderante em sua função mercadológica, assumindo papéis voltados ao entretenimento, publicidade e investimento, reforçando o surgimento de um setor econômico voltado para os bens artísticos (Valente, 2021, p. 81), e não mais apenas como expressão de espírito de seu autor. Ainda que os regimes jurídicos da propriedade industrial e do direito autoral tenham surgido para tratar com a especificidade devida os objetos a serem tutelados por cada um deles, pois tais artigos eram produzidos dentro de economias distintas, por não ser considerado que o aproveitamento comercial era motivação principal da arte, no decorrer do século XX, houve uma aproximação entre arte e indústria, seja pela incorporação de princípios mercadológicos na produção artística, pela sua utilização como investimento, entretenimento e publicidade, pelo surgimento das figuras do artista-empresário e da empresa-artística, ou pelo desenvolvimento da Economia Criativa, abrangendo setores limítrofes como a moda. (Valente, 2021, p. 355). Essa aproximação de disciplinas jurídicas distintas, e com finalidades incompatíveis, gerou um descompasso entre o regime de proteção dos direitos autorais e os objetos e sujeitos por ele tutelados no cenário contemporâneo, bem como inúmeras dúvidas quanto ao regime aplicável a criações intermediárias, gerando por vezes sobreposição de institutos e, por outras, ausência de proteção ao autor trabalhador enquanto parte hipossuficiente.

A propriedade intelectual, como um todo, e assim o Direito Autoral, passou a ser pensada como o incentivo sem o qual não haveria estímulos para que os indivíduos investissem tempo e recursos na criação de novos bens autorais, motivador da inovação. Essa tendência, no

entanto, desconsiderou que, ao longo da maior parte da história anterior a tais definições jurídicas, muito tenha sido criado, em termos de obras artísticas, científicas e literárias, e bens utilitários (Valente, 2021, p. 356). A apropriação das criações intelectuais edificou-se como determinação jurídica desenvolvida sob a ótica de viabilizar a inovação, sem, contudo, se atentar que ao fazê-lo, desde a origem a criação se conecta aos meios de se controlar a difusão e o acesso ao conhecimento, possibilitando a censura de informações e a interferência de setores econômicos estratégicos no criar (Valente, 2021, p. 357).

A partir da compreensão de que a cultura se tornaria um patrimônio, os direitos autorais passam a garantir o desenvolvimento dos meios de massificar a comunicação. Se, por um lado, eles fizeram com que a evolução dos meios de se propagar e replicar o conhecimento se acelerasse para maior aproveitamento comercial, por outro, este mesmo regime também diminuía o estímulo à inovação, uma vez que o reduz a possibilidade de se excluir o acesso de terceiros aos bens intelectuais (Valente, 2021, p. 357). Nesse sentido, se a criação de uma nova obra ou artigo gera uma externalidade positiva, na medida em que todos podem fazer uso dela, para a Propriedade Intelectual nenhum agente teria estímulo para investir na inovação, sendo maior a facilidade de reprodução resultante das novas tecnologias que explicaria a necessidade de mecanismos jurídicos que garantissem a exclusividade sobre as criações intelectuais (diferentemente do que ocorreu durante a maior parte da História (Valente, 2021, p. 358), o que pode ser resumido como: em benefício da inovação via competição, se aceitaria a imposição de um monopólio sobre os bens imateriais ou intelectuais. Contudo, diferentemente dos ativos costumeiramente sujeitos ao regime de bens comuns, as criações intelectuais têm baixa rivalidade, de modo que o uso por um indivíduo não impede o uso de outro, não as esgota, pelo contrário, as agrega, na medida em que toda nova produção artística, científica e tecnológica se funda naquelas que a precederam (Valente, 2021, p. 361), o que converge com a teoria de Han e o pensamento Oriental de criatividade.

O mecanismo jurídico criado para dar-lhes potencial de exclusão, os direitos autorais e a propriedade industrial, são obstáculos para que terceiros façam uso delas para criar novas obras, invenções e conhecimento, gerando obstáculos como custos de transação, para licenciar tais direitos para desenvolver criações/inovações derivadas ou para litigar em processos judiciais por suposta violação. Todavia, tais custos não são percebidos da mesma maneira pelo autor pessoa física e pelas grandes empresas, como o caso das companhias de IA. Pela forma como essas definições atingem a criação artística em detrimento do autor trabalhador, é preciso criticar a redução à condição de patrimônio, especialmente sobre a conveniência mercadológica de entender as criações como produtos (Chinellato, 2008, p.73). A apropriação do conceito de

propriedade deve ser entendida como uma emergência histórica para alcançar determinados resultados, ainda que não atendessem à verdadeira natureza do Direito Autoral (Chinellato, 2008 p. 77), mas por ser um conceito inadequado por não diferencial propriedade material da imaterial precisa ser revitalizada, de modo a mitigar a discrepância entre a forma de se criar e o modo de se proteger.

Não suficiente a ideia de propriedade das criações, o acumulado dessas criações e manifestações também é vinculado à lógica de propriedade, de forma que é denominado "patrimônio cultural", cuja conotação corrobora para ressaltar a ideia de economicidade, ou seja, de valor econômico (Berberi, 2018, p. 113), ao invés do aspecto de serem as obras criações de espírito que compõem um todo que é a cultura, reflexo da humanidade no espaço e tempo.

Em síntese, "como se pode falar em patrimônio cultural se necessariamente não se está a falar de valor econômico?" (Berberi, 2018, 113). Mais uma vez o apego ao suporte material, ao corpo mecânico e à ideia de propriedade de bem móvel resultam em uma compreensão equivocada, com enfoque no viés econômico, de acúmulo de propriedades, e assim, nada seria perdido com o apagamento de partes da cultura nacional, preocupação mais sensível desta tese. As consequências diretas dessa aproximação à lógica de mercado são o esquecimento ou apagamento intencional de partes cultura que não tem mais valor comercial, pois as obras que continuarão tendo minimamente qualquer valor comercial são ínfimas, e as que não possuem, passam a ser marcadas pelos custos de armazenagem (físico ou em nuvem) ao invés de sua relevância cultural, voltando ao apreço apenas se avaliadas como sendo valiosas, e ainda assim, seria mensurado o se custos de armazenamento e de distribuição seguiram a lógica de mercado de gerar lucro (Lessig, 2004, p. 200). Se consideradas todas as obras criadas até agora, apenas uma minúscula parte continua tendo valor comercial, e para estas o Direito Autoral é importante, pois para essa fração de obras o regime jurídico cria incentivos para a produção e distribuição e age como um motor da livre expressão (Lessig, 2004, p. 2014).

Ainda assim, mesmo para as obras que permanecem comercialmente valiosas, o período real durante o qual a obra criativa possui valor comercial é extremamente curto. Lessig enumera que a maior parte dos livros saem de circulação em um ano, assim como acontecia com a veiculação de CDs de música. O problema consiste no momento em que a obra sai das graças dos distribuidores comerciais, pois ainda que sua vida comercial termine, a economia e a Arte não observam ao mesmo tempo, pois isso não quer dizer que a vida da obra criativa tenha terminado. Contudo a vida não comercial da cultura é importante e valiosa seja, para o entretenimento, seja, e aqui com destaque, para o conhecimento: através dela sabemos como somos, de onde viemos, e como vivemos (Lessig, 2005, p. 201). Obras cujo valor não é

mensurado pela comercialização, como o folclore, permanecem vívidas na cultura que as criou, sem depender de lógicas alheias às criações artísticas, como a comercial, impacte em sua difusão. É exatamente nesse aspecto a crítica quanto a transformação da cultura em patrimônio da Economia Criativa ou da Indústria Cultural.

3.3.1 Transmissão dos direitos autorais

Carlos Alberto Bittar considera a existência de dois períodos distintos para determinar a vida das criações intelectuais: o do monopólio do autor e o do uso comum, no período de domínio público, em que a obra é suscetível de aproveitamento, inclusive econômico, por qualquer membro da coletividade (2015, p. 102). A limitação temporal, para Bittar, já seria uma forma de transferência dos direitos patrimoniais em contraste com o direito de propriedade, que para o Direito Autoral não pode ser perpétuo como é no direito das coisas. Apesar dessa característica, outros fatores aproximam os direitos patrimoniais dos direitos reais sobre bens materiais (Bittar, 2015, p. 102). Como os direitos patrimoniais de autor não são propriamente definidos pelo direito real, sendo uma proteção sui generis, apesar de sua condição de bens móveis, os direitos patrimoniais podem, inicialmente, esvair-se no tempo e transferir-se para outros titulares, ou mesmo para a coletividade, sendo a mais comum a transferência de direitos a terceiros, geralmente empresas associadas à utilização econômica da obra, podendo a transmissão ser total ou parcial, entendida com base nos limites do contrato firmado pelo autor (Bittar, 2015, p. 102).

Dessa forma, os direitos de autor poderão ser total ou parcialmente transferidos, pelo próprio autor, por seus sucessores, pelas associações de titulares ou mesmo por procuradores com poderes especiais. A transmissão pode ser universal ou singular, por meio de licenciamento, concessão, cessão ou por outros meios de formalização admitidos pela Lei. A cessão total ou parcial dos direitos de autor, que se fará sempre por escrito, presume-se onerosa.

Em regra, os direitos morais não se transmite com a venda de uma obra, ou transferência de titularidade, apenas o direito de usar, fruir e dispor da mesma, sem prejuízo de que os primeiros continuem sendo exercidos enquanto o titular exerce os patrimoniais. Os direitos morais da integridade e autoria da obra caída em domínio público são defendidos pelo Estado, como determinado pela Lei de Direitos Autorais. Assim, fala-se da transmissão apenas dos componentes reais, e não dos pessoais, mas em razão do interesse do titular e da natureza da obra, e em consideração a ditames da moral pública, têm-se aceitado os temperamentos que

haja a renúncia ao exercício, sem que esta seja definitiva ou irreversível, sendo nula qualquer cláusula em contrário (Bittar, 2015, p. 108).

A transmissão da totalidade dos direitos de autor só é válida e definitiva quando formalizada em contrato escrito, e em caso de ausência da descrição do prazo, será considerado o prazo máximo de cinco anos para transmissão. Toda cessão será válida unicamente para o país em que se firmou o contrato e, salvo estipulação em contrário, a cessão só se operará para modalidades de utilização já existentes à data do contrato, sendo que, não havendo especificações quanto à modalidade de utilização, o contrato será interpretado restritivamente, entendendo-se como limitada apenas a uma que seja aquela indispensável ao cumprimento da finalidade do contrato. Na transferência parcial, o cessionário goza dos direitos correspondentes e de seu alcance, permanecendo sob a reserva do autor os demais, também na extensão do que o formalizado permitir (Bittar, 2015, p. 102).

Especificamente sobre a forma das transmissões, o instrumento que formaliza a cessão tem como elementos essenciais seu objeto e as condições de exercício do direito quanto a tempo, lugar e preço, e se não houver menção expressa de prazo, terá como máximo cinco anos. A Lei ainda expressa que o prazo será reduzido a cinco anos sempre que indeterminado ou superior, diminuindo-se, na devida proporção, o preço estipulado. Quanto ao registro da transferência, é realizável a critério do titular. Ainda, com o casamento do titular, não se comunicam os direitos patrimoniais contrários ao pacto antenupcial[49] (Bittar, 2015, p. 103). Para além do aspecto técnico da transmissão, Bittar disserta que a ideia decorre justamente da essência do sistema de comunicação, pois é a forma de permitir à obra o alcance do público, ainda que para isso ocorrer ela tenha que ser cedida a empresas, que por sua vez obterão resultados econômicos, ajustando com o autor a remuneração (Bittar, 2015, p. 102).

Não obstante, em decorrência da transmissibilidade os direitos patrimoniais de autor podem ser onerados com todos os vínculos compatíveis, inclusive o penhor e o usufruto, e também podem ser dispostos em cláusulas sob modalidades comuns, como as de inalienabilidade e incomunicabilidade, constrição judicial como a penhora, modificando-se, por conseguinte, o respectivo estatuto e nos limites a cada qual correspondentes (Bittar, 2015, p. 102). Ademais, por efeito, a alienabilidade desses direitos permite que seu uso seja contratado, dado em garantia, ou dispostos por testamento, e assim interpolam-se, na circulação jurídica, novos titulares na relação patrimonial com a obra, os quais passam a exercer sobre ela os

[49] Conforme verificado no artigo 40 da Lei de Direitos Autorais.

direitos compatíveis com a sua posição, seja como editor, seja como cessionário, seja como credor (Bittar, 2015, p. 102).

Como exposto, a transmissão não precisa ocorrer de forma única, justamente porque esta pode ser parcial. Desse modo, uma mesma obra pode ter vários cessionários e concessionários, ou seja, um mesmo enredo pode ser, concomitantemente ou não, adaptado para teatro, cinema e televisão, que vêm a substituir o titular que concedeu os direitos patrimoniais de autor. Bittar reitera que em encadeamentos subsequentes pode-se chegar a um leque de diferentes pessoas a fruir de direitos dessa ordem, de modo que, simultânea ou sucessivamente, é comum a coexistência de titulares vários ao lado do autor, como ocorre nas reproduções, nas traduções, nas adaptações, nos arranjos, ou seja, em obras derivadas, sendo que cada qual exerce o respectivo direito, nas limitações da autorização (2015, p. 105).

Também como no direito real, a transmissão pode ocorrer com o abandono do bem, extravio de exemplar único ou na renúncia (Bittar, 2015, p. 106). O domínio público também é considerado forma de transmissão da titularidade pela doutrina. Isto porque a obra passa a ser de utilização livre, inclusive para criação de obras derivadas, passando a gozar dos direitos correspondentes sobre a respectiva forma, mas não podendo opor-se a outros usos, a menos que sejam simples cópias de sua reprodução ou adaptação, sem que isso implique em desrespeito a integridade da obra e demais características dos direitos morais, que serão tutelados pelo Estado (Bittar, 2015, p. 106).

3.3.1.1 Dos direitos morais, sucessão e obras póstumas

Como exposto, ao autor são garantidos os direitos morais e patrimoniais relacionados à criação. A relevância de estudar como ocorre a sucessão dos direitos autorais e como isso impacta o acesso, produção e mesmo os direitos morais do autor originário, retomam o conceito de domínio público, porque o prazo para que a obra tenha este uso livre de direitos patrimoniais é de 70 anos contados do 1º de janeiro do ano subsequente ao falecimento do autor originário. Como estes escritos propõem estudar novas criações a partir de personagens existentes, entender a transmissão de direitos autorais aos herdeiros do criador das obras é fundamental, justamente por serem bens transindividuais cuja existência importa para a sociedade e para a manutenção da cultura.

Com o falecimento do autor, a Lei de Direitos Autorais prevê que parte dos direitos patrimoniais podem ser sucedidos pelos herdeiros. Assim, o direito de reivindicar a autoria da

obra, de ter o nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra, o de conservar a obra inédita e o de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-lo, como autor, em sua reputação ou honra[50] são transmitidos aos herdeiros com a morte do autor.

A transmissibilidade dos direitos morais pode ser questionada em razão de sua configuração enquanto direito da personalidade, ainda que expressamente previsto na Lei de Direitos Autorais. Para Berberi, a indagação é pertinente, pois o artigo 11 do Código Civil deixa expressa a intransmissibilidade dos direitos de personalidade (Pires; Berberi, 2022, p. 31), mas a Lei de Direitos Autorais permite a transmissão de parte destes aos herdeiros.

As criações, ao mesmo tempo que possuem vinculação com o autor, são consideradas bens transindividuais, o que significa que pertencem a todos justamente porque o artista se abastece da fonte social, entendida como a sociedade e a cultura que esta produz. Ao existir junto da humanidade, o artista recebe contribuições, ainda que inconscientes, para a criação de sua obra, e por isso a obra concebida por um criador intelectual se vincula de igual maneira à sociedade (Pires; Berberi, 2022, p. 33). Transmitir direitos personalíssimos que podem ser limitadores do acesso da sociedade e, em caso de má administração pelos herdeiros, resultar em uma ofensa ao vínculo da obra com a sociedade da qual ela emerge, representa uma contradição ao que se entende por bens transindividuais.

A questão para o Direito Autoral não se entranha apenas neste binômio autor pessoa física e sociedade, pois em razão da existência da indústria cultural, é preciso conciliar os interesses sociais, do autor, seus sucessores, e da própria indústria para fomentar a continuidade da criação e da sociedade, uma vez que atualmente as produções culturais são feitas junto de produtoras, editoras e outras empresas envolvidas no ramo do entretenimento. Entende-se que a proteção autoral não pode ser absoluta, a ponto de proibir a difusão artística, que é fomentada pela indústria cultural e pelos distribuidores de conteúdo, mas estes tampouco podem resumir as obras ao lucro, ainda que necessário à cobertura custos de produção e de circulação e subsistência do autor trabalhador (Pires; Berberi, 2022, p. 29). Há razoabilidade na busca por este equilíbrio. Contudo, a transmissão dos direitos morais apresenta desafios de acesso às obras pela sociedade, interditando obras que já foram tornadas públicas, ou publicando-as quando expressamente contrário à vontade do autor. Fato é que, se os direitos da personalidade são intransmissíveis justamente pela incapacidade de outro indivíduo exercê-los da mesma forma

[50] Conforme verificado no parágrafo 1º do artigo 24 da Lei de Direitos Autorais.

que seu detentor, e se os direitos morais, ao serem transmitidos, representam de um lado uma dificuldade de acesso e de outro uma violação da figura do criador, é indubitável que estes não deveriam, ao ser transmitidos, tornar-se absolutos ao ponto de se consolidarem como um obstáculo de acesso às obras.

Será que haveria sentido em transmitir aos herdeiros, que não participam da criação da obra intelectual, a materialização da criação própria da intelectualidade e sensibilidade de alguém? Berberi relembra que a transmissão de direitos autorais é uma garantia constitucional englobada no direito de herança, todavia, deve haver uma razoabilidade em tal transmissão aos herdeiros dos artistas falecidos, principalmente quanto à duração desta exclusividade (2018, p. 143). Se os herdeiros do autor passam a ter ônus do cuidado e o bônus da percepção dos frutos financeiros de sua exploração econômica, é preciso garantir que não imponham obstáculos, principalmente financeiros, na circulação e acesso às obras (Berberi, 2018, p. 143). Se o autor criou a obra e a expôs ao público, não cabe aos herdeiros a decisão sobre o seu acesso, especialmente quando compreendida como objeto cultural, destinado a todos, ou de acesso a todos. Neste compasso, o proveito econômico da obra pelos herdeiros, em detrimento da coletividade e do acesso à cultura, não deveria ser tolerável, mesmo porque apenas parte dos direitos autorais são transmitidos aos herdeiros. Mais que isso, não pode ser dos herdeiros a determinação da continuidade ou não desta obra na produção cultural, seja pelas representações, criação de obras derivadas ou reutilização de personagens.

Nesse aspecto, é interessante notar que a transmissibilidade dos direitos de autor se fundamenta na manutenção da vontade do autor originário (Berberi, 2018, p. 144). Para Berberi, se o autor não permitiu a publicidade de sua obra, os herdeiros devem respeitar sua vontade, ao mesmo tempo que, se a garantiu, pública deveria permanecer, afinal tentar recuperar o seu acesso após o domínio público pode ser tarde demais (2018, p. 144). Atualmente, entretanto, são inúmeros os questionamentos quanto às violações aos direitos morais causadas pelos herdeiros, como descrito no capítulo de direitos morais do autor a respeito de obras de Gabriel Garcia Marquez. Destaca-se que esta é uma evidência de que a preocupação atual não é com o autor, mas com a indústria cultural e o que se afere economicamente a partir dela. Se o benefício à sociedade é apontado como motivo para desrespeitar os direitos morais do autor originário, é razoável propor que a circulação da obra seja livre de lucro, e que seus herdeiros não usufruam dos direitos patrimoniais, arcando a sociedade apenas com os custos de produção.

Ao contrário do caso de García Márquez, há sucessões que se tornam grandes obstáculos ao acesso da sociedade, como se vê no acervo de Cecília Meireles. Cecília escreveu ensaios, crônicas, poemas, obras para o público infantil, traduziu obras literárias e produziu obras de

artes plásticas e materiais educacionais, sendo reconhecida como uma das grandes escritoras brasileiras, em especial pelos seus poemas. Com o seu falecimento em 1964, suas obras estariam sob o regime do domínio público em 2034, e assim os direitos patrimoniais de suas obras seriam devidos aos seus herdeiros, bem como o exercício da defesa de seus direitos morais de autora. Contudo, uma das filhas de Cecília faleceu em 2007, e os direitos de autor herdados foram transmitidos em testamento ao seu sobrinho, mesmo que esta tivesse filhos (Berberi, 2018, p. 98). Causa estranheza observar que a terceira geração se beneficiaria de um direito intimamente conectado ao criador de uma obra, mas a questão sobre esta sucessão ainda se agrava pelo conflito sucessório gerado na família: os filhos questionaram a autenticidade do testamento, enquanto o herdeiro licenciava os direitos das obras para que a Editora Globo publicasse reedições destas. O que agravou o conflito foi que ao mesmo tempo em que o herdeiro negociou a reedição, questionou a presença dos poemas de Cecília em livros didáticos para crianças, público tão visado pela escritora: em 2013, processou editora que reproduziu o poema "O Lagarto Medroso" em livro didático para o ensino fundamental, sob acusação de violação ao artigo 5º, XXVII, da Constituição Federal, que expressa que aos autores pertence o direito de exploração e utilização da obra, constituindo uma reprodução não autorizada conforme artigo 5º, VII da Lei de Direitos Autorais, em ofensa ao previsto pelo artigo 29. O processo resultou em sentença de improcedência, e posterior apelação não provida que frisou que a reprodução do poema tinha finalidade didática e que a forma como feita possuía contribuições à cultura nacional, justamente por ser explorado para o aprendizado de crianças (Berberi, 2018, p. 100).

O que se pode absorver desses exemplos narrados é que a primazia do direito autoral, quando exercida por gerações que não participaram da criação, fica resumida à utilização conforme desejos dos herdeiros, independentemente do risco que representa para a memória cultural. Devido à extensão do período até que as obras entrem em domínio público, a interdição do seu acesso pode facilmente condená-las ao esquecimento puramente por escolhas de administração dos herdeiros. Marco Berberi menciona a sucessão das obras de Lygia Clark, caso que escancara o prejuízo deste tipo de conflito entre os direitos de autor e a sociedade. Na data de seu falecimento, as obras da pintora e escultora não possuíam o mesmo valor comercial que teriam anos depois e, por isso, a divisão de suas criações ocorreu de maneira informal entre os herdeiros. Quando suas obras passaram a valer fortunas, os conflitos e exposições familiares se agravaram, bem como a tensão entre herdeiros e interessados na exposição da obra de Lygia. Estes conflitos culminaram com a intervenção do Museu do Paço Imperial no Rio de Janeiro,

que foi impedido de exibir obras da artista em uma exposição sobre o neoconcretismo brasileiro devido à cobrança de valores inconcebíveis para o museu (Berberi, 2018, p. 95).

Em seguida, os herdeiros de Clark se envolveram em disputas com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro ao solicitar a devolução de cadernos, diários e objetos pessoais da artista para catalogação e eventual exposição, exigindo ainda que fossem pagas multas e um valor pelo aluguel das obras, que foram emprestadas antes da valorização comercial das criações de Lygia. Mesmo as obras vendidas em vida pela artista tiveram sua mostra impedida em decorrência de pedidos dos herdeiros, que inclusive excluíram a participação de Lygia na 29º Bienal de Arte de São Paulo, mais uma vez em decorrência de exigências financeiras (Berberi, 2018, p. 97). Tal foi o exercício dos direitos autorais herdados que os titulares chegaram a impedir a menção do nome de Lygia em uma mostra com depoimentos sobre a artista, que teve de ser cancelada.

Com base em tantos desequilíbrios acima narrados, para Berberi, é preciso relativizar o direito dos herdeiros, seja na perspectiva da apropriação e posse das obras, seja na perspectiva dos frutos econômicos delas obtidos, justamente pela sua prevalência nos dias atuais ao direito de acesso à cultura. Pensar cultura é olhar pelo coletivo, e não pelo individual (Berberi, 2008, p. 144), o que é estritamente compatível com esta pesquisa. Mais do que o proposto, espera-se que, a partir dos resultados aqui obtidos e relatados, seja permitido que obras de autores já falecidos, que estão publicadas, possam ser parte da dinâmica de reutilização, com o tom de homenagem e valorização da cultura nacional que esta pode ter.

As respostas de um dos artistas entrevistados resultaram em dados sobre a experiência de criação que reutiliza personagens em diálogo com herdeiros detentores dos direitos autorais. Durante a criação de histórias com personagens das músicas de Adoniran Barbosa, o artista entrou em contato com a filha do cantor e compositor para criação de um quadrinho em que, para além das personagens de suas letras, o próprio Adoniran fosse personagem. Junto de uma produtora, o projeto “Quaisqualigundum” obteve os direitos para criação, e, de maneira muito acertada, a herdeira, compreendendo que se tratava de um quadrinho independente, com poucos recursos obtidos junto ao PROAC, permitiu que a imagem de Adoniran fosse incluída e que as personagens fossem utilizadas por valor razoável e compatível com a realidade do projeto. Mesmo que as personagens de músicas não sejam frequentemente visualizadas em disputas judiciais, os artistas tiveram receio quanto à sua utilização, e por isso a preocupação de contato com a herdeira. O resultado da razoabilidade e não primazia do direito de autor foi narrado pelo entrevistado como comoção e apreço à obra desenvolvida:

> No do Adoniran, a filha dele pediu para ver a história para ler a história antes. Ela queria saber meu pai dela é a memória do pai dela, né? E quando ela leu, ela adorou, inclusive foi até emocionante. Ela falou para a gente que ela se emocionou com a homenagem que ela achou linda, ela falou e ela ainda falou assim: "eu tenho certeza de que papai amaria um projeto de vocês". Quando ela falou "papai" e o papai para ela era o Adoniran, que nossa sabe assim, agora eu juro foi até meio arrepiante [...] Por que você tá falando, né? O Adoniran, essa figura tão mitológica aí da Cultura. Brasileiro e daí você falar com a filha dele pensando "Nossa meu pai e ia ter curtido esse livro" então é para a gente foi muito foi muito satisfatório ter tido o contato com ela e daí depois que ela leu o livro ela adorou. Inclusive, ela comprou uns 20 exemplares, entendeu? A gente deu mais uns 10, porque ela queria dar para amigos e familiares assim, né? (Entrevistado).

Projetos bem-sucedidos para todas as partes (autor, titulares dos direitos de autor e sociedade) como este reforçam a importância de questionarmos o acesso a obras e a manutenção do legado destas em novas criações durante o período que antecede o domínio público, cuja extensão indevida será reforçada no capítulo abaixo. Nesse sentido, a crítica de Berberi sobre a prevalência do Direito Autoral é acertada, e precisa ser repensada para que ganhos culturais como o exemplo acima sejam a regra e não a exceção. O exercício da preservação da memória coletiva é também uma das funções do Direito Autoral, ou ao menos deveria ser.

Berberi, em sua tese, conclui pela dificuldade de alguns sucessores em proteger uma herança de cunho artístico e cultural sem que se constitua um abuso de direitos de tais bens chamados transindividuais, que geram impedimentos e interdições para público e sociedade, principalmente quando "colocar a produção artística nos incompletos trilhos do utilitarismo parece ser tarefa recorrente de muitos herdeiros" (Berberi, 2018. p. 155). Se esta dinâmica não for repensada, o risco de que tais abusos sejam considerados normais, de que cada vez mais impedimentos sejam postos entre sociedade, autores e indústria cultural, principalmente porque são os herdeiros que definem a relação da sociedade com as obras pelos 70 anos de prazo de proteção do exclusivo patrimonial, é uma preocupação relevante ao apagamento de parte da cultura brasileira.

3.3.2 A rastreabilidade da autoria: dificuldades causadas pela desobrigação de registro

A dificuldade em alcançar os autores foi um dado colateral obtido através desta pesquisa: dos 50 autores da edição definida como espaço amostral, apenas 35 possuíam

histórias compatíveis com os critérios de inclusão e exclusão[51], para os quais foram encontrados dados de contato de apenas 28, sendo admitidos os meios de contato via redes sociais e e-mail. Destes contatados apenas 10 retornaram: 03 recusando a participação, 01 cobrando valores para entrevista, o que não era compatível com o contexto científico e acadêmico, motivo de sua exclusão, 01 aceitando a entrevista, mas se recusando a assinar o TCLE, motivo de sua exclusão, e 05 aceitando ser entrevistados conforme procedimento do Comitê de Ética em pesquisa.

A solução posta de tratar a reutilização a partir de licenciamento, com o contato e autorização, sujeita a criatividade aos obstáculos de rastreabilidade da autoria, pois, não havendo obrigatoriedade do registro, não existe um repositório nacional em que se consulta a autoria de determinada obra e encontra-se o titular para pedido de autorização. Mais que isso, ao autor fica reservado o direito de licenciar a obra, ou partes desta, pelo valor que considerar justo, o que não parece irrazoável se os valores fossem recebidos pelo autor pessoa física. Quando a negociação é entre uma pessoa física e uma companhia detentora de tais direitos, há de se refletir sobre os custos que passam a incidir nestas criações e o quanto esses custos não acabam por inviabilizar o desenvolvimento de obras, ainda que em tom de homenagem, como feito no caso da MSP, espaço amostral desta pesquisa. Por outro lado, mesmo diante desses obstáculos à pesquisa empírica, os artistas entrevistados e o editor manifestaram interesse na criação reutilizando personagens, demonstrando mais uma vez que o Direito e a Arte não se encontram na mesma página.

Sendo a ausência de registro notória dificuldade, pode-se questionar se não seria desejável torná-lo obrigatório. Contudo, essa lógica faz mais sentido para a indústria cultural do que para as criações. Nota-se que o processo de registro possui custos e muitas vezes é rodeado de inseguranças que fazem necessária a contratação de assessoria jurídica, aumentando ainda mais os valores para fazê-lo. A obrigatoriedade do registro também alteraria o momento de início da proteção: se antes a obra estaria protegida desde a criação, condicioná-la ao registro é aguardar o encerramento de um processo para ter reconhecida a proteção. A obrigatoriedade

[51] A seleção dos artistas entrevistados ocorreu com base em requisitos de amostragem intencional e estratégica, tendo como critérios de inclusão e exclusão (i) a existência de texto escrito na nova criação, eliminando os textos em que houve apenas a ilustração; (ii) ter reutilizado personagens identificáveis da Turma da Mônica, eliminando os autores em que não se consegue perceber personagens específicos; (iii) não estar em situação de conflito de interesse (por exemplo, ser editor da obra ou já estar vinculado à empresa Maurício de Sousa Produções); (iv) se possível, entrevistar artistas que reutilizaram os mesmos personagens, para afunilar ainda mais o objeto.

do registro da forma como é hoje não seria, portanto, facilitador para a promoção do acesso ou rastreabilidade de autoria.

Decerto a criação de um repositório para mapeamento das obras e seus autores teria muita utilidade, mais pensando em alcançar a fictícia Biblioteca de Alexandria do que para condicionar a proteção da obra. Seria também uma espécie de acesso à informação e à cultura, com a devida transparência Nesse sentido, é interessante refletir sobre a possibilidade de um cadastro online de obras, em um repositório do governo federal, em que bibliotecas, autores e até mesmo o próprio consumidor pudessem registrar criações, que posteriormente seriam examinadas acerca de sua veracidade para ao fim constituir uma base de dados pública. Não apenas mitigaria o problema da rastreabilidade, como também seria um esforço coletivo da sociedade para preservação de sua própria memória.

Apesar da proposta de solução, de imediato a dificuldade relacionada à rastreabilidade de autoria continuará sendo um problema para dinâmica de reutilização, de modo que se propõe licitamente que o licenciamento seja substituído por outras figuras, facilitando o processo criativo e fomentando a dinâmica como uma forma de reduzir o prejuízo sociocultural de apagamento de partes da cultura nacional.

3.3.3 Sem atribuição individual de autoria e à eternidade: folclore brasileiro

Para a hipótese desta pesquisa, é importante observar um contraexemplo ao proposto pela legislação autoral: a perenidade alcançada por essas obras. O folclore é entendido como manifestação da cultura tradicional de um povo (Abrão, 2002, p. 123). É evidente que sua perenidade deriva do fato de que as histórias emanam da tradição de uma comunidade cultural, e como são reflexos da própria identidade de um grupo, são a materialização de suas normas e valores, e transmitidas como costumes de um povo e uma época (Abrão, 2002, p. 123). Contudo há de se questionar se a possibilidade de recontar essas histórias por anos, sem que isso implique em uma preocupação com a propriedade imaterial, uma vez que não há atribuição de autoria, é um fator relevante para sua preservação no tempo.

Ascensão provoca a reflexão de que o requisito da individualidade exclui do direito de autor as criações coletivas, que são as manifestações culturais associadas ao espírito coletivo. Ainda que compostas por atos individuais de criação, pois só o espírito de cada homem cria, elas são contributos dissolvidos no conjunto de modo inextricável, pois não podem ser isoladas para serem atribuídas individualmente, e tampouco permitem a afirmação de autoria sobre a

criação coletiva (1997, p. 53). Eliane Abrão relembra que expressões ou manifestações culturais e étnicas de um povo ou de uma coletividade não seriam uma preocupação em termos de propriedade, pois são domínio público (Abrão, 2002, p. 123). Ainda, a Organização Mundial do Comércio define como expressões culturais tradicionais, ou "expressões do folclore", a "música, dança, arte, desenhos, nomes, sinais e símbolos, apresentações, cerimônias, formas arquitetônicas, artesanato e narrativas, ou muitas outras expressões artísticas ou culturais".

Ascensão indica que os textos fundamentais sobre direito de autor não conferem tratamento jurídico ao folclore, relembrando as ocorrências na revisão de 1967 da Convenção de Berna, em que sobretudo os países africanos apresentaram propostas para inclusão de proteção da obra literária e artística desta parte do seu património cultural, o que foi refutado majoritariamente por pesquisadores europeus e estadunidenses, principalmente por conta de músicas que eram depois editadas em discos fonográficos e exploradas comercialmente, sem que o coletivo que originou tais obras tivesse qualquer participação nos resultados obtidos. Para eles, não havia no folclore proteção autoral pois o direito de autor supõe uma criação individualizada, um titular determinado a quem se pode atribuir a obra, enquanto o folclore traria uma manifestação genérica do espírito de um povo (1997, p 54), o que resultou em manifestação genérica sobre o tema na revisão. O que se consolidou posteriormente foi que essas manifestações, em termos jurídicos, são compreendidas como obras de autor desconhecido, como previsto na Convenção de Berna[52], devendo ser determinado em lei quem será a autoridade competente para representar o autor desconhecido, assegurando a não violação dos direitos autorais.

No entanto, de acordo com alguns, as expressões tangíveis da arte folclórica não entram na noção de folclore. O artigo 15.4 da Convenção de Berna (que protege as obras não publicadas por um autor que se supõe de determinado país) aplica-se também, se necessário, à proteção de determinadas expressões do folclore. Na legislação nacional, a Lei de Direitos Autorais também indica que os conhecimentos étnicos tradicionais seriam de domínio público[53].

A observância dessas criações do folclore é importante, pois se verifica que ninguém detém o monopólio ou a propriedade dessas manifestações (Abrão, 2002, p. 124). Há, contudo,

[52]Conforme se verifica em: "Artigo 15 4) a) Quanto às obras não publicadas cujo autor é de identidade desconhecida, mas, segundo tudo leva a presumir, nacional de um país da União, é reservada à legislação desse país a faculdade de designar a autoridade competente para representar esse autor e com poderes para salvaguardar e fazer valer os direitos do mesmo nos países da União."

[53] Conforme verificado em: "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."

a proteção das obras que fixam, gravam e transmitem essas manifestações (Abrão, 2002, p. 124). Esse aspecto da materialização da arte pertencente ao todo é muito interessante, pois quando o bem imaterial se torna material, por exemplo, quando uma personagem se torna um livro impresso, ele é retirado do aspecto coletivo para o exercício do direito individual do autor, sem que se torne um problema outro autor vir a criar nova obra com a mesma personagem. Fica exemplificado a forma como a propriedade imaterial não se esgota pelo seu aproveitamento coletivo.

Eliane Abrão ainda ressalta que a ausência de proteção por se encontrarem em domínio público não elimina a relevância das manifestações tradicionais, pois os conhecimentos étnicos tradicionais possuem um nível diferenciado de regulamentação. Entretanto, ainda que suas manifestações sejam inapropriáveis, o suporte ou obra autoral decorrente, não pertencentes à tradição popular, serão de titularidade de quem as fixou, gravou ou transmitiu (2002, p. 124).

O fato de que o Decreto da Presidência da República n° 3551, de 4/8/2000, possibilitou o registro dos saberes parece um movimento contrário à própria forma de permanência dessas manifestações. É evidente que o folclore é um bem cultural que integra o patrimônio cultural brasileiro. A possibilidade de registro deve ser um reforço de sua perenidade e preservação, mas não uma condição ou requisito para que ele seja reconhecido como saber tradicional, ou mesmo para que tenha sua proteção garantida. O Decreto, nesse sentido, deixa claro que o registro tem como finalidade a continuidade histórica do bem e sua relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira[54].

A sua preservação, contudo, é muito mais conectada à perenidade e ao esforço coletivo de recontá-lo do que à mera registrabilidade em meios oficiais. Nos resultados obtidos nas entrevistas semiestruturadas, foi descrita justamente essa dinâmica de recontar as mesmas histórias como situação intrínseca à humanidade:

> "Mas eu acho que é muito é muito da natureza humana contar história e quando a gente tem um personagem uma lição que a gente quer passar através de contar uma história, é uma história que a gente ouviu no passado e que a luz dos dias atuais ela não parece mais adequada e você vai lá e faz uma alteração nela e ela ganha relevância de novo e ela, e ela passa é conhecida por uma nova geração e daí talvez daqui a mais 100 anos alguém vai olhar essa história e vai trazer uma outra sobre ela, né? É eu acho que é inevitável é da cultura humana e não vai deixar de ser feito, mas a gente tem ao mesmo tempo leis, né?" (Entrevistado 5)

Compreendida a situação de reutilização não apenas das personagens, mas do todo das manifestações tradicionais, e definindo-as como a expressão de uma comunidade em

[54] Conforme verificado no Artigo 1ª, §2 do Decreto n° 3551, de 4/8/2000.

determinada época, por que não utilizar a eficiência de sua preservação como um exemplo bem-sucedido de valorização da cultura nacional, de modo que, mesmo sem deixar de recompensar o criador que a fixa, esta não se determine por sua finalidade comercial e, portanto, seja esquecida assim que não tiver mais valor monetário? Por que no folclore a compreensão de originalidade se assemelha à tradição oriental exposta no capítulo 4.1, na teoria apresentada por Han, e por isso não se apaga, mas não permitir que o mesmo seja feito com outras histórias? Por que apenas parte das histórias podem ser recontadas? Se, por um lado, enquanto narrativa popular transmitida pela tradição oral, não há importância que a obra tenha alguma vez sido protegida, ou que não tenha um autor individualmente determinável (Ascensão, 1997, p. 55), por outro é nítida a vulnerabilidade diante da exploração econômica quando tais histórias se materializam em produtos cujo resultado em nada retorna ao coletivo que o originou.

A perpetuidade conferida pela atribuição de pertencimento coletivo, que é extremamente louvável, não pode se tornar forma de exploração de terceiros sem que se revertam os resultados ao coletivo que criou a obra. Ainda, há certas complicações sobre o que se compreende do todo contemplado no folclore, como ocorre com as danças tradicionais. A despreocupação da legislação com a proteção destes temas é um reforço de que a Lei de Direitos Autorais nem sempre tem como foco a proteção dos autores enquanto pessoas físicas, que são as figuras realmente hipossuficientes. A exploração dos conhecimentos tradicionais, muitas vezes em detrimento dos próprios valores propagados por eles, é uma ofensa tanto aos direitos patrimoniais quanto aos direitos morais.

Se por um lado é louvável o quão influente na cultura estes são, e quão ampla é sua difusão, é lamentável que isso seja utilizado como forma de obtenção de vantagem econômica. Justamente por não ser uma produção e difusão preocupada com os resultados comerciais da criação, apenas conectada com o propósito de transmissão dos conhecimentos tradicionais, é que o folclore se consolida como parte da cultura não esquecida e nem sujeita ao apagamento, diferentemente do que tem ocorrido na contemporaneidade. Entretanto, se a diferença entre folclore e demais produções é nítida para o Direito, não é tão claro para a Arte o que o diferencia das demais obras literárias. Por que o que funciona para o folclore pode funcionar como comutação autoral nas histórias em quadrinhos, como discutido no próximo capítulo, mas não pode funcionar para as personagens de Guimarães Rosa, Aline Bei, Oscar Nakasato, João Silvério Trevisan e Clarice Lispector? Mais que a atribuição de uma autoria definida, a permanência da vida dos personagens é ditada pela falácia do interesse comercial exercido pela propriedade intelectual enquanto forma de garantir que as criações continuem acontecendo e a cultura continue sendo produzida. A forma como ocorre no Brasil, com base nos dados

coletados na pesquisa empírica, e o modo como a reutilização lícita pode ser feita serão abordados no capítulo seguinte, comprovado a hipótese da pesquisa de que a dinâmica é meio para se garantir a valorização e mitigar o apagamento da cultura nacional, que não se confunde com a indústria cultural.

4 RETRATO DA REUTILIZAÇÃO DE PERSONAGENS NO BRASIL

Para descrever as nuvens
eu necessitaria ser muito rápida —
numa fração de segundo
deixam de ser estas, tornam-se outras.
É próprio delas
não se repetir nunca
nas formas, matizes, poses e composição. [...]
Sobre a tua vida inteira
e a minha, ainda incompleta,
elas passam pomposas como sempre passaram.
Não têm obrigação de conosco findar.
Não precisam ser vistas para navegar.
- Wisława Szymborska, Poemas

Este capítulo se dedica a detalhar a fase empírica da pesquisa, desde a observação de como a reutilização ocorria em histórias em quadrinhos, passando pela explicação científica da escolha de aplicação de entrevistas semiestruturadas, o procedimento de adequação ao Comitê de Ética em pesquisa e a elaboração do roteiro de perguntas, para que sejam analisados os resultados obtidos, relacionando o referencial teórico que fundamenta a pesquisa com pontos de convergência ou divergência das respostas obtidas, e ao final apresentar o tratamento jurídico proposto como conclusão da pesquisa.

A exposição da metodologia e a análise crítica dos limites da pesquisa feitos neste capítulo foram importantes para demonstrar que os resultados consolidados não encerram o tema pesquisado, justamente por se tratar de uma pesquisa preliminar que dá espaço para que novas análises, em especial sobre as possibilidades de tratamento jurídico, sejam feitas sobre a temática.

4.1 Comutação autoral: histórias em quadrinhos como precursoras da reutilização de personagens

Ao longo das entrevistas obteve-se um resultado relevante, que confirma a exposição teórica de Alves-Costa em “Comutação Autoral e a problemática da unidade autor-obra nos quadrinhos” sobre as dificuldades em definir o funcionamento da autoria nos Quadrinhos. Para a comutação autoral presente nas HQs se vislumbra na verdade uma espécie de não-unidade entre Autor e Obra, característica desse gênero (2018, p. 75). É preciso entender o que o autor propõe com a ideia de comutação autoral nos quadrinhos para estender a teoria às personagens

da literatura. Comutação significa "Ato ou efeito de comutar; substituição, troca"[55]. A comutação autoral, portanto, seria a associação de diferentes nomes de autor a determinada produção, formando relações múltiplas de coautoria, e contribuindo, por isso, para tornar problemática a relação unitária entre Autor e Obra (Alves-Costa, 2018, p. 83). Através da ideia de comutação autoral é possível compreender como diferentes autores dão continuidade às personagens de outros, e como esta é frequente nas histórias em quadrinho e existente na literatura, mas estranha ao Direito Autoral.

A comutação autoral, então, consiste na associação de forma descentralizada de diferentes autores que contribuem para a mesma obra ou universo ficcional, tornando a autoria fluida, baseada em redes de relações em vez de uma unidade clássica e individual. Na Literatura, um nome do autor pode funcionar como o direcionamento para o conhecimento de outras obras, com um único nome é capaz de encontrar diversas obras. Por exemplo, fala-se na "obra de Drummond" e, com isso, se estabelece abstratamente uma totalidade para um único nome. Nos quadrinhos, também é possível percorrer uma trajetória marcada por títulos de obras a partir do nome de um Autor, mas a pretensão de totalidade da obra não é alcançada por conta da autoria compósita, que tende a ser a regra. A autoria compósita também pode ser comutativa, ou seja, os nomes de Autor são recombináveis entre si, formando uma rede de correlações (Alves-Costa, 2018, p.83). Assim, não é como se inexistisse o vínculo entre autor e obra, mas o seu exercício é ainda mais associado à sua criação específica.

Os quadrinhos existem a partir da ideia de instituição discursiva, em que são centrados na figura do Autor-Obra não como indivíduos, mas como produtores dos discursos (Alves-Costa, 2018, p.77), assim como ocorre na criação literária como um todo. É válido mencionar que a dissertação não busca se aprofundar nas diferenças entre as instituições discursivas da Literatura e dos quadrinhos, justamente porque o objetivo é produzir conhecimento científico sobre a temática de reutilização de personagens da Literatura brasileira, a qual contempla os quadrinhos como gênero em sua definição lato sensu. Os quadrinhos são o ponto de partida da compreensão de como reutilizar personagens de forma lícita, visto que são um exemplo bem-sucedido de comutação autoral.

É natural para as histórias em quadrinhos que uma personagem seja contada por diversos autores, sem que haja uma preocupação na caracterização do regime como coautoria, obra derivada, paródia ou qualquer outro regime jurídico. Tão frequentemente isto ocorre que nas

[55]Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/palavra/k58y/comuta%C3%A7%C3%A3o/. Acesso em 17/02/2026, 17h40.

respostas dos entrevistados na fase empírica da pesquisa é possível identificar a convergência com o defendido por Alves-Costa, pois não apenas diversos autores indicaram que já haviam participado de criações que envolviam a dinâmica de reutilização, como também que a obra MSP-50 não teria sido a única vez, ou mesmo compartilharam leituras pessoais que envolviam a dinâmica, ou preferências por fazê-la, assim como mencionaram personagens notoriamente conhecidas pela sua criação por diversos autores. Nesse sentido, um dos entrevistados frisou que o mercado estadunidense de quadrinhos vive dessa dinâmica de autores reutilizando ou dando continuidade às personagens há décadas, a ponto de que é comum que as personagens sejam caracterizadas pela interpretação do autor que a escreve naquele momento, como por exemplo "Este é o Super-Homem de Grant Morrison, este de John Byrne, este de Mark Waid", sem que haja o descrédito de seus criadores originários Jerry Siegel e Joe Shuster. Ainda nesse aspecto, os autores enunciaram que a comutação autoral é tão comum que se denominam "arcos" da personagem, sendo este um exercício de identificar quais as edições são de cada autor.

A diversidade das interpretações causadas pela comutação autoral é vista de forma positiva pelos quadrinistas e pelo mercado dos quadrinhos. Neste aspecto, reitera-se o exposto por Antonio Candido, pois a personagem teria natureza limitada em razão da escolha de elementos, pelo autor, em modo de caracterizar a personagem, não sendo possível, transportar a personagem para outra realidade, ao menos, não seria possível em sentido absoluto, por ser impossível captar a totalidade do modo de ser de uma pessoa, e também porque assim se dispensaria a criação artística terceiro, pois mesmo se fosse possível, uma cópia dessas não permitiria o conhecimento específico, diferente e mais completo, que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção (Candido, 2005, p. 65).

Permitir que outro autor dê continuidade à vida da personagem foi uma forma dos quadrinhos de construí-las de forma mais próxima de uma personalidade absoluta e de perpetuá-las, assim como ocorre para as personagens do folclore. Ao longo da pesquisa empírica os autores reafirmaram que as personagens que se preservam são aqueles para as quais são criadas novas versões. Novamente foi mencionado os exemplos dos famosos Super-Homem e Homem-Aranha, que continuam relevantes porque anualmente se constroem novas interpretações e histórias para estes, sem que esta continuidade implique em descrédito ou esquecimento das versões anteriores, que muitas vezes aparecem em diálogo com as novas versões. Os autores entrevistados chegaram a mencionar esta dinâmica dos quadrinhos como evolução do processo de criação. Não se vislumbra como uma violação de direitos a continuidade dessas personagens por outros autores, razão pela qual não deveria ser tão obstaculizada pelos percalços do

licenciamento, principalmente porque comprovada que a continuidade da personagem não afeta a exploração da obra original, mas na verdade intensifica o acesso a esta.

Um dos artistas entrevistados, mais do que compreender a dinâmica como natural aos quadrinhos, descreveu a inevitabilidade da cultura humana de recontar e contar infinitamente as mesmas histórias. O entrevistado, em uma de suas respostas, indicou que trabalhar com obras do passado, além de ser positivo, é uma condição inevitável da cultura humana, uma vez que seria natural à humanidade contar e recontar as mesmas histórias. Esse também seria o caso de Romeu e Julieta, segundo o entrevistado, que seria uma história há tempos contada, cuja versão de Shakespeare se consolida como a versão oficial justamente pela interpretação que este coloca para ela. Também, relembrou a obra "Notre-Dame de Paris", de Victor Hugo, posteriormente adaptada pela Disney como "O Corcunda de Notre Dame". A adaptação transforma o corcunda, que na obra original era um vilão, e a Esmeralda, que é a cigana, em heróis, pois a interpretação do autor originário não fazia mais sentido para o presente. O autor reafirmou a importância de recontar as histórias sob novos prismas, de modo que as personagens sejam apropriadas e transformadas por futuras gerações, como no caso do corcunda, para que voltem a ter relevância.

Há de se aprender com a forma enriquecedora que este gênero trata a continuidade das personagens, valorizando a face que cada autor confere para a fase destes. Sendo um exemplo bem-sucedido em que não há violação de direitos de autor, a pesquisa se propôs a identificar se há interesse de autores em continuar criando obras dessa forma e como fazê-lo de maneira lícita sem que os direitos do autor originário se tornassem impedimentos. O folclore foi abordado como forma de notória perpetuidade, como criação de espírito de um povo principalmente pela consciência de que a criação não era propriedade individual, mas os quadrinhos são a forma de associar esse criar coletivo à lógica do Direito Autoral contemporâneo, visto os quadrinhos funcionam mesmo nas nuances da Economia Criativa.

4.2 Entrevista semiestruturada

A realização de pesquisa empírica com seres humanos exige a submissão ao Comitê de Ética em Pesquisa, através da Plataforma Brasil, aos moldes do previsto pela Resolução nº 510/2016. No dia 22 de maio de 2025 o projeto de pesquisa foi submetido à análise do Comitê de Ética, via Plataforma Brasil, sendo registrado e aprovado sob o CAAE:

88985425.6.0000.5407, em setembro de 2025, o que permitiu que as entrevistas se iniciassem em outubro do mesmo ano.

Os autores selecionados foram convidados a participar através de uma carta convite enviada por e-mail, na qual foi apresentada a descrição da pesquisa, bem como anexado o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido ("TCLE"), a ser assinado por cada entrevistado. No TCLE foi descrita em linguagem objetiva a pesquisa e seus principais objetivos, e explicitado que a entrevista ocorreria de forma remota, com duração de aproximadamente 30 minutos. Também foi exposto que a entrevista seria semiestruturada, com breve explicação do que consistia essa metodologia de pesquisa qualitativa. Foi garantido aos participantes que apenas o áudio seria gravado pela pesquisadora, para fins de posterior análise das informações coletadas, o que foi relembrado a cada entrevistado antes do início da entrevista. A transcrição do áudio foi apenas dos elementos verbais, excluindo pausas, gaguejos, hesitações etc. Elucidou-se que não seria previsto nenhum tipo de pagamento pela participação na pesquisa.

Como riscos para a participação, foram indicados no TCLE a possibilidade de (i) identificação não intencional, sendo tal risco mitigado pelo o envio de e-mails com apenas um remetente e um destinatário, bem como a utilização de plataforma segura para a entrevista e o armazenamento da gravação em nuvem com alto nível de segurança e acessada somente pela pesquisadora, e a segurança de que a gravação será salva nomeada apenas com a data da entrevista e não conterá a sua identificação, a edição da obra da qual participou, ou mesmo detalhes sobre o conteúdo da obra; (ii) riscos cibernéticos como invasão de sistemas, ataque de senhas e vírus, mitigados pela escolha de plataforma segura para armazenamento de dados; (iii) cansaço físico e/ ou mental, relacionado ao ambiente virtual, meios eletrônicos ou atividades não presenciais, mitigados pelo reforço da hipótese de desistência da entrevista; (iv) desconforto pessoal, uma vez que revisitar o processo de criação pode gerar desconforto ao tratar de experiências pessoais relacionados às questões autorais, por isso, o participante poderá recusar-se a responder qualquer pergunta e encerrar sua participação a qualquer momento. Como benefício, foi indicado apenas o indireto, que é a contribuição para a solidificação do conhecimento científico sobre essa lacuna da lei, que é a possibilidade de reutilização de personagens criados por outros autores em novas obras, como forma de valorização e acesso à cultura nacional. Os conhecimentos sedimentados serão amplamente divulgados de modo a promover segurança jurídica aos autores que desejarem criar com base na dinâmica investigada pela pesquisa. As entrevistas foram realizadas individualmente, através da plataforma Google Meet, e as gravações foram apenas de áudio. A forma de transcrição para análise dos dados foi a não naturalista, excluindo as expressões não verbais e mantendo apenas o texto falado

(Azevedo, 2017, p. 162). Além disso, a etapa de pesquisa de campo, ao proporcionar o contato com os criadores, gerou comunicação direta com as partes envolvidas na prática desse tipo de criação.

Para assegurá-los quanto à confidencialidade expôs-se que as respostas seriam tratadas de forma anônima e confidencial, ou seja, em nenhum momento eles teriam o nome divulgado, mesmo que as respostas fossem transcritas e examinadas. Assim, o nome dos autores foi suprimido e substituído por "Autor", seguido de uma numeração aleatória, e o nome do editor alterado para "Nome do Editor" ao longo de toda a tese, ou ainda, para tratar das seis figuras adotou-se a denominação "Entrevistado", seguido de numeração aleatória, apenas para diferenciá-los entre si.

A seleção dos artistas entrevistados ocorreu com base em requisitos de amostragem intencional e estratégica, tendo como critérios de inclusão e exclusão (i) a existência de texto escrito na nova criação, eliminando os textos em que houve apenas a ilustração; (ii) ter reutilizado personagens identificáveis da Turma da Mônica, eliminando os autores em que não se consegue perceber personagens específicos; (iii) não estar em situação de conflito de interesse (por exemplo, ser editor da obra ou já estar vinculado à empresa Maurício de Sousa Produções); (iv) se possível, entrevistar artistas que reutilizaram as mesmas personagens, para afunilar ainda mais o objeto.

Esses critérios visaram eliminar possíveis vieses na pesquisa qualitativa e alcançar uma variação significativa de pontos de vista sobre um mesmo objeto. Considerou-se suficiente entrevistar no mínimo cinco artistas, por representarem diferentes percepções da criação, pois todos foram envolvidos na mesma dinâmica/proposta de procedimento criativo. O parâmetro de cinco criadores e o editor da obra também levou em consideração o período de tempo disponível para conclusão da dissertação (julho de 2026), reforçando o enfoque na compreensão qualitativa, em profundidade, do tema, sem a necessidade de replicar a amplitude das pesquisas quantitativas.

O roteiro de entrevista foi construído para adaptar termos técnicos da Lei de Direitos Autorais ao diálogo com autores e editores, que não possuíam formação jurídica, com esforços para que as definições apresentadas eliminassem possíveis vieses. Conforme exposto anteriormente, a entrevista semiestruturada conferiu à pesquisa a possibilidade de adequar-se ao contexto do entrevistado de modo a aprofundar certas determinações jurídicas e científicas em razão das experiências e particularidades dos diferentes criadores. Os apêndices A e B contemplam a íntegra do roteiro para os autores e para o editor, respectivamente, bem como as justificativas científicas para as perguntas.

Para elaboração do roteiro de entrevista foi entendido como necessário obter conhecimento sobre cinco principais temas: escolha da personagem, formalização do licenciamento, percepções sobre o Direito Autoral, aspectos socioculturais da reutilização de personagens, e bloco de encerramento para quaisquer adições desejadas pelos entrevistados.

A escolha da personagem foi ponto importante da análise, pois pretendia captar aspectos do direito moral do autor originário, com destaque ao artigo 24 da Lei de Direitos Autorais, no sentido de entender quais as limitações impostas, fossem elas de cenários, enredos, estéticas, ou até mesmo se determinadas personagens não poderiam ser cogitadas. Em síntese, o eixo se propunha a captar os condicionantes antes mesmo da criação da obra e investigar o grau de autonomia concedido ao novo autor e se a proteção conferida às personagens é, desde o início, enxergada da mesma forma que a obra completa.

As perguntas sobre formalização, licenças e questões jurídicas buscaram identificar a natureza da formalização dessa criação e se haveria já nesta a determinação da natureza jurídica da obra criada. Ainda, foi questionado se os autores conseguiam compreender os efeitos jurídicos do contrato assinado, bem como se haviam se sentido prejudicados pela ausência de assessoria, ou beneficiados caso tivessem acesso a advogados. Também foi questionado se havia previsão pelas intervenções jurídicas, editoriais e do próprio autor originário no contrato.

O eixo de percepções sobre o Direito Autoral buscou entender se os autores que reutilizaram personagens se compreendiam como autores e, por consequência, entendiam os direitos que lhes cabiam em razão da criação. Ter consciência e clareza sobre os próprios direitos, apesar de não ser juridicamente determinante, é importante para que o autor os reivindique. As perguntas feitas se baseiam nos artigos 5º, inciso VIII, “a” e “g”,7º, 11º, 24º, da Lei de Direitos Autorais.

Apesar de todos esses conceitos serem definidos pela legislação, a atribuição de autoria e a proteção dos direitos morais e patrimoniais de autor são determinados por conceito que não possui definição jurídica: a originalidade, a qual precisa ser compreendida de forma interdisciplinar, sendo um conceito próprio da arte, reforçando a importância do estudo empírico para compreensão do Direito Autoral. Considerando a relevância das personagens, e buscando entender qual o tratamento na prática das obras que as reutilizam, procurou-se identificar nas respostas dos autores e editor como são percebidos na prática os conceitos de obra originária e obra derivada, autoria e coautoria, direitos morais e patrimoniais do autor, reprodução e paródia.

4.3 A Obra *MSP - Maurício de Sousa por + 50 artistas*

A escolha da obra *MSP Novos 50 – Mauricio de Sousa Por 50 Novos Artistas* se pautou no oferecimento de espaço amostral amplo, visto que contempla 50 artistas que, em uma mesma obra, criam novas histórias a partir de personagens pré-existentes. Tal circunstância também garantiu a homogeneidade do referido espaço amostral, pois todos os artistas foram submetidos ao mesmo processo de seleção, às mesmas diretrizes para criar e ao mesmo procedimento de liberação de direitos autorais. Por fim, a obra possui personagens relevantes à manutenção da cultura nacional e tem o caráter de homenagem ao autor originário, o que reforça a possibilidade de o tema da pesquisa ser entendido como uma forma de promoção do acesso e valorização da cultura nacional.

Se por um lado a obra é um objeto de pesquisa relevante, pois se trata de obra de sucesso feita a partir da dinâmica proposta, convém indicar que no âmbito da formalização, esta se distinguir do proposto. Enquanto a MSP 50 surge de convites editoriais, formalizados após a devida autorização do autor originário, nesta dissertação explora-se a construção da reutilização lícita sem que ela seja condicionada à autorização do autor originário, pelas dificuldades já apresentadas em rastrear e obter a autorização.

Considerando como espaço amostral os 50 autores que utilizaram as personagens da Turma da Mônica para novas criações, identificados como autores na obra MSP - 50, estimou-se que um número mínimo de cinco autores, somados à entrevista do editor da obra, seria suficiente para a pesquisa exploratória executada na dissertação. Embora o número represente apenas dez por cento da população total, essa escolha não compromete a validade da pesquisa, uma vez que o objetivo da investigação não é realizar generalizações estatísticas, mas compreender em profundidade o processo de reutilização das personagens, sendo um estudo qualitativo.

Cumpre indicar que, a homogeneidade do espaço amostral, todos os autores que criaram histórias com os personagens da Turma da Mônica foram convidados, autorizados e direcionados pelo editor da MSP, circunstância que representa uma parcela pequena das obras que criam a partir de personagens pré-existentes. As *fanfics*, por exemplo, não advém de autorização, e por vezes tomam rumos propositalmente diferentes da proposta do autor originário, mas sem que isso constitua uma ofensa à obra, visto que têm o mesmo aspecto de admiração que havia em MSP 50. Essa homogeneidade precisa ser entendida como uma limitação da pesquisa. A proposta da dissertação é declarar que a reutilização de personagens

deve ser feita a partir de obras licenciadas, justamente pela dificuldade de acesso aos autores e rastreio de autoria. O viés da obra-homenagem, contudo, está presente no espaço amostral, pois a MSP 50 é um exemplo de reutilização autorizada e celebratória. Isso não significa que os resultados obtidos não sejam aplicáveis a contextos de reutilização crítica, paródica ou não autorizada, pois é justamente esta a hipótese de pesquisa. Essa deve ser reconhecida como uma limitação da pesquisa, que pode ser expandida em estudos futuros através de obras que não tenham passado pelo procedimento de licenciamento. Há de se reconhecer que, apesar de constituir uma limitação, o presente caso é também relevante pelo impacto sociocultural da obra e de seus personagens, bem como pela possibilidade de identificação e contato com esses autores, o que não seria tão fácil se o espaço amostral fossem escritores de *fanfics*, por exemplo.

Em razão da obra escolhida, foi possível entender o vínculo com o autor de maneira diferente da hipotetizada. Se no começo havia uma suspeita de que o vínculo com o autor seria um exercício irredutível da propriedade, comprometendo o acesso à cultura, há de se destacar nas respostas coletadas em entrevistas que para quem cria isso não foi percebido dessa forma. Ao longo das entrevistas, muitas respostas foram no sentido de que as personagens nunca deixaram de ser do Maurício de Sousa, ainda que hoje constituam a propriedade intelectual da MSP, mas que a dinâmica era percebida como se os autores pudessem "brincar com os brinquedos do Maurício". O direito de paternidade não funciona como um limitador, e os próprios autores reconhecem essa vertente do direito moral. Outro resultado relevante foi obtido através da definição dos entrevistados das personagens: quando queriam mencionar a obra de determinado autor, diziam "a personagem X, do autor Y". Essa constatação deixa certa de que a reutilização aproxima o autor de sua obra de modo que sua identificação é condicionada ao direito de paternidade, sem que este seja uma amarra para continuidade das produções.

4.4 Análise dos resultados obtidos

Os dados coletados através das entrevistas semiestruturadas foram objeto de análise qualitativa, através da interpretação e categorização destes, considerando que a análise deveria ocorrer de maneira interdisciplinar, uma vez que permeia discussões sobre originalidade, processo de criação e Literatura. A análise interdisciplinar converge com a criação de uma lógica de valorização da cultura nacional. As respostas das entrevistas, depois de transcritas e anonimizadas, foram categorizadas de forma lógica, na tentativa de afastar as descrições e impressões (Triviños, 1987, p. 128), a fim de identificar padrões e pontos de discordância sobre

o problema de pesquisa. Antes de apresentar os resultados e associá-los à construção teórica da pesquisa, cumpre retomar os objetivos dos eixos do roteiro da entrevista.

O objetivo geral da fase empírica era investigar quais os procedimentos legais observados pelos autores que reutilizam personagens, se os autores têm ciência dos direitos morais e patrimoniais dos autores originários e se foi observado algum limite pelos novos criadores com o intuito de não constituir violações de tais direitos, e identificar qual a preocupação com a originalidade para essa nova criação que reutiliza personagens e quais os limites dessa originalidade. Com esse panorama, os entrevistados foram provocados a responder perguntas distribuídas em cinco eixos, que podem ser visualizados nos apêndices A e B: (i) escolha da personagem (Incisos I e IV do artigo 24, da Lei de Direitos Autorais); (ii) formalização, licenças e entraves jurídicos (Artigos 29, 49 a 52 da Lei de Direitos Autorais); (iii) percepções sobre o Direito Autoral (Artigos 5º, inciso VIII, "a" e "g",7º, 11º, 24º, da Lei de Direitos Autorais); (iv) dimensões culturais e sociais (Artigos 5º, XXIII e 215 da Constituição Federal); (v) encerramento e observações finais. As entrevistas dos autores e do editor observaram os mesmos temas, contudo, as respostas do editor, além de serem analisadas para encontro de divergências e convergências, como feito na comparação direta entre os autores, foi analisada sob a ótica de completar o processo de veiculação de uma obra que reutiliza personagens, ou seja, foi analisada comparativamente às demais respostas, e de forma isolada, para compreender o processo em sua completude.

Quanto ao primeiro eixo, de escolha das personagens, foi unânime entre os autores que o critério para escolha da personagem foi a preferência pessoal, afetiva, tendo quatro dos cinco autores associado a escolha às memórias da infância. A maior divergência entre as respostas foi sobre a quantidade de personagens: enquanto parte dos autores queriam desenvolver uma história com enfoque nas suas prediletas, outra parte construiu a narração que pudesse abordar o maior número de personagens, justamente pela sensação de oportunidade única de "brincar com as personagens do Maurício". As restrições do editor se limitaram ao controle de repetição excessiva das mesmas personagens, e a pedido de Maurício de Sousa, havia uma resistência quanto à reutilização de uma personagem específica, também fundamentada em favoritismo pessoal do autor originário, resistência que foi superada quando o editor recebeu uma narrativa que os emocionou e os convenceu a permitir que a personagem fosse reutilizada. Sobre as limitações definidas, os autores e editor responderam de forma coerente: não seriam tolerados temas inadequados ao público infantil, nem alterações que desvirtuassem o entendido como "essência" das personagens. Curiosamente, os exemplos do que seria a essência das personagens foram variados. Alguns autores mencionaram que não poderiam alterar a fala

típica do Cebolinha[56], um mencionou a ausência dos hábitos de higiene do Cascão, e o editor exemplificou através da impossibilidade de retratar as crianças do Limoeiro como algo diferente de um grupo de amigos. Quanto à técnica, houve consenso para limitação de páginas, e divergência quanto à orientação estilística.

Tabela 1 - Pergunta "Quais critérios você utilizou para escolher a personagem para criação da nova história?" (outubro - dezembro 2025)

Entrevistados	Respostas
Autor 1	Ah, não exatamente critérios. O [Editor] que editou o livro deixou livre a escolha para cada autor, o que gostaria de fazer, etc., não sei se houve para algum autor, em algum momento algum tipo de direcionamento, mas de maneira geral era livre dentro de tudo que fosse obra da Mauricio de Sousa produções. Eu escolhi Cebolinha, Cascão principalmente porque eram meus personagens favoritos da infância, era uma relação pessoal mesmo, não era nada relacionado ao projeto em si. Então, sem critérios, na verdade, esse foi meu critério
Autor 2	Eu lembro de ter feito [...] tiras curtas e rápidas, o editor falou "quero que faça tiras, sobretudo tiras, e se você quiser fazer uma história longa, pode fazer também", eu nunca tinha hábito de fazer, então, até pra ousar, pra ter alguma coisa diferente, sabendo que o livro seria em maioria de histórias longas, eu falei "vou tentar fazer uma história longa, mas não cabia ali né?" Então, fiz uma com duas páginas, que era uma historinha do Louco com o Cebolinha e nas outras duas páginas tinha quatro tiras, não me recordo de certo, e uma página só uma ilustração com um monte de personagem, muitos mesmo, então, eu escolhi nessas tiras, principalmente eu escolhi personagens que eu imaginei que conseguiria abordar, que tinha uma lembrança da infância. Mas nessa historinha longa do Louco com o Cebolinha eu escolhi a dedo porque eu gostava muito deles, gosto muito, na verdade. [...]
Autor 3	A do MSP novos 50? Eu escolhi o personagem que eu achava mais legal, que é o Cebolinha. O Cebolinha pra mim é o personagem mais interessante porque ele não é bonzinho, ele é um violãozinho. Ele é horrível na verdade, ele é um bully. Mas eu acho que ele é um dos personagens mais interessantes da turminha, então eu tinha que fazer alguma coisa com o Cebolinha. E tem muito personagem né? O Maurício de Sousa tem muito personagem.
Autor 4	Olha assim, eu tive algumas ideias para histórias com vários personagens e a ideia que eu tive para escolher a história que eu escolhi, foi a que eu pudesse desenhar a maior a maior quantidade de personagens possíveis porque tipo assim, eu não sabia se eu ia novamente participar de algum projeto do Maurício de Sousa, né? Então eu quis fazer uma história no qual pudesse desenhar a maior quantidade de personagens possível, né? Aí a história que eu que eu bolei é ela assim, é no no desenrolar da história, acaba que pelo menos em pequenas cenas, eu acabei desenhando todas as personagens de todos os núcleos do do Maurício de Souza. O meu critério foi esse e também assim que pudesse gerar uma história. assim que no final fosse algo engraçado, né? Tivesse uma "ponte line" uma coisa assim, mas assim a escolha do do do personagem, na verdade foi mais uma escolha assim pela história de forma que eu conseguisse desenhar a maior quantidade de personagens possível na história.

[56]A fala do personagem Cebolinha consiste na troca entre o "r" e o "l". Por exemplo, a palavra "para" é transformada em "pala".

Autor 5	Certo bom, foi um projeto que que surgiu de um convite, né do [Editor] e como ele estava organizando o livro onde inúmeros artistas iam trabalhar a interpretação pessoal, né nos personagens clássicos criados pelo Maurício de Souza, ele não queria que houvesse, que que fossem personagens repetidos, então, quando ele entrou em contato comigo já haviam alguns personagens que tinham sido tomados, e outros que eles estavam em aberto, e em aberto, e dos que estavam em aberto o que me eu não me lembro, quais eram exatamente mas o da Turma da Mata, e o Jotalhão foi o que me atraiu e daí eu pedi para fazer esse né? Eu gosto dessa coisa meio maluca, né do Jotalhão, assim. era ele ele destoa, né do resto da Turma da Mônica, né? Por ser um elefante falando, tipo tem uma espécie de namorada que é uma formiga, né? E os amigos lá que são os animais assim. Eu sempre achei divertido, né? Tem essa coisa que o Jotalhão também virou um garoto propaganda, né? Então ele é muito conhecido por causa do molho de tomate. Lembro de ser criança e ver as propagandas do molho de tomate na TV tudo, então é o personagem que eu sempre achei divertido. Sempre achei inusitado e daí eu eu pude escolher dentre dentre outras opções assim, mas foi, foi uma escolha por conta desse carinho mesmo e das personagens. Eu gosto de coisas meio esquisitas, né? Um elefante verde que fala e namora uma formiga, bom.

O editor relembrou que, antes mesmo da assinatura do contrato, no momento do convite, ele enviou aos autores um e-mail detalhando as limitações da criação, exigindo que fosse respeitada a essência da personagem, que era possível o redirecionamento da escolha das personagens caso houvesse repetições em demasia, para além das questões mais óbvias relacionados às obras destinadas ao público infantil. Foi questionado se havia cópia do e-mail de orientações para análise documental, todavia, o entrevistado mencionou que o conteúdo havia se perdido em back-ups inacessíveis.

A escolha afetiva remonta a aspecto interessante abordado por Antonio Candido. Apesar de a personagem ser o elemento comunicativo da obra, ela só adquire significado quando caracterizada, ou seja, quando o autor a define de maneira que ela possa dar impressão de vida e se materializar diante do leitor. O autor, então, é aquele capaz de conferir à personagem a impressão de um ser ilimitado, contraditório e infinito (Candido, 2005, p. 59). Na obra de reutilização, quem cria o elemento comunicativo são os autores, e não Maurício de Sousa, fazendo com que as personagens sejam tão deles quanto são do autor originário. Ao mesmo tempo, é interessante notar a escolha afetiva dos autores, em especial porque, na teoria literária de Candido, é possível dizer que uma personagem é, em alguma medida, um ser reproduzido ou um ente inventado em relação à sua própria memória (Candido, 2005, p. 66). A reutilização das personagens é ainda mais complexa se pensada na continuidade do trabalho do autor originário em certas características fundamentais, como na ideia de comutação autoral, com suas próprias impressões de memória que são intrínsecas à criação, seja pelo afeto, seja pela ideia de Han de inexistência do original, pois para isso precisaríamos impor começo e fim para cada criação.

Apesar de não ter acesso às orientações originais, o editor se propôs a definir o que seria essência das personagens, e quais as características imutáveis, e diretrizes gerais, que podem ser resumidas à adequação da temática ao público infantil:

Tabela 2 - Pergunta "No convite para o desenvolvimento da obra foram estabelecidos limites à escolha das personagens?" (outubro - dezembro 2025)

Entrevistados	Respostas
Editor	"Eu mandei uma um e-mail gigante falando assim ó "é seguinte cara, o que que não pode fazer, cara, tem que respeitar a essência do personagem [...]. Quando eu falo de essência, por exemplo, o que eu quero dizer: bom, eu não vou fazer as cinco crianças do limoeiro serem inimigas, elas não são. [...] E aí [o Autor] fala pra mim numa entrevista ele falou assim "Eu não fiz nada de novo, eu só peguei o personagem do Maurício e aumentei o volume". Então qual é a essência do Astronauta? Ele é um cara que largou a mulher aqui na Terra e foi viver solitário no espaço. Então, só que na *graphic* dele, ele enlouquece, ele quase morre. Então assim, o lance da essência era a Turma da Mônica é amizade a Mônica, se questionada pela força o Cebolinha com os planos infalíveis né, que não dão certo e tal. Então quando eu falo disso eu sempre ilustro algumas situações que, por exemplo, aconteceram especialmente nas coletâneas. As coletâneas tinham personagem, e falavam assim, chegava lá tinha um autor que queria fazer algo com uma pegada erótica. Não, não vai rolar. Não é core da Turma da Mônica, dos personagens do Maurício. Ah mas já teve ilustração ano passado da Tina mais ousada. Sim, mas não era erotismo né?. HQ de erotismo. Tem um certo ponto... Teve um autor que num livro de "Pinup" da Mônica que foi o "Mônicas", eram só ilustrações… Teve um autor que mandou a Mônica nua, com piercing na vagina. Aí falei "Você tá maluco, velho?". Sabe, isso não tem como ter. Tem um autor que tentou matar a personagem e eu falei "cara, não dá pra matar a personagem". Sabe Então eu falei os limites acabam sendo esses assim… E aí entra o papel do editor né, de como conheço bem o material, e conheço bem a empresa. Eu tinha que falar "pô, isso aqui pode isso aqui não pode que dá isso aqui não dá". Era isso."
Autor 1	Nesse sentido teve algum, houve limites técnicos, então limite de páginas mínimas e máximas. Eu tinha que escolher entre uma e cinco páginas para produzir. Havia uma limitação que já vinha meio que implícita mas foi colocado formalmente na conversa com o [Editor] que era de não ter nada que fosse pejorativo ou politicamente incorreto Havia uma liberdade de criação, mas um parâmetro que é, como o próprio [Editor] disse que é "esse livro vai tá na mão de uma criança", então havia um limite etc. e tal E havia um limite que poderia acontecer vindo do próprio Mauricio de Sousa, se eventualmente a ideia levasse a alguma coisa que ele considerasse muito desagradável com os personagens dele ou algo do tipo isso poderia acontecer, de ter uma restrição ali. Eu me lembro até que ele usou de exemplo uma história que um colega fez que tinha o Horácio, o dinossaurinho do Mauricio, que ele sempre foi vegetariano né, ele só comia alface, e esse colega fez uma história em que ele precisa comer uma borboleta na história e que isso botou muito em dúvida o Mauricio, em relação a fazer essa mudança, mas que sem essa mudança a história não ia acontecer, então, o Maurício acabou aceitando isso. Então eu tô contando só pra exemplificar, que havia essa coisa meio implícita mas nada… Era uma coisa semiformal, não era exatamente muito rígida.
Autor 2	Essa é uma pergunta difícil, eu adoraria ainda ter a minha conversa com o editor, [Nome do Editor]. O que eu me lembro é que era uma época que eu desenhava até mais simplista do que é hoje, eu coloria pouco meus personagens. Não sei se você conhece o meu trabalho, [...], são quase monocromáticas. E em 2011 meu trabalho era quase que completamente assim, trabalhava principalmente com duas cores, era o preto e o branco e uma terceira cor. E aí quando eu apresentei a primeira versão o [Editor] falou "Adorei, muito bom, mas eu espero que você vá colorir isso aqui devidamente", ou seja, eu tive que ali mudar um pouco o que eu era habituado a fazer. Isso era uma das exigências, eu tinha, claro, exigência também com.. Já que eu escolhi uma historinha com o Cebolinha era importante que eu, todo o

	problema de fala do Cebolinha, de dicção dele… Eu lembro até que quando eu enviei para eles revisarem, tinha alguns problemas, eu tô falando aqui que eu tenho memória, eu adoraria ter essas conversas mas eu não tenho mais. Digo porque passou ali o "errado" eu acabei colocando o Cebolinha falando certo, corretamente sabe? tipo "careta" e saiu certo na revisão, então era isso. Eu não tenho certeza se alguém me contou isso, ou se chegou a mim e tal, mas rola um cuidado assim para que não tenha muitas histórias do cebolinha, ou do louco . Mas eu lembro que quando eu falei que queria fazer uma história do Cebolinha e do louco, ele falou assim "Não tem problema". Um pedido do [Editor] foi "não deixe de fazer tirinhas, eu quero algumas tirinhas neste livro". Mas cuidado com o personagem só o básico mesmo, não vou colocar o Cascão tomando banho ou o Cebolinha falando "parede, careta" corretamente, sabe?
Autor 3	Não, era tudo bem livre. O que quisesse fazer… A única coisa que ele falou era que não poderia ter palavrões, nem nada.. Coisas óbvias.. Mas quanto aos personagens não, liberdade completa. É claro, ele ia olhar antes de finalizar, o [Editor] sempre apoiando, mas acho que ele nunca vetou nenhuma história, nenhuma ideia. Até porque todo mundo quer trabalhar com o [Editor]. O pessoal recebeu esse convite para trabalhar nos livros do Maurício de Sousa, todo mundo quer, não conheço ninguém que tenha dito não. É uma vitrine, fora que que para mim, foram os personagens que eu cresci lendo, então, foi muito divertido.
Autor 4	Do ponto de vista artístico, de qual estilo usar não foi imposto nem um tipo de limite, sabe? Eu fiquei completamente livre para usar o meu estilo pessoal, para eu desenhar da maneira que eu que eu preferisse, o que o editor pediu para modificar foram só alguns pontos na história que ele achou que… como é que eu posso dizer assim, ele tem alguma sugestões de como poderia ficar mais engraçado ou ficar como é que eu posso explicar mas adequado para um personagem que eu escolhi, né? Mas nada que fosse um limite acima do ponto de vista de censura, ou tipo assim afasta mais parecido com o estilo canônico, né? Não teve nada desse tipo, não sabe em relação a estilo artístico sobre que história contar, ou que estilo narrativo usar foi eu achei que foi bastante livre mesmo legal então.
Autor 5	Olha assim sempre tem coisas que são que não são, não são nem se ditas, né? É mas tem outras que precisam né? Assim é a Turma da Mônica, né? A gente com o mínimo de bom senso, sabe que é um público infantil, né? Então, questões relacionadas a violência, sexo, essas coisas não né? Você não vai apresentar uma história, que só pode ser lida por um público adulto, né? Ou que misture com outras personagens, né também que são de outras franquias. Assim tem uma série de coisas que não precisam nem ser dito que eu já imaginei. Que que não deveria ser feito e tentou né? O Maurício de Sousa já tem um tom. O legal é que a gente pode brincar e o curioso, já que eu posso falar aqui assim dos bastidores é que a minha primeira ideia não foi aprovada, inclusive, eu quis brincar assim, foi até engraçado, como tá agora, né? Porque parece ridículo e absurdo, até pelo que eu já falei, né de evitar esses assuntos, mas mas no dia você tá lá você fala: "Ah legal. Vou fazer Maurício de Souza, que bacana. Deixa eu fazer um negócio muito louco aqui". E eu quis eu quis fazer uma história, sabe ter a Turma do Penadinho também, né? Que é a turma do cemitério que é um fantasma caveira um Vampiro, um Lobisomem, um Frankenstein e tudo mais, eu quis fazer uma história em que o Jotalhão, ele morria, e ele acabava da Turma do Penadinho, como um fantasma do Elefante, e eu mandei essa ideia para o [Editor] e ele e ele respondeu bem indignado "pô, você não pode matar o Jotalhão, cara, cê tá louco". É uma história que eu já falei, ele morre, óbvio, né? Ia ficar implícito. Ia ser uma coisa que tinha um corte de uma página para outra explodia lá, tinha um acidente tal e assim daí ele aparecia na Turma do Penadinho, um elefante Fantasma, e daí acabava eles dando as boas-vindas de que ele saiu da Turma da Mônica da Mata, e agora ele acorda da Turma do Penadinho. Assim seria uma história viável, mas hoje pensando é absurdo, até porque é tudo fofinho fica assim… O Penadinho é um fantasma ele foi alguém vivo, namorada do perfil foi uma menina que também morreu, o crânio, que é o crânio também era alguém então assim quando o Maurício de Souza faz uma turma de fantasma, você já tá colocando que um dia eles foram vivos, eles morreram e viraram fantasmas, daí eu pensei "Ah, se eu jogar o Jotalhão um fantasma lá no Penadinho, era uma história curta… Daí ele, o [Editor], achou um absurdo.

Fica evidente que alguns temas tratados com naturalidade pelos autores, como a morte e cenas de caça, cruzavam a limitação de uso definida pelo editor e pelo estilo do autor

originário, e, quando apresentados à MSP, foram alterados pelos autores para permanência na obra. Há, portanto, uma interferência editorial intrínseca ao convite para homenagear Maurício de Sousa, o que difere da proposta desta tese, que é permitir a ampla reutilização sem a violação aos direitos de autor, o que não ocorreu mesmo quando sugeridas alterações pelo editor.

Sobre o eixo de formalização, os entrevistados em unanimidade indicaram que foi celebrado contrato em linguagem simples, com previsão de contrapartida financeira por página entregue, mas que a abordagem prévia feita pelo editor ocorreu em diferentes meios. Especificamente sobre a presença de limitações ao uso dos personagens, apenas um dos autores indicou que havia uma previsão genérica de veto de conteúdos, sem que fossem definidos critérios, o que foi confirmado pelo editor. Os demais mencionaram as vedações genéricas de adequação ao público, sem mencionar o contrato.

Neste segundo eixo, foi questionado se havia necessidade de assessoramento jurídico para formalização do fluxo de criação dessa obra e se os autores e editor entendiam que teriam sido prejudicados ou beneficiados por ter ou não a assessoria. Nas respostas, um autor indicou que a formalização exigia assessoramento jurídico, assim como o editor da obra. Para os demais autores, a leitura do contrato e sua assinatura foi suficiente, pois independentemente do previsto em contrato a euforia de participar do projeto valeria as condições definidas pela Maurício de Sousa Produções. Os autores relataram que não presenciaram intervenções jurídicas no processo de criação. Dois autores fizeram alterações de suas narrativas por imposições editoriais, mesmo sem lembrar se havia previsão contratual. O editor deixou claro que a intervenção jurídica ocorria quando percebido o regime de coautoria, o que determinava a adequação do documento conforme percebida diferentes titularidades ou autoria de partes da obra, como por exemplo, quando um artista cuidava da coloração e desenho enquanto outro elaborava o roteiro e falas. Abaixo transcreve-se a comparação das respostas:

Tabela 3 - Pergunta “A negociação e formalização contratual para o uso de personagens preexistentes exigia o acompanhamento de assessoria jurídica?” (outubro - dezembro 2025)

Entrevistado	Respostas
Autor 1	Não.
Autor 2	Ah, com certeza, é se exigia eu imagino que sim. E eu imagino, pelo que eu conheço do trabalho da MSP e, sei lá, a relevância que eles têm de cenário, pelo que eu conheci depois deles, eu sempre soube que a questão jurídica era tão importante pro estúdio quanto ao (incompreensível), eu acho, quanto ao [Editor], quanto à distribuição, então, agora isso é uma coisa que eu vou contar.. acho que não tem tanto problema.
Autor 3	Não, acho que não. Eles devem ter o time lá.

Autor 4	Não, não senti.. Todos os textos que eles passaram para a gente ler para entender, né, do projeto, tanto os detalhes do projeto assim como também a parte legal, eu achei muito fácil de entender. Não precisei procurar advogados nem nada assim, não.
Autor 5	[...] Agora no caso do MSP, como o convite partiu deles, né? Eles já são os detentores dos direitos dos personagens. Então, já veio aberto para o uso, né? Daí a questão é às vezes para ler o contrato, para saber se tem alguma cláusula que é que tipo em muita desvantagem, às vezes né às vezes as palavras nas entrelinhas do linguajar jurídico, vocês escondem algumas questões que pro leigo que é o meu caso ser lida, "tá legal ok bem", mas olha essa linha aqui na verdade, se você vem isso aqui quer dizer tal coisa sim, então seria mais para proteger a gente de um contrato que nos prejudique, e beneficie só o outro lado né para ser algo equilibrado, né? Mas eu também não peguei nada. Eu tava um monte de amigo fazendo projeto, né a gente reunir e pareceu ok, daí eu assinei.
Editor	Com certeza exige, que uma coisa sou eu ligar lá e falar assim "ó Laís, quer desenhar uma história da Mônica? Vai ganhar X reais". Agora, pra isso eu preciso saber, ah tá bom, e se vender o pirulito da Mônica da Laís ela ganha alguma coisa**?** Então tem que ter, que não tem como.

Como nenhum dos autores foi assessorado, tornou-se oportuno questionar se, após vivenciado o processo de formalização, eles mudaram a percepção quanto à contratação de advogados para revisão do contrato. Apenas um dos autores respondeu que, apesar de não ter sido prejudicado, sentiu-se desprotegido por não se precaver antes da assinatura.

Tabela 4 - Pergunta “Caso positivo: Você se sentiu seguro por ter o acompanhamento de uma assessoria jurídica? Caso negativo: Você se sentiu prejudicado por não ter acompanhamento de uma assessoria jurídica?” (outubro – dezembro de 2025)

Entrevistado	Respostas
Autor 1	Não, não exigia na verdade. Era uma coisa né, enfim, veio do jurídico deles, mas não teve uma necessidade de eu ter um representante legal ou alguma coisa do tipo.
Autor 2	Prejudicado? Olha, eu confesso que me sinto um pouco desprotegido agora, que parei pra pensar nisso. Mas assim… Não sei,,, Eu não consigo imaginar assim uma deficiência da minha parte, talvez… de como eu poderia ser prejudicado nesse momento. Eu acho que se fosse qualquer outra empresa que tivesse contratado meu serviço, sei lá, Sadia, ou uma empresa de material esportivo, cerveja, eu teria sei lá talvez tomado outro cuidado, se fosse hoje, sei lá. Mas por ser a MSP, por ser uma coisa que eu tinha afinidade, tinha uma questão afetiva desde a minha infância, eu me entreguei assim, sabe? Eu não tomei nenhuma precaução, eu pensei “eles que tem que ir atrás disso”, da minha parte o que eles falarem que eu tenho que fazer eu vou fazer. Inclusive se eles falassem [Nome], a gente quer que você desenhe isso, mas a gente não vai pagar nada, mas a gente vai estar divulgando seu trabalho”, eu com dois anos de carreira, desenhando um negócio pra ™, eu pagaria pra tá desenhando isso, e eles pagando bem ainda… Eu pensei “não tem nada que vai me prejudicar”.
Autor 3	Não. Foi aquilo “é para assinar? me da ai que eu vou fazer”.
Autor 4	É. Exatamente exatamente, eu achei que foi tudo tudo justo. Não percebi nenhuma. Eu não percebi nenhuma situação em que eu dissesse assim “Opa, eu acho que ele tá me explorando nisso aí né? Opa, eu acho que eu teria esse um direito que ele tá que ele tá, ele tá suprimindo algum direito meu né?” Não eu não sentia nada desse tipo não só para mim foi tranquilo nesse ponto entendi.
Autor 5	[...] No caso do Maurício de Souza eu também confiei ali, né no acordo que a gente já tinha feito antes, né? A gente tem uma relação de amizade com [Editor], também com, então não me pareceu nada, não me pareceu arriscado assim sabe tipo de “puts é melhor vir com advogado aqui” então certo também, né? Pagaram tudo, foi tudo combinado antes, sabe assim, então não tinha do que reclamar, né?

É possível constatar que as respostas indicam que o convite pela MSP influenciou os artistas a aceitar a proposta, independente das condições formais, pelo apreço em fazer parte do projeto e poder brincar com as personagens de outro autor, que no caso é um dos mais renomados na sociedade brasileira. Assim, a relevância e reverência para os autores convidados foi um viés para a análise superficial do instrumento de formalização. Importante destacar que um dos autores indicou que, para outro projeto, em que este criou histórias para as personagens das músicas do Adoniran Barbosa, ele considerou o assessoramento jurídico como indispensável em todas as tratativas com a família, ainda que personagens de música não sejam exatamente protegidas como as da Turma da Mônica. Fica claro que o convite para homenagear o autor e a credibilidade da MSP foram fatores importantes para que os autores se sentissem à vontade para seguir sem assessoramento, o que aparentemente não ocorreria caso o projeto fosse de iniciativa dos próprios autores.

O editor ressaltou a relevância do assessoramento jurídico da Maurício de Sousa Produções, inclusive destacando a percepção do departamento jurídico quanto a discussões

sobre autoria e titularidade, em específico sobre o caso de estilização da grafia se tornar objeto de proteção à parte do enredo ou do desenho.

Dos cinco autores entrevistados, apenas dois relataram ter passado por interferências editoriais, especialmente quanto ao teor das histórias. Uma das histórias alteradas retratava Piteco, personagem homem das cavernas, caçando Horácio como uma presa. A certa altura, Piteco acertava Horácio com uma pedra, e este desmaiava no chão. Ainda que esta fosse a ideia original do autor, o editor solicitou que algo acontecesse para que a cena violenta não ocorresse. Houve também intervenção em um enredo em que Jotalhão consumia uma poção, o que foi alterado pelo editor pela semelhança com o consumo de ilícitos ou bebidas alcoólicas. O editor mencionou que seu único esforço ao aceite de Maurício de Sousa foi justamente quanto à preferência pessoal do autor originário com a personagem Horácio, mas que ao fim a história foi permitida, pela perspectiva que o novo autor conseguiu dar à personagem, que cativou tanto o editor quanto o autor originário. Nenhum dos entrevistados vivenciou uma intervenção de Maurício de Sousa ou da equipe jurídica da MSP:

Tabela 5 - Pergunta "Durante o processo de criação, houve intervenções editoriais, jurídicas ou do próprio autor que alteraram sua proposta inicial?" (outubro – dezembro de 2025)

Entrevistado	Respostas
Autor 1	Não, no meu caso não. O processo foi todo acompanhado pelo [Editor], que fez né toda a editoria e houve algum tipo de intervenção no sentido mais técnico no contexto da arte no texto principalmente. Então, fala ou alguma coisa do tipo, mas foi pouca coisa também, foi quase nada assim. Jurídica em nenhum momento.
Autor 2	Era mais questão técnica mesmo, mais questão que dizia respeito a detalhezinhos de cor, mas não tinha nada que me pegou. Pode repetir a pergunta? (Pergunta repetida) A resposta acho que é não, não mesmo. Não da minha parte, nem da deles, nem questão jurídica.
Autor 3	Não. Também não.
Autor 4	Jurídica não jurídica, não. Eu vou até dizer qual foi a alteração que ele me pediu, né? Foi uma bobagem, era só que assim tem um trechinho lá da história em que aparece o Piteco, né? Aquele homem das cavernas caçando caçando o Horácio como se fosse assim uma refeição homem das cavernas caçando né para comer, né? E o Piteco atirava uma pedra e o Horácio desmaiava assim no chão, eu não ia mostrar logicamente, né? Na verdade não ia ter a cena, né do Piteco realmente, tornando o Horácio uma refeição, né? Isso era minha ideia original, aí o [Editor] sugeriu que fosse o que acontecesse assim alguma coisa que evitasse isso de acontecer, né? Na história, tipo assim, eu não sei se você leu a minha história, pois é, a Mônica joga um coelhinho, esse coelhinho viaja, o espaço viajou bem então né aí o coelhinho que salva o Horácio acerta a cabeça do (inaudível). Aí ele deu uma sugestão para eu modificar para que eu não fizesse o Horácio levar essa pedrada, né? Aí eu modifiquei dessa maneira que eu acho que ficou até mais dentro da da proposta da história, mas conforme uma coisa só uma. Uma como é que eu posso dizer, eu não acho que isso seria algo que feriria a partir jurídica deles, não acho que foi mais para deixar a história mais dentro da linha editorial, né? Então eu não eu não considero isso que foi uma censura e inclusive essa ideia que ele deu, eu achei que a ideia que ele deu de não colocar a história dessa maneira, né de bolar uma outra, uma outra forma de conduzir a história. Eu achei que a ideia foi até boa, mas não foi nada em relação ao político não, eu acho que foi mais em relação a linha editorial.
Autor 5	Não, jurídica passou tranquilo assim a gente não precisou, não teve nenhuma, nenhum problema sabe assim deles não cumprirem né? O lado deles, né? A gente recebe ainda os e-mails de tempo tempo com relatório de vendas, né? É um livro também que é um nicho, né? Então depois de 10 anos vendendo, ele meio que se esgota e não tem continuação, né? Até propuseram continuar mas daí o [Nome] tava envolvido em outros projetos, né? Que foi quem desenhou e daí a gente também não queria mudar a equipe, é muito amigo. Financeiramente também não é um valor assim super relevante a ponto de falar "não cara, precisamos pegar esse trampo sabe?" Não é um dinheiro para pagar esse dinheiro aqui, ele vai segurar tantos meses, é tão trabalhoso que o dinheiro que eles pagam meio que dá para fazer e depois fica por isso mesmo, então também não é não é algo que paga super bem a ponto de falar "não cara, precisamos segurar isso aí fazer mais um livro" é um valor Ok para produção.

O terceiro eixo buscou captar as percepções pessoais dos autores sobre o Direito Autoral, com destaque para a forma como se percebiam na criação de histórias com personagens de terceiros. A percepção pessoal do autor é importante para identificar se ele entende que é sujeito de direitos, sendo tal percepção determinante para que possam exercitar os respectivos direitos, ou mesmo reconhecer os deveres em relação ao autor originário. As respostas dos autores, transcritas no quadro abaixo, variaram entre conceituar-se como continuadores de universo pré-existente, criando novas narrativas para personagens consolidados, até identificar-

se como autor de obra derivada, com destaque para um trecho em que o autor se declarou reconhecido por seu trabalho de criador quando convidado a reutilizar personagens:

Tabela 6 - Pergunta "Sobre essa obra, como você descreveria o seu papel: se identifica como autor de uma obra derivada, criador de uma narrativa original baseada em personagens de outros autores, continuador de um universo pré-existente em um regime de parceria? (outubro – dezembro 2025)

Entrevistados	Respostas
Autor 1	Alguém que criou uma narrativa dentro de um conceito pré-estabelecido.
Autor 2	Contar histórias que já estão sendo contadas, que já foram contadas. É eu acho que tá mais para uma fanfic mesmo. Nessas ocasiões, eu só faço quando eu conheço bem o personagem, ou quando eu acho que eu conheço bem o personagem, então, é isso.
Autor 3	Tu quer que tenha algo seu, algo original, mas ao mesmo tempo aqueles personagens já existem, já estão consagrados. Tu tem que seguir aquele universo que já está estabelecido ali. Eu pensei em fazer uma história que se passava em algo que eu entenda mas como eu reagiria, não vou inventar uma personalidade diferente para nenhum deles.
Autor 4	Eu acredito que tá mais para o lado de que eu me sentia apenas assim fazendo uma obra minha trabalhando assim com o meu, como é que posso dizer, os meus recursos, né, meu estilo de desenho e tudo mais com o personagem de outra pessoa. Eu não me senti apropriando me apropriando desses personagens, né? É acho que seria seria uma seria classificado talvez como uma obra derivada mesmo, né?
Autor 5	Então é uma honra assim, né, você poder fazer parte da história desses personagens que fazem parte da história da sua vida, né? É uma sensação de reconhecimento também, né do nosso trabalho como autor. Não é a mesma coisa do que fazer um trabalho completamente autoral, como eu faço outros quadrinhos, né? Que eu criei tudo do zero, é é eu sinto que que sim, eu que eu tô…. Até a metáfora que a gente usa é assim "o Maurício de Sousa deixou a gente brincar com os brinquedos dele". Você sabe, eu pude pegar porque a gente não pode brincar com os brinquedos dos outros sem autorização, e quando e quando todos os brinquedos ele falou pega e brinca aí também vocês é. Foi algo [...] Foi algo bem legal, mas mas mas eu me vejo dentro do que realmente foi isso, né o autor chamado para fazer uma variação de um personagem que já existe que já é consagrado não foi criado por mim dentro de limitações, né, narrativas, de temas que eu não poderia tocar, né? Assim, exploração daquilo para benefício próprio é então a gente pode trazer um monte de questões que não fazem parte da história da Turma da Mata e que por conta da gente hoje eles fazem né? Esse assunto foi questionado, foi foi debatido por conta da nossa história. Então nesse sentido a gente colaborou para expandir o universo, mas é tem essa coisa de serem brinquedos de outro autor e daí você sempre sente que não é o seu não é a sua caixinha de brinquedo é a caixinha de brinquedo outra pessoa.

As respostas dadas revelam não apenas indícios da compreensão de cada autor sobre o que é autoria, mas sobre a própria figura como autor ou não. mas também da classificação legal os desdobramentos patrimoniais e morais de direitos da autorização quando identificada autoria e titularidade, conceitos que fazem parte do cotidiano do artista, mas muitas vezes parecem ser desconhecidos a quem em essência se beneficiaria e protegeria a partir destes. A concepção de continuidade revela indícios de noção sobre os direitos autorais do autor originário e respeito

pela integridade da obra, ainda que permeados por alterações das características originais dos personagens. Outro dado importante coletado por estas respostas foram as noções de reverência à obra de origem, ainda que os autores tenham expressado que não refletiram diretamente sobre os direitos do autor originário. A menção de possíveis classificações da autoria ("autor de uma obra derivada, criador de uma narrativa original baseada em personagens de outros autores, continuador de um universo pré-existente em um regime de parceria") foi opção da pesquisadora para promover a reflexão sobre as definições legais estudadas para obras criadas em reutilização de personagens.

A repetição, mesmo que em outras palavras, da ideia de estar brincando com as personagens de Maurício de Sousa aproxima a dinâmica daquilo descrito por João Silvério sobre o "outro", de que em cada autor está instalado um desconhecido, que nada mais é do que o outro que o autor enxerga quando se vê refletido no espelho. Não seria, portanto, uma dinâmica de criação de "Pierre Menard" de Jorge Luis Borges, que não deixa de ser interessante quando o propósito é desafiar os limites entre inspiração, influência e plágio, mas sim a constatação prática de que o outro é intrínseco à criação literária, por constituírem as influências quase uma continuidade do que amamos e do que somos (Trevisan, 2023, p. 61).

Ainda sobre o eixo de percepções sobre o Direito Autoral, as respostas sobre a percepção de originalidade dos autores chamam atenção, justamente por serem o condicionante da proteção:

Tabela 7 - Pergunta "Quais elementos da sua criação podem ser identificados como expressão de originalidade em comparação com a obra originária?" (outubro - dezembro 2025)

Entrevistados	Respostas
Autor 1	Acho que a mudança do teor assim, né. Eu acho que a proposta dos livros do MSP era prestar homenagens ao Mauricio de Sousa, era aniversário de carreira dele, 50 anos de profissão e aí a proposta foi uma espécie de realmente homenagem, de parabéns aquele todo aquela, aquele… conjunto da obra. Então, nesse sentido, não teve nada muito significativo para sair desse aspecto, etc. e tal, a não ser realmente essa coisa da reinterpretação visual do material, então poder criar um jeito novo de desenhar os personagens e um pouco do teor da história assim. No ritmo, eu trabalhei uma coisa que não era tão comum, tão trivial no formato e na leitura da Turma da Mônica que tem, eles seguem um padrão muito clássico, muito típico e aí a gente tentou trabalhar alguma coisa diferente nesse sentido, acho que ai que tá a maior originalidade da coisa assim. O maior elemento disso nisso.
Autor 2	Acho que tem um elemento gráfico que poderia ser uma preocupação deles, mas nem me ocorreu. Eu tenho uma característica que os meus personagens [possuem uma característica suprimida para proteger a identidade do autor], e isso é uma coisa quer as pessoas notam desde que eu comecei, isso eu acho que as pessoas talvez, poderia ser visto como um possível problema, eu acho que talvez esse tenha sido um possível problema pro [Editor], mas na hora de desenhar ali eu não encontrei nenhum obstáculo. assim como nunca encontrei nenhum obstáculo fazendo meus quadrinhos, e essa é uma característica muito grande que eu acho que as pessoas falam "isso aqui foi feito pelo [Autor 2]" Não lembro como foi a conversa dele também, eu tenho quase 100 % de certeza que em algum momento eu falei "Mas [Editor], posso manter eles sem nariz, porque eu não tenho nariz nas minhas personagens?" E ele com certeza concordou, porque assim foi feito, eu acho que isso foi uma questão entre a gente.
Autor 3	Olha, não sei se eu fiz nada assim tão original. Eu acho que eu não fiz nada. O estilo de desenho, mas acho que todo mundo fez, inclusive eu fui dar uma olhada… Fazia muito tempo, eu nem gosto de reler as coisas que eu fiz. Mas eu fui dar uma olhada e meu desenho tá completamente diferente, eu quase não me reconheço mais naquele traço. O que é normal. Faz 10 anos.
Autor 4	Eu acho que um estilo mesmo porque assim o botar a Turma da Mônica assim é uma percepção que eu tive em relação a cartum em geral é tem muitas personagens de cartum que ficam muito presos ao estilo do autor se você pega por exemplo o Charlie Brown e vai desenhar ele num outro estilo então muita gente pode até nem reconhecer, sabe? O Garfield, por exemplo, ele não é só um gato amarelo, né? Ele é um gato amarelo desenhado no estilo do Jim Davis, né? Aí assim eu quis fazer como se eu pegasse o personagem da Turma da Mônica e traduzir isso para o meu estilo de desenho que tem um estilo do desenho, né assim influenciado pelos autores que eu gosto e tal. Eu acho que eu coloquei de meu mesmo foi o meu estilo de desenho assim as soluções gráficas que eu uso para representar os personagens, né. Agora personagem original, eu acho que eu não coloquei nenhum, né? Tem um, tem um personagem que aparece, só para dar sentido a uma cena lá, mas que não diria que seria um personagem sabe eu acho que eu acrescentei com isso foi mais na na parte do estilo é do estilo artístico mesmo é que eu quis colocar eu quis representar na ali na na história, né desenhar os personagens da Turma da Mônica que são muito presos ao estilo do preso assim preso no bom sentido na verdade, né ligados ao estilo do próprio autor, né? Eu queria fazer assim, a gente tipo "se os personagens, se esses personagens fossem meus mesmos, como é que eu criaria eles, como é que eu faria a aparência deles, né?" Eu acho que essa é a parte que seria minha mesmo, né na na história, mas a maneira como os personagens se comportam e tudo mais não isso aí foi tudo com base na na nas próximas originais deles, né?

Autor 5	[A expansão do universo da Turma da Mônica] E no caso do Maurício Souza o roteiro foi teve que ser aprovado pelo [Editor], e pelo Maurício, né? E daí também havia, como era uma história de aventura, é meio Senhor dos Anéis. Enfim, tinha um vilão, as motivações do vilão, no começo a gente criou algo que parecia um pouco pesado, aí tinha criado uma uma poção que o Jotalhão tomava e ele conseguia se transformar, porque a gente quis fazer uma história sobre aceitar a sua aparência assim sabe? Tipo o Jotalhão por ser um elefante verde, e não tem outro elefantes verdes, ele se sente meio esquisito, meio peixe fora d'água no universo, sabe? Não tem ninguém igual ele, e ele não gosta de ser como ele é né na história que a gente criou, né? Então a gente queria fazer o aprendizado ali, a lição da história seria você aceitar quem você é, seu corpo, sua cor, inclusive que você é verde, mas para isso ele começava negando, né? Tendo vontade de ser outra pessoa invejando as pessoas que conseguem se misturar ali, que não se destacam, sabe? E daí a gente tinha pensado num elemento que era uma poção que ele que ele arruma, que ele toma, e ele conseguia mudar a forma dele. Só que daí isso começava a criar problemas e no fim a trama levava para um ponto onde ele parava de tomar essa poção, e ele viu o valor de ser ele mesmo, de se aceitar e daí ele se desenvolvia como personagem e acabava. Só que essa poção no universo Maurício de Souza, acabava virando uma coisa que podia parecer com uma droga, com uma bebida alcoólica, sabe [...] É, então, assim, esse elemento da poção, por exemplo, que para a gente era uma coisa super tranquila, você já viu um monte de filme com essas ideias, né? Como era um líquido que ele bebe daí, ele fica voltando porque ele quer de novo, sabe? Podia fazer menção vício a uma droga, eles acharam que era o assunto que podia pesar demais para esse universo da Turma da Mônica e daí pediram para que a gente não usasse. E daí e daí acabou que a gente foi para um outro caminho, de também trabalhar essa questão do se aceitar né, mas daí a gente acabou pegando uma questão política, sobre sobre recursos energéticos assim, né? Então a gente criou um minério, que é um minério raro, que tem ali na onde a Turma da Mata mora, quando ele é aquecido e entra em contato com a água, ele aquece e cria vapor daí é como se eles tivessem entrado numa Revolução Industrial aí assim sabe? Começar a usar, fazer máquinas a vapor por causa desse minério. E eles se desenvolvem tecnologicamente, e o Jotalhão foi criado no castelo como um serviçal e tem um cara que abusa dele, né que trata ele mal, é tipo um chefe tóxico, quase escraviza ele, e a gente daí veio a gente mudou um pouco foco da história para ser sobre você criar limites e não deixar que os outros subam em cima de você e abusem de você, né? Então o Jotalhão é todo grandão, mas ele não conseguia impor limite, com a fuinha, né que era o vilão, né? Que era um bicho pequenininho que trata animal e daí a história sobre entender que ele tem uma responsabilidade também, de não só de se defender, mas como defender os amigos dele porque ele é grande, ele é forte, ele pode fazer isso, né? Então que, assim, sempre tem sempre que por exemplo escrever uma história ela não precisa ter uma lição de moral. Mas ela precisa ter algum tipo de desenvolvimento. Eu acho muito satisfatório quando eu leio uma história onde o personagem se transforma, onde a gente vê ele passando por experiências que ele deixa de ser quem ele era no começo da história, e no final ele é alguém é que se transformou. Possivelmente numa versão melhorada dele, né? Assim, nem toda história precisa ser sobre evolução, né? Tem história que é sobre declínio, né? Histórias dramáticas que são sobre uma decaída do personagem ele como ele acaba pior do que ele tava, mas para o tom de novo, né pro tom da Turma da Mônica, né? Daí a gente já colocou uma coisa mais como uma lição de de, não sei se de moral necessariamente, mas é é aprender impor limite é uma coisa que para mim foi muito importante…

Um dado interessante coletado a partir da autopercepção de originalidade é que a maioria dos autores não identificaram aspectos de originalidade em suas obras, ainda que tenham usufruído dos direitos patrimoniais de autor, cedendo-os após o pagamento para a MSP.

O único autor que identifica a expansão do universo, reconhece a proteção do enredo criado. Ainda assim, os autores receberam contraprestação financeira para desenvolver histórias originais com suas interpretações das personagens da Turma da Mônica. Em essência, a MSP já reconhecia a originalidade de tais produções e inclusive encarregou-se de pactuar os direitos patrimoniais referentes à criação protegida. Os autores, no entanto, não atribuíram a mesma distintividade que conferia proteção às suas criações apenas por terem sido convidados a criar pela empresa titular das personagens. O licenciamento, então, da forma como feito, revelou indícios de que a percepção dos autores estava condicionada a não identificar nem ao menos o contributo mínimo de suas criações, o que pode ser percebido em todas as histórias, visto que são enredos e estilos originais. Ainda assim, mesmo que existam aspectos originais, quando questionados sobre "Quais elementos da obra originária foram imutáveis, mesmo na utilização de personagens pré-existentes? Como você tratou esses elementos em sua criação?", os autores voltaram a mencionar, como feito pelo editor, a preservação da essência das personagens, apesar de não existir conceito objetivo para tal.

A percepção de originalidade nas respostas dos autores retoma a discussão sobre o vínculo do Autor. Assim como para Byung-Chul Han a relação autor-obra parte da ideia de que a criação é um processo contínuo sem início ou fim, sem nascimento ou morte, de forma que a ideia do original não deve ser observada, pois a originalidade pressupõe o início, (Han, 2023. p. 12), quando se reutiliza é claro que o vínculo da personagem não é com o autor, mas da própria obra com a cultura na qual ela está imersa. Em outra chave, agora barthesiana, podemos dizer que a morte do autor desloca a centralidade de uma obra para o próprio público, em específico aos leitores.

A evidência da relevância da hipótese de reutilizar personagens como forma de mitigar o apagamento de parte da cultura nacional foi percebida em unanimidade nas respostas do editor e autores, quando questionado sobre a existência ou não da importância sociocultural dessa reutilização:

Tabela 8 - Pergunta "Em sua opinião, a reutilização de personagens preexistentes possui alguma contribuição/impacto cultural?" (outubro - dezembro 2025)

Entrevistados	Respostas
Editor	"Enorme. Porque quando eu começo esses projetos, que eu inclusive, [...]. Eles vão funcionar em qualquer traço. Basta que eles sejam respeitosos. Se tem até paródia da Turma da Mônica transando por que você não imagina se fizer direito. E aí, o que efetivamente aconteceu nesse trabalho [...], e isso me orgulha muito, tenho um orgulho indisfarçado disso: quando eu proponho pro Maurício "Maurício você é o dono do público infantil, quer ser dono do público infanto-juvenil com a Turma da Mônica. E eu quero trazer pra você o leitor jovem adulto de volta". E ele fez assim assim… Eu adoro contar essa história… Ali ele fez assim com as mãos dele, ele deita a cabeça assim, e ele fala: "Você vai cuidar bem dos meus filhos?". E eu falo

	que eu vou cuidar com os meus. E aí o resto da história, mas assim uma das coisas que eu vou carregar com muito, com muito carinho né pro resto da minha carreira é que muita mas muita gente aí muito me parava em eventos e falava “eu voltei a ler quadrinhos por causa das Graphic Novels”.. E aí não é ler “quadrinhos do Maurício”, note, eu falei: quadrinhos. Porque eu sempre falo isso, a esmagadora maioria dos leitores do Brasil lê única e exclusivamente Maurício de Sousa. E para de ler quando tem 10 anos, e vai voltar quando tiver 35 e tiver filho, porque é o quadrinho da família brasileira. Eu, você, nós somos minoria. Sempre falo quando alguém fala se você quer saber o quanto as Graphics MSP ajudaram no mercado nacional de quadrinhos, vá a um evento que tenha autores e Graphic MSP, e pode olhar, todo mundo estiver com a uma Graphic debaixo do braço vai estar com algum quadrinho independente de algum outro autor. Pode ter certeza. Então, o Maurício falou que me contratou pra dar dinheiro pra ele. Mas ele também me permitiu ajudar o mercado e por isso muitos muitos obrigado Maurício.”
Autor 1	Eu acho que tem bastante na verdade. É que no caso da MSP, essa participação é muito rara, ela acontece nas graphic novels e só hoje em dia, nessas edições especiais, e essas graphic novels, mostrando essa experiência de você trazer novas visões sobre os personagens, realmente traz outros paradigmas para você lidar. Acho que o exemplo mais emblemático, pelo menos, que atingiu esse ponto foi o Jeremias. O Jeremias era o personagem preto da Turma da Mônica, ele era o único, por muito tempo, por muitos anos, ele era o único personagem da turminha que era preto, e decidiram fazer um graphic novel com esse personagem, que é considerado um personagem de terceiro escalão na Turma da Mônica, e dar protagonismo pra ele numa história sobre racismo, então isso causou bastante impacto. Então essa mescla, quando você traz novos autores para olhar para aquela obra e trabalhar em cima dela, você tem a oportunidade de trabalhar esse tipo de coisa. Outros pontos de vista, gente que pega o personagem do fundo e não da frente, esse tipo de coisa são experiências que acho que podem ser muito positivas. O mercado americano de quadrinhos vive um pouco disso, ele trabalha os mesmos personagens a quase 100 anos, ou desde a década de 1950 e aí tem interpretações de vários autores. Se você pegar qualquer personagens desses mais famosos, que são filmes, você tem quase tudo sobre eles publicados em quadrinho já. Então, vou ficar atento às polêmicas, desde o personagem ser super antipático e fascista até ser comunista, o mesmo personagem sabe? Então é, tem o arco que é "Tantas edições” que fulano escreveu, vai criando uma autoria, e traz diversidade, traz ideias novas, essas coisas que são legais. Não necessariamente positivas porque as vezes fica ruim.
Autor 2	Eu não se se isso encaixa como sociocultural, mas é louvável, bastante nobre o esforço que rola dos organizadores desse projeto de trazer novos nomes, de conversar com outros tipos de cultura, outros tipos de público, porque por exemplo no MSP que eu participei, tinha gente que fazia tirinha de sexo, fazia tirinha de terror, e tava tudo no mesmo projeto, e a gente produzindo, claro tudo sob a mesma temática, mas deu um holofote para essas pessoas. Isso fomentou muito, isso eu não tenho dúvida, fomentou muito o mercado de quadrinho no Brasil. E se encontrou ali, ainda que eu não conhecesse muito desse mundo no momento, mas era ali uma coisa que estava revolucionando o mercado de quadrinho e a gente vê ali que continua até hoje, o que a gente vê nas Graphic Novels, mas a partir desses convites que foram feitos ali… E agora até puxando um pouco mais a sardinha e vendo o lado ali de Fã da Turma da Mônica é uma maneira de retomar o trabalho do Maurício de Sousa que tava começando…. não sei se caindo no esquecimento é a palavra certa mas tava começando a ser deixado de lado, uma vez que os leitores estavam se tornando adultos, e o público que tava começando a chegar não é o que consumia aquele tipo de humor, então de trazer um contato diferente do trabalho dele... Isso tudo é reflexão que eu faço pro cenário de quadrinhos, mas pro cenário cultural, como um todo, claro, acaba respingando porque fomenta a cultura e tal, mas eu vejo principalmente uma contribuição pro mercado de quadrinho.
Autor 3	Eu acho que sim, principalmente quando se está mexendo com personagens que são muito queridos por muitas pessoas e por gerações de pessoas, né? Eu acho que tem um impacto sim. Como tu falou... Machado de Assis, imagina mexer nesses clássicos, tá mexendo ali num... É um território até complicado, é um campo minado, se tu fizer errado algumas pessoas podem até não gostar, é muito mais pressão do que criar com a própria obra, eu pelo menos penso. Havia muito mais gente olhando, uma vitrine muito grande, mas uma pressão enorme do que as pessoas esperam daqueles personagens, daquele autor. Eu acho que as pessoas querem ver algo diferente mas não muito diferente, eu acho né, não sei.

Autor 4	Acho que sim. Acho que sim, porque cada vez que esse pessoal, que os personagens são reimaginados eles são imaginados dentro de um contexto social cultural econômico, né? E esses personagens são feitos para atingir o público daquela época, né? Então eu acho que, que há sempre, há um impacto cultural nesse, nesse sentido, né? E eu acho que é uma via de mão dupla, tanto que os personagens são adaptados à cultura do do da época, né? Assim, quando eles são quando eles são reimaginados, né? Como também dependendo da mensagem que eles estão estão passando ali, na, no quadrinho ou no filme onde quer que seja isso aí também molda a maneira das pessoas verem o mundo, né? Então assim, acho que sim. Acho que é um impacto sempre que um personagem ele é reimaginado, é refeito ainda mais assim personagens famosos como da Turma da Mônica. Por exemplo, né? Sempre que eles são reimaginados, eu acho que é um impacto cultural, né? Dá, tanto tanto eles são frutos da cultura do momento em que eles são reimaginados, como eles também podem moldar a cultura em que são e quem é inserida nessa reimaginação dos personagens, né?
Autor 5	Eu acho que é uma questão muito relevante dos dias de hoje que o momento atual né? Que são os direitos autorais. E eu não vejo uma saída para isso. Eu não eu não vejo é a não ser que haja um governo que eu acho muito difícil acontecer se a gente conseguir porque é extrema direita que está ascendendo aí no poder em eles compactuam totalmente com as empresas de tecnologia. Eles não têm nenhum interesse em proteger o autor, né? Talvez se tivesse um governo mais progressista, né assim né. Mas na França por exemplo, né? E nos Estados Unidos é muito diferente, né, na França você nunca perde o seu mesmo que você venda o seu trabalho autoral, além protege o autor até ali o domínio sobre o trabalho dele e nos Estados Unidos tem aquela história, né? O cara que criou o Batman morreu pobre, o cara que criou Superman porque ele vendeu por sei lá $100 dos personagens hoje vale milhões e a empresa tipo pegou a criação dele e virou as costas para o cara morreu na miséria e eles ganham dinheiro até hoje com personagem e na França isso nunca aconteceria porque as leis da França elas protegem o autor então. Eu gostaria que a gente tivesse governos mais progressistas, que que olhassem para o lado do pequeno, e não se associassem aos grandes que já tem poder para caramba. Aí fica daí não é nem uma luta, né? É um massacre.

Em unanimidade os autores responderam pela relevância e contribuição sociocultural da reutilização de personagens para mitigar o esquecimento de partes da cultura nacional quando esta perde o valor comercial. Em específico sobre esta questão, destaca-se a resposta do editor que descreveu seu encontro com duas figuras marcantes da Literatura brasileira: Maurício de Sousa e Ziraldo. O editor conta que, enquanto funcionário da Maurício de Sousa Produções, esteve em evento literário na presença dos renomados escritores e recebeu elogios diretamente de Ziraldo sobre o trabalho que fez de convidar novos autores a escrever histórias com personagens da Turma da Mônica, seja em tiras curtas, seja em Graphic Novels[57]. Ao receber o elogio, o editor ofereceu a Ziraldo a lista de contatos dos artistas que poderiam ser envolvidos para essa dinâmica de reutilização de personagens, mas este se recusou a aceitá-la, acreditando que o sucesso era fruto exclusivo do trabalho do editor, e não das potencialidades da dinâmica de reutilizar personagens. O editor ainda comentou que entendia como

[57] Pode ser traduzido literalmente como “romance gráfico”, mas é utilizada no meio para descrever qualquer tipo de narrativa longa apresentada em formato de quadrinhos, independentemente de seu conteúdo ou estilo. Conforme verificado em: https://www.educamaisbrasil.com.br/educacao/dicas/o-que-e-uma-graphic-novel. Acesso em 24 abr. 2026.

inacreditável que Ziraldo, Laerte, Angeli, e outros autores do meio não se utilizassem dessa forma de criação. Para esta pesquisa, a existência de um autor cuja reutilização contribui diretamente para a continuidade de sua obra em comparação com autor do mesmo gênero literário, e tão relevante ao cenário cultural, foi ponto de destaque da confirmação da hipótese levantada de que reutilizar personagens é modo de promover o acesso às obras originárias, valorizando e mitigando o apagamento de partes da cultura nacional.

Tabela 9 - Pergunta "Você criaria novamente obras com personagens que já existem?" (outubro - dezembro 2025)

Entrevistados	Respostas
Autor 1	Sim, com certeza. Com certeza, eu inclusive tentei algumas vezes. Quando a gente olha essas adaptações dos quadrinhos, seja de livros seja de quadrinhos antigos, você vai ver que a maior parte é domínio público, então material caiu em domínio público, galera vai lá e faz, e tá tudo bem. Eu até trabalhei com Shakespeare, não com quadrinhos, mas ilustrações, mas não tem mais ninguém pra reclamar. Mas você tenta fazer, você quer fazer um material X de adaptação, e o autor tá lá, ou alguém tá lá, você tem que buscar esse contato e às vezes a resposta é muito difícil de ser positiva. [...] Mas fora do Brasil às vezes é complicado buscar esse contato porque eles talvez menosprezem a gente aqui, sabe? "Eu não sei quem é essa pessoa, não conheço o Brasil, não conheço o mercado brasileiro e aí a resposta quase sempre é não, se for assim. A não ser quando o convite vem da própria editora, ou da própria editora de fora. Quem trabalha com mercados estrangeiros, ainda tem que ficar lidando com como pensa o jurista de vários lugares do mundo, cada um tá no lugar.
Autor 2	Em tom de homenagem sim, mas produzir aquilo em série… Pode acontecer, eu poderia pedir autorização, Agora se eu não fizer isso é plágio, apenas plágio, mesmo que eu diga "isso aqui é personagem de fulano de tal' mas eu tô aqui criando com frequência… não é uma coisa que eu faria com tanta naturalidade, não faria nada à vontade..
Autor 3	Ah, eu pensaria. depende do personagem, do autor, depende de muitas coisas.
Autor 4	Eu falei que eu ainda faço tiras no [suprimido pelo dever de anonimização] mas por uma questão de proximidade com a galera que já trabalhava com esse personagem antes, né. Mas eu acho que por mais que seja legal trabalhar com os personagens que a gente gosta, mas eu acho que nada supera você trabalhar nos seus próprios projetos nessas personagens.
Autor 5	Eu fiz um outro, é engraçado, que eu faço [...] Eu, como é que eu posso dizer, eu acho que é positivo, é, trabalhar obras do passado e trazer às vezes para as luzes dos dias de hoje. Eu acho que é na verdade inevitável, faz parte da cultura humana contar e recontar e recontar infinitamente histórias. [...] O Shakespeare mesmo é um caso interessante porque é até onde eu sei ele tem pouquíssimas obras originais. Romeu e Julieta, tudo isso já existia, só que quando ele, o jeito dele virou minha intervenção definitiva, né? Foi assim, mas eram a histórias… a da família lá que mudava dos filhos se apaixonam e se matam, é uma história que já era já vinha sendo contada e ele pega uma hora dos personagens. Ele conta de um jeito tão único então potente que as pessoas começam a tratar aquela versão original assim oficial, né? [...] Essa é então é tem uma também por exemplo "O Corcunda de Notre Dame" né do Victor Hugo é um livro que chamava "Notre-dame de Paris" e era sobre a Catedral. O Vitor Hugo queria queria queria, chamar atenção para a Catedral, porque ele achava que os parisienses não davam valor para Catedral e ele e ele e ele escreve um livro onde ela é o foco da história, né os personagens em torno dela ali e ele consegue trazer a atenção das pessoas para a igreja e a Catedral, passa a ser o símbolo da cidade. Só que assim o Corcunda, não sei se sabe, na obra original, ele era um vilão, ele era um monstro, a Esmeralda que a cigana, ela era ela era uma vilã também, ela não era heroína. [...] Ele faz o livro com uma intenção mas depois de um século vem a adaptação da Disney e transforma o corcunda no herói porque aí ele já vivia numa época que você pegar alguém com uma deformidade física e transformar em vilão só porque ele não ele é igual todo mundo e pegar uma uma uma uma pessoa que por causa da questão étnica lá que ela ser cigana é ela, e daí a história é contada de novo no

> outro prisma, né assim de de um heroísmo ali, né do do do da cigana e do corcunda se juntando, né e lutando. Então é interessante que os personagens sejam apropriados sim por futuras gerações e transformar como também é interessante que histórias novas surjam, né?

É interessante notar que as respostas obtidas nas entrevistas são compatíveis com a associação de autoria à propriedade, problema discutido nos capítulos teóricos desta pesquisa, principalmente quando os entrevistados olham para as suas criações e as entendem como pertencentes à Maurício de Sousa Produções, pois o titular das personagens apenas os teria emprestado, sendo a história criada também entendida, desde seu nascimento, como propriedade do titular originário. As respostas também convergem com a ideia de comutação autoral, em que se percebe a criação compositória, e não tão apegada à apropriação individual da obra.

A percepção pessoal dos autores sobre as obras que criaram foi um aspecto relevante da investigação, porque mesmo com direitos e garantias definidos pela norma, se não os reconhecessem como titulares, não alcançariam a sua proteção. Todos os autores reconheceram traços de originalidade em suas histórias, o que pela Lei é requisito para proteção. Todos os autores também tiveram que ceder seus direitos patrimoniais de exploração à Maurício de Sousa Produções. Mesmo assim, a percepção pessoal de autoria não era tão nítida para eles, principalmente porque o criar exigia a cessão. Conforme estudado, a cessão dos direitos patrimoniais não altera a autoria. Ainda assim, na prática do processo de criação essa conclusão não se mostrou tão evidente. A familiaridade com a reutilização é identificada na naturalidade dos exemplos mencionados, mas não da mesma forma que a autopercepção das participações no projeto MSP - 50.

Outro ponto de aproximação com a teoria se refere à assimetria de conhecimento e à concentração do poder negocial em termos de direitos autorais na empresa, que possuía assessoramento jurídico, elaborava os instrumentos de formalização e conduzia as negociações de preço, veto e cessão dos direitos sobre a obra produzida. Apesar das previsões da Lei de Direitos Autorais terem sido criadas com enfoque no resguardo do autor pessoa física, a estrutura atual de aplicação da Lei é muito mais proveitosa às companhias do que ao autor trabalhador, vide as assimetrias de conhecimento jurídico coletadas na entrevista e outros casos como a apropriação indevida das companhias geradoras de conteúdos por inteligência artificial. A reforma da Lei para que as previsões que quando sopesadas vencem o acesso à cultura e o interesse social, precisam garantir a proteção do autor pessoas física hipossuficiente, e não de

empresas que farão da proteção ferramenta de inacessibilidade à cultura de exclusiva exploração comercial.

Uma vez descritos e analisados os resultados obtidos, o tópico seguinte discute o tratamento jurídico que deve ser conferido às obras que reutilizam personagens com base no referencial teórico apresentado nos capítulos anteriores e nos dados empíricos obtidos. Assim, buscou-se consolidar a descrição dos resultados acima obtidos com o texto de aspectos jurídicos apresentados no capítulo teórico, traçando um panorama de caminhos jurídicos para a reutilização conforme legislação atual e trazendo sugestões de como ampliar a sua prática por meio de iniciativas do Ministério da Cultura.

4.5 Possíveis caminhos: tratamento jurídico

Como detalhado no capítulo acima, quando questionados aos autores como estes descreveriam o seu papel no processo de criar com personagens pré-existentes, os autores o definiram, em geral, como a criação de narrativas em um universo já determinado, não a compreendendo necessariamente como obra derivada, reprodução ou paródia, como se observa na tabela 6 acima.

É interessante notar a forma como os autores se identificam, pois o tratamento jurídico muitas vezes será derivado da compreensão do sujeito de que há algo de seu direito. Se o autor de uma obra que reutiliza personagens não se entende como criador, não irá reivindicar sua autoria e todas as benesses que advém do reconhecimento desta, nem se defender em caso de violação de direitos. Ainda que o texto de lei deixe claro o que é de seu direito, o reconhecimento importa, vide historicamente a simbiose entre o mestre e seus aprendizes nos ateliês renascentistas. Reconhecer-se como sujeito de direito é um diferencial para o alcance da proteção. Apesar de criarem com personagens preexistentes, os autores conseguem se identificar como parte da criação. Mesmo quando apontam não haver reinterpretação dos conceitos, falam sobre como criaram um roteiro e trouxeram novos visuais (exceto no caso do Autor 1), o que por si só é reconhecer criação e autoria.

Aos autores foi questionado se entendiam o seu papel como (i) criador de obra derivada (transformar obra originária); (ii) narrativa baseada em personagens de outros autores (construção autônoma de uma história com personagens de outrem); (iii) ou ainda continuador de um universo preexistente (parceria/coautoria). À exceção do Autor 5, a concepção de que "Maurício de Souza os deixou brincar com os brinquedos dele" foi interpretada como

desvinculação da obra original para narrativa autônoma com as personagens, o que não se enquadra no conceito de obra derivada (não há transformação de uma obra original, mas retirada de seus personagens que são implantados em narrativas novas), nem em coautoria (criação comum).

Para analisar reutilização de personagens nesta pesquisa, o §2º do artigo 15 da Lei de Direitos Autorais apresenta alternativa interessante sobre o regime de coautoria, considerando que ao coautor, cuja contribuição possa ser utilizada separadamente, são asseguradas todas as faculdades inerentes à sua criação como obra individual, vedada, porém, a utilização que possa acarretar prejuízo à exploração da obra comum. Empiricamente, não houve a noção de que a reutilização de personagens, estes entendidos como contribuições individuais, poderia representar um regime de coautoria entre autor originário e autor que reutilizou personagens. Esta pode ter sido uma falha do roteiro de entrevistas, que não apresentou a coautoria como modalidade expressa para essa forma de criação. O exame de coautoria passou por discussões significativas no Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo, que afastou o reconhecimento de coautoria em trabalho científico produzido por acadêmico que se valeu do auxílio de outros, compreendendo que não seria o caso de coautoria, mas de trabalho de pesquisa, cabendo a criação final ao professor que dirigiu os trabalhos (Chinellato, 2008, p. 171). Como o Direito Autoral não protege a ideia, mas a sua materialização no suporte que seja, os trabalhos de pesquisa não têm a coautoria reconhecida, mas o reconhecimento de autoria pelo criador da tese. Todavia, a forma como disposto na Lei induz ao entendimento de que a coautoria teria de ocorrer de forma simultânea, apesar da norma não determinar a concomitância das criações. Seria, portanto, mais desafiador enquadrar a dinâmica em uma coautoria dividida no tempo do que em alternativas imediatas como a paródia.

Diante dos dados coletados e da análise bibliográfica, propõe-se como tratamento jurídico imediato, ou seja, considerando a Lei de Direitos Autorais atual, para reutilização de personagens: (i) classificação como paródia; (ii) ampliação do uso das licenças *Creative Commons*; (iii) aplicação da regra dos três passos. Não se considera como solução a hipótese pura de licenciamento através do contato e autorização de cada autor, pois esta possibilidade era reconhecida antes da execução da pesquisa e não engloba a proposta de reutilização sem onerar demasiadamente o autor que cria com personagens de terceiros, pensando na função social do direito autoral, bem como nas máximas de valorização e acesso à cultura nacional.

O tratamento jurídico imediato que pode fundamentar a dinâmica de reutilização de personagens é a sua caracterização como paródia, em razão da lacuna legal, o que se aproxima da dinâmica de reutilização, mas não a contempla com exatidão, pois a reutilização não é

necessariamente uma reinterpretação satírica ou cômica. Ana Paula Camelo e Carlos Augusto Liguori Filho constroem esta tese em especial para a escrita de *fanfictions*, produzidas majoritariamente sem finalidade lucrativa ou comercial, razão pela qual seriam produções culturais lícitas (2018, p. 2018). Eles ainda indicam que não se trataria de uma reprodução parcial da obra, pois o universo e as personagens são utilizados de forma a compor algo novo, aproximando-se mais da obra derivada do que da reprodução ou plágio (Camelo; Liquori Filho, 2018, p. 28). Ainda, argumentam que a paródia não depende de comicidade, mas deve utilizar-se da obra originária de forma a estabelecer uma crítica ou comentário (Camelo; Filho, 2018, p. 33). Assim, "a recriação de uma obra original cômica em uma obra dramática também pode se encaixar na figura da paródia, conquanto esta sirva como antítese da obra original, negando-a" (Camelo; Liguori Filho, 2018, p. 34). A aproximação entre a dinâmica de reutilização de personagens e a paródia é uma forma razoável, desde que observada a concepção ampla que relativiza a comicidade, para enquadrá-la em uma das hipóteses de limitação aos direitos autorais que independe de autorização do autor originário, pois o artigo 47 da Lei de Direitos Autorais deixa claro que são livres as paráfrases e paródias que não forem verdadeiras reproduções da obra originária nem lhe implicarem descrédito.

Apesar de não ser forçoso enquadrar a reutilização no sentido amplo de paródia, persistem os problemas de subjetividade no que se enquadra nos requisitos do artigo 47, pois como se define o que seria uma verdadeira reprodução, e como se determina quando há descrédito à obra parodiada? (Camelo; Liguori Filho, 2018, p. 36). Mais uma vez, há um encontro da determinação jurídica com conceitos que fogem ao direito, pois adentram a subjetividade da criação. Para reafirmar o enquadramento das *fanfictions* como paródias, Camelo e Filho também se utilizam do *fair use* para identificar a existência ou não de violação de direitos autorais dos autores originários (Camelo; Liguori Filho, 2018, p. 36). Nesta tese, a aplicação da regra dos três passos é preferível à aplicação do *fair use* estrangeiro. A compreensão da reutilização como paródia, em seu sentido amplo, também se aproxima da autopercepção dos autores. Não é, contudo, a concepção exata do que se propõe, mas a única na qual prevalece a gratuidade na reutilização, conforme legislação atual, requisito relevante para instigar a produção.

O uso livre de obras protegidas através da regra dos três passos é simples, e já reconhecido como uma forma legítima no Brasil. Basta identificar se a reprodução não é o objetivo principal da obra nova, se esta não prejudica a exploração normal da obra reproduzida, e comprovar que a obra nova não causa prejuízo injustificado aos autores. Como em casos em que o autor sobrevive regularmente de pequenos licenciamentos de suas obras, o que deverá ser

comprovado, e não simplesmente alegado, pelos meios admitidos em direito (Abrão, 2002, p. 152). Esse procedimento é hipótese mais eficaz do que o arrolamento de exceções pela Lei, e está sujeito à avaliação do autor originário, que, entendendo que a utilização é prejudicial, e comprovando que a utilização prejudica a exploração normal da obra, poderá pleitear indenização pelo uso indevido (Abrão, 2002, p. 152).

Diante da inobservância do equilíbrio entre a proteção dos direitos autorais e a promoção do acesso à cultura, sem que as limitações legais sejam efetivos propulsores do acesso à cultura, a observação da regra dos três passos pode ser cultivada como uma forma de proporcionar o uso livre das obras e mitigar os prejuízos sociais e culturais que esse desequilíbrio causa.

Uma ideia ainda não consolidada para a criação literária é a do "sampleamento", abordada na obra de Lessig, a qual pressupõe que qualquer liberdade em criar em cima do arquivo cinematográfico já produzido, deveria ser uma liberdade que sob outros contextos deveria ser presumivelmente para todos (Lessig, 2004, p. 95). O sampleamento é uma técnica que também pode ser identificada na construção do Tecnobrega, exposto como exemplo de sucesso em termos de benefício ao autor e acesso da sociedade. Esse privilégio fica evidente quando retomado o caso narrado sobre rastreabilidade de autoria: para criação de filme sobre o ator Clint Eastwood, que seria composto de trechos de filmes e entrevistas de sua carreira, o produtor do documentário, sabendo que as gravações estavam em sua maioria registradas no acervo da companhia Warner Brothers, e que a produtora do filme ao se envolver no processo de liberação, conseguiu que as autorizações fossem concedidas após cerca de um ano (Lessig, 2004, p. 89). O mapeamento de custos e tentativas de contato, mesmo que estivessem amparados por uma produtora que poderia conversar em igualdade com as detentoras dos acervos, é um cenário muito distante dos artistas definidos na Lei de Direitos Autorais, que são a pessoa física criadora de obras artísticas, literárias ou científicas, conforme artigo 11 da referida Lei. Essa é a assimetria: o fato de que a forma como o licenciamento é feito torna essa dinâmica privilégio para os "engraçados e famosos, e presumivelmente ricos" (Lessig, 2004, p. 95).

Por esses motivos, Lessig discute que o sampleamento deveria ser considerado uso justo, pois os custos de negociar os direitos para a reutilização criativa de conteúdo são altos e tornam essa modalidade um privilégio de companhias, que, por sua vez, tem interesse estritamente comercial em tais reutilizações. O processo criativo se torna assim um processo de pagar advogados, o que também reforça assimetrias econômicas preexistentes, como constatado

nas respostas dos autores, quando questionados sobre o assessoramento jurídico para a obra MSP -50, conduzido inteiramente pela editora, do convite às assinaturas.

A ideia de sampleamento, no sentido de definir um valor fixo para que o criador faça a reutilização a partir de valores e autorização, é uma hipótese para tornar possível o fomento à reutilização, e uma das formas de iniciar a dinâmica antes da obra entrar no domínio público. Idealmente, alternativas como o *Creative Commons*, em que o uso gratuito é possibilitado, seriam mais acertadas e atingiriam o potencial de valorização e manutenção da cultura nacional. Contudo, para a transição do regime atual para o ideal, alternativas como o sampleamento, que define valores para reutilização de personagens, podem se mostrar uma saída.

Outras alternativas por parte do Estado em termos de disponibilização e promoção do acesso à cultura funcionam positivamente na sociedade atual, como é o caso do MEC Livros. A biblioteca digital do Brasil é uma iniciativa do Governo Federal que amplia o acesso público e gratuito a obras literárias em formato digital[58]. Considerando que Bittar narra a existência de discussões sobre o regime de "domínio público remunerado", fundamentado nas ideias básicas de defesa da obra e de obtenção de recursos para financiamentos de programas culturais, propondo que utilizações que visem o lucro sejam precedidas de licença estatal e de remuneração, há de se considerar que não é uma novidade o uso dos entes públicos para promover iniciativas como a reutilização de personagens, e que outras propostas de promoção de acesso à cultura pelo governo têm sido bem sucedidas. Bittar expõe que na proposta para exercício do domínio público remunerado, o interessado deveria solicitar autorização, por qualquer forma ou processo que não fosse livre, de obras intelectuais pertencentes ao domínio público, e, se o uso visasse ao lucro, deveria ser recolhida a importância de 50% do que caberia ao autor da obra, e, quando visasse a fins didáticos, de 10% a cota do domínio público, destinando-se o produto da arrecadação em qualquer caso, ao Fundo de Direito Autoral (1992, p. 111). Ainda que, para esta tese, a resposta não seja o domínio público remunerado, mas sim este como transição antes da obra alcançar o uso livre, a dinâmica de distribuição destes recursos é acertada. Sugere-se, ainda, que o fundo criado seja um de fomento à produção cultural, e não do Direito Autoral, ou ainda em apoio aos institutos de preservação do patrimônio cultural. Bittar ainda ressalta que o mecanismo denominado licença legal serve para o melhor aproveitamento da obra, com base no pressuposto de que, com sua comunicação, se objetiva a máxima divulgação possível, e assim, por lei, permite-se o uso da obra mediante

[58] Conforme verificado em: https://www.gov.br/mec/pt-br/mec-livros.

pagamento prévio da remuneração autoral, sob controle de organismos próprios da estrutura estatal, para posterior distribuição aos titulares (1992, p. 111).

Caso o sistema de Direito Autoral tornasse mais fácil a um criador recompensar os artistas originários, sem que para isso fosse necessário submetê-lo ao processo de rastreio de autoria, contratação de assessoria jurídica, para que ao fim obtivesse a licença, com por exemplo através de uma regra definida, a constatada dinâmica já percebida pela Arte e pela Literatura de criar a partir de outros poderia ocorrer em sua potencialidade completa. Voltando a Lessig, a proposta que ele coloca como exemplo seria definir que o royalty a ser pago ao detentor de uma obra não registrada para uso derivativo, por exemplo nas *Creative Commons*, poderia ser de 1% dos rendimentos médios gerados pela obra, pago ao titular dos direitos de autor. Dessa forma, o titular teria assegurado o direito patrimonial sem a força do exercício total de propriedade, como ocorre nos bens materiais. Está sendo considerado que, por conta de tais dificuldades em obter as licenças, o limite criativo e a insegurança jurídica do criador têm inibido o surgimento de novas obras, que, se feitas, segundo essas propostas, poderiam gerar mais recursos aos artistas originários, complementando a lógica do direito patrimonial, e como posto, "qual a razão para ser contra isso?" (Lessig, 2004, p. 94).

Na transição entre a Lei de Direitos Autorais atual e os sistemas propostos, também são analisadas hipóteses (Fujita; Novakoski, 2021, p. 306) em que o uso mais amplo do instituto do *fair use* abrangeria, por exemplo, i) ampliar o acesso do público a bens e serviços, quebrando barreiras culturais, financeiras e linguísticas; ii) promover rápido estabelecimento de tendências e de novas linhas de pesquisa, ampliando a busca pela geração e difusão de conhecimento; iii) gerar obsolescência natural (e não induzida como acontece nos mercados regulados por direitos intelectuais); iv) acelerar o processo de criação inovativa e disruptiva, cujos benefícios se espalham por todo o mercado; e) ampliar os mercados originais, gerando reputação, demanda e, principalmente, ampliando os lucros. Em suma, a grande vantagem do uso ainda mais amplo do *fair use* e da ampliação jurisprudencial das limitações do direito de autor.

Essas alternativas, até mesmo as que versam sobre a transição para um sistema mais radical se comparado à legislação atual, também tiram força dos usos ilícitos, uma vez que a reprodução para difusão ampla ou mesmo a inspiração seriam menos tachadas como problemas, e mais compreendidos dentro dessa lógica de respeito ao fruir patrimonial do autor originário ou titular. É claro que elas não se debruçam propriamente sobre os direitos morais, que não podem ser contemplados na lógica de remuneração isoladamente, visto que não inalienáveis. Todavia, estes poderiam ser discutidos em esferas diferentes, cabendo alcançar os artistas com materiais educacionais sobre o tema, como pretendido fazer com o conteúdo desta tese. Assim

como no passado foi preciso construir, com iniciativa do Governo do Estado de São Paulo e da Prefeitura de São Paulo, junto da SPCINE e Lemos Consultoria, um “Guia para Gravação com Menores” (2023), de forma a permitir que tais produções ocorressem da maneira correta.

São diversas as formas de propor que a reutilização de personagens ocorra de forma lícita, umas mais próximas do regime atual, ou já em vigor, e outras mais desafiadoras, que exigiriam tempo e esforços. Vislumbrar, neste estudo inicial, a possibilidade de uso lícito é suficiente, de forma que se abre espaço para que novos estudos se debrucem sobre o tema para tornar o uso livre e lícito de personagens em novas obras que objetivam a valorização e resgate de nossa cultura possível, e não o privilégio de grandes companhias produtoras de conteúdo e interessadas apenas em obras de valor comercial atribuído.

CONCLUSÃO

Diante dos dados coletados, os pontos de convergência captados nas respostas confirmam a hipótese de reutilizar personagens para valorização e acesso à cultura nacional, o interesse dos autores em criar nesta dinâmica e a ausência de prejuízos à obra originária ou ofensas aos direitos de autor, mesmo quando a reutilização é feita em obras que não possuem o tom de homenagem. Para fomento desta dinâmica, de forma lícita, propõe-se como tratamento jurídico, com base na legislação atual, para reutilização de personagens: (i) a classificação de tais obras como paródia, permitindo a livre utilização sem a necessidade de contrapartidas pelo licenciamento ou autorização; (ii) o incentivo à ampliação do uso das licenças *Creative Commons*; (iii) a aplicação a cada caso da regra dos três passos, já consolidando a premissa de que há benefício e não prejuízo na exploração da obra originária. Mais do que sedimentar conhecimento científico, é preciso que o conhecimento científico obtido seja divulgado em linguagem acessível para que artistas entendam como criar sem incorrer em um ilícito autoral, o que será feito em material apartado desta tese, mas que consolide seus resultados para o público criador.

Apesar de não existir definição para paródia na Lei de Direitos Autorais, a classificação de obras que reutilizam personagens, atribuindo a estes o estilo de criação do novo autor, é uma forma de, com base na legislação vigente, facilitar a criação lícitas de obras nesta dinâmica, considerando os resultados para valorização da cultura nacional e a intenção dos autores de "brincar" com as personagens de outros, sem que isso constitua uma violação aos direitos autorais. Essa caracterização é compatível com a teoria literária de Antonio Candido na medida em que a reutilização pode agregar à personagem mais robusteza do que a criação por um único autor, que naturalmente terá seus limites mnemônicos e criativos.

Ainda que o incentivo para a criação artística não sejam os pecuniários e econômicos, os avanços tecnológicos e o uso da internet sugerem a possibilidade de um novo modelo de negócio para o mundo do entretenimento (Lemos; Castro, 2008, p. 149), em detrimento do tradicional modelo de propriedade, o qual pode se enriquecer da dinâmica de reutilização justamente se esta for conduzida como forma de mitigar o apagamento de partes da cultura que não possuem mais valor comercial. Não se reconhece como solução a hipótese pura de licenciamento através do contato e autorização de cada autor, pois esta possibilidade era reconhecida antes da execução da pesquisa e não engloba a proposta de reutilização sem ônus demasiado ao autor que cria com personagens de terceiros, pensando na função social do direito autoral, bem como nas máximas de valorização e acesso à cultura nacional. A solução de

licenciamento através da autorização também cria obstáculos em relação à rastreabilidade da autoria, pois, não havendo obrigatoriedade do registro, não existe um repositório nacional em que se consulta a autoria de determinada obra e encontra-se o titular para pedido de autorização. Esta dificuldade em alcançar os autores foi um dado colateral obtido através desta pesquisa, o qual é importante reforçar para deixar clara a dimensão da dificuldade: dos 50 autores da edição definida como espaço amostral, apenas 35 possuíam histórias compatíveis com os critérios de inclusão e exclusão[59], para os quais foram encontrados dados de contato de apenas 28, sendo que apenas 10 retornaram, 03 recusando a participação, 01 cobrando valores para entrevista, o que não era aplicável, motivo de sua exclusão, 01 aceitando a entrevista, mas se recusando a assinar o (TCLE), motivo de sua exclusão, e 05 aceitando ser entrevistados conforme procedimento do Comitê de Ética em pesquisa.

Se são obras derivadas as elaborações intelectuais sobre criações existentes sem concurso direto dos respectivos titulares na sua realização (Bittar, 1992, p. 24), ou melhor, se a derivação consiste em obra em que se retoma outra preexistente, em parte ou integralmente, por diferentes processos de elaboração intelectual, como a transformação, incorporação, complementação, redução, junção, reunião, sendo o resultado desses processos criação independente, que será por sua vez objeto de proteção do Direito Autoral, sem prejuízo dos direitos que concernem à obra originária, então a obra criada com a reutilização de personagens se caracteriza como uma obra derivada. Contudo, apenas caracterizá-la como obra derivada reposiciona a dinâmica na questão do licenciamento, pois a derivação prescinde da autorização, com os óbices já expostos desse processo.

A alternativa a longo prazo, considerando o cenário de soluções não previstas pela atual Lei de Direitos Autorais, seria a criação, junto aos órgãos públicos competentes, de um fundo de fomento à cultura para reutilização de personagens. Não havendo tempo hábil para, no âmbito desta dissertação de mestrado, se aprofundar nas competências e detalhes do órgão para desenvolvimento destas alternativas, fica a hipótese como possibilidade de continuidade da pesquisa, o que é característico das pesquisas exploratórias. No âmbito de novos estudos, não se olvida que ao Ministério da Cultura compete a proposição e definição de procedimentos para

[59] A seleção dos artistas entrevistados ocorreu com base em requisitos de amostragem intencional e estratégica, tendo como critérios de inclusão e exclusão (i) a existência de texto escrito na nova criação, eliminando os textos em que houve apenas a ilustração; (ii) ter reutilizado personagens identificáveis da Turma da Mônica, eliminando os autores em que não se consegue perceber personagens específicos; (iii) não estar em situação de conflito de interesse (por exemplo, ser editor da obra ou já estar vinculado à empresa Maurício de Sousa Produções); (iv) se possível, entrevistar artistas que reutilizaram os mesmas personagens, para afunilar ainda mais o objeto.

a implementação, o monitoramento e a avaliação de um fundo de fomento à cultura, para o qual já existe uma estrutura organizacional semelhante, como se vê nas competências da Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura (Brasil, 2023). Para tanto, é necessário estudo aprofundado de como tais competências do Ministério da Cultura e da Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura se organizam para tais finalidades.

A pesquisa confirmou a hipótese de que a reutilização de personagens é uma forma de mitigar o apagamento de parte da cultura nacional, bem como de valorizá-la. Constatou-se que o interesse dos artistas por esta dinâmica criativa se deve à percepção da sua afinidade com o próprio processo de criar, vide convergências dos autores entrevistados. Portanto, que ela nasce da própria criação, e não de uma imposição alheia do Direito à Arte. Contudo, apesar das soluções encontradas, vislumbra-se a necessidade de propor caminhos lícitos, que reduzam os obstáculos e não se resumam aos esforços financeiros de rastreio da autoria e licenciamento, em que o autor pessoa física sairá prejudicado. Se até o presente o Direito Autoral é justificado sob a ótica da recompensa pelo trabalho, há de se reconhecer que toda bibliografia apresentada, e a pesquisa empírica realizada, demonstram o contrário. Se o direito de autor não nasceu para proteger o fruto do trabalho, mas sim para fomentar a cultura, inclusive sob a perspectiva da análise econômica, a norma deveria conceder direito de exclusiva exploração ao autor, com definições claras da limitação de tal exclusividade pautadas no acesso da sociedade à obra, justificando-se, assim, o incentivo à criação de novas obras, de modo que atingir o balanceamento entre o acesso e a proteção do Direito Autoral. Não é o que ocorre na contemporaneidade, principalmente pela transferência da proteção do autor trabalhador às grandes companhias produtoras ou consumidoras do conteúdo do que elas próprias chamam de indústria cultural ou economia criativa.

Por que se permite que as personagens de Ziraldo se encerrem com o fim da vida do autor? Por que a Emília permanece no imaginário criativo, enquanto a Mônica continua tendo histórias criadas? Não há, para a cultura, distinção de valor entre Maurício de Sousa e Ziraldo, mas há para o mercado. É assim que grandes companhias alcançam o deslocamento da proteção legal do autor trabalhador ao seu "patrimônio cultural", como observado no caso do Mickey Mouse, narrado no Capítulo 2. Quando o editor entrevistado oferta a Ziraldo a lista de contatos dos artistas que poderiam ser envolvidos para reutilização de personagens e este a recusa, acreditando que o sucesso era fruto exclusivo do trabalho do editor, e não da dinâmica de reutilizar personagens, o prejuízo é sociocultural e não individual de Ziraldo. Por que, após constatado o sucesso da dinâmica para as personagens de Maurício de Sousa, não se produzem

obras com as personagens de Ziraldo, Laerte, Angeli, como questionou o entrevistado? Ou mais, porque não se faz com Diadorim, Augusto Matraga e Macabéa?

A existência de um autor cuja reutilização contribui diretamente para a continuidade de sua obra – Maurício de Sousa –, em comparação com autor de mesmo gênero e público literário – Ziraldo –, é a confirmação da hipótese levantada de que reutilizar personagens é modo de promover o acesso às obras originárias, valorizando e mitigando o apagamento de partes da cultura nacional. Mais que isso, o vínculo do autor com suas personagens se mostrou não como um obstáculo para reutilização, mas como forma de criação na comutação autoral, como ocorre nos quadrinhos, em que o arco da personagem é ainda mais conectado com seu autor. Não se trata de impedir a reutilização por questões de propriedade, mas de alimentar o vínculo do autor com a personagem naquela obra, de modo que ela se torne "o Quixote de Pierre Menard", ainda que se tenha o "Quixote de Cervantes", que sempre será a obra originária. Entender o nascimento e a paternidade da obra, e possibilitar que o pertencimento da vida de personagem não seja obstáculo em termos de propriedade para novas criações, é imprescindível ao Direito, pois para a Arte tal compreensão já é uma realidade. Assim, reutilizar é uma forma de promover o processo criativo e mitigar o prejuízo sociocultural de apagamento de partes da cultura nacional. Trata-se de um movimento para que o Direito e a Arte falem a mesma língua, ao menos quando este está prevendo as condições do criar.

No início desta pesquisa, quando o vínculo do autor com sua personagem era parte do que se buscava responder, a ideia precipitada de que a figura do autor traria o sufocamento da vida da personagem se mostrava hipótese provável. Todavia, após os estudos teóricos e empíricos sobre a ocorrência da comutação autoral como forma de criar e dar continuidade à vida destes, demonstrou-se que estar atrelado ao autor não é um problema, desde que não se preze pelo exercício da propriedade enquanto ideia do direito real, mas como o direito de autor moral no aspecto de paternidade daquela obra, que será eternamente vinculada ao autor, sem prejuízo do reconhecimento do outro e da continuidade que o próprio autor é desse outro. Em que medida o "outro" é diferente para as criações do folclore e das histórias em quadrinhos, que não poderia funcionar para as personagens de Guimarães Rosa, Aline Bei, Oscar Nakasato, João Silvério Trevisan e Clarice Lispector?

Para o ato de criar, não há racional que justifique porque o oriente se comporta, como exposto por Han, por outro lado, ao explorar a tradição chinesa, reconhecendo que a relação autor-obra parte da ideia de que a criação é um processo contínuo sem início ou fim, sem nascimento ou morte, de forma que a ideia do original não deve ser observada, pois a originalidade pressupõe o início (Han, 2023. p. 12). Para o ato de criar, a desmaterialização do

suporte já superou a autoria individual, observando as ideias de influência e inspiração, também abandonando o suporte patrimonializado (Conrado, 2022, p. 266). Não há por que conceder ao direito a decisão de não se desconectar da autoria individual e da necessidade de apropriação de bens imateriais, o que resulta na aplicação de conceitos do direito das coisas, sendo as obras tratadas como bens móveis.

A reutilização de personagens foi uma maneira encontrada para materializar a ideia de continuidade da obra e de "retorno" desta à sua cultura, considerando que a personagem pode se tornar mais expressiva do que a obra em si. Mas a ideia dos comuns, do *Creative Commons,* para criação pode ser observada de maneira ainda mais ampla desde as propostas de Cultura Livre de Lawrence Lessig. Mas a premissa do uso comum e livre, como a da reutilização, em que, ao contrário de depreciação, constata-se a ampliação do acesso, é uma lógica mais realista para os autores do que a atual. Não se limita nem se perde criatividade. Se os comuns se aproximam da realidade do criar e funcionam na tradição oriental, na comutação autoral dos quadrinhos e do folclore, não há que se permitir que a lógica aplicada à criação seja a que beneficia a indústria cultural, ou economia criativa. Ao longo da pesquisa também se constatou que a reutilização, além de fomentar o uso livre e mitigar o prejuízo sociocultural de morte da cultura não comercial, pode se qualificar como exercício do direito material de acesso à literatura, permitindo que novas histórias com personagens reutilizados sejam não apenas consolidadas em suportes acessíveis, mas também que as personagens se transformem de modo a promover a identificação do leitor com elas, como por exemplo na criação de obras com pessoas com deficiência como protagonistas, sem reforçar estereótipos e mitigando a marginalização desses indivíduos.

Assim, enquanto não há alteração normativa, ou iniciativas dos órgãos competentes para fomentar a dinâmica, as modalidades atuais encontradas por esta dissertação como solução para reutilizar serão aliadas do processo criativo. Da mesma forma como começaram, os escritos se encerram retomando o "outro", em cada autor instalado como um desconhecido (Trevisan, 2023, p. 61). Se a criação constitui uma continuidade do que se é, cumpre ao Direito acompanhá-la, e não o inverso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRÃO, Eliane Y. **Direitos de Autor e Direitos Conexos**. São Paulo: Editora do Brasil S/A, 2002.

ALVES-COSTA, Lucas Piter. **Comutação autoral e a problemática da unidade "autor-obra" nos quadrinhos**. Ilha do Desterro: Revista de Língua Inglesa, Literaturas em Inglês e Estudos Culturais, Florianópolis, v. 71, p. 75-91, maio 2018.

AMANDA. Studio Ghibli vs. IA: por que não usar imagens no "estilo Ghibli". Disponível em: https://studioghibli.com.br/2025/04/02/studio-ghibli-vs-ia-porque-nao-usar-imagens-no-estilo-ghibli/?srsltid=AfmBOopIXdwgmTQRoy0dDohUrtgI-rVNRK3zvXn1R1mHsr9Xy-PeijRg. Acesso em: 3 abr. 2026.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

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

AZEVEDO, V. et al. Transcrever entrevistas: questões conceptuais, orientações práticas e desafios. **Revista de Enfermagem Referência**, n. 14, p. 159-168, 2017. Disponível em: https://doi.org/10.12707/RIV17018.

BAILEY, J. First steps in qualitative data analysis: transcribing. Family Practice, v. 25, p. 127-131, 2008. Disponível em: https://doi.org/10.1093/fampra/cmn003.

BANDEIRA, Pedro. **Narizinho – a menina mais querida do Brasil**. São Paulo: Moderna, 2019.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: O rumor da língua. (prefácio Leyla Perrone Moisés; tradução Mário Laranjeira; revisão de tradução Andréa Stahel M. da Silva). 2. ed. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George (org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

BERBERI, Marco Antonio Lima. **A arte após a morte do artista: sucessão hereditária e direitos autorais**. Curitiba, 2018. 172 fls. Tese (Doutorado em Direito) – Setor de Ciências Jurídicas, Universidade Federal do Paraná, p. 148.

BITTAR, Carlos Alberto. Autonomia científica do direito de autor. **Revista da Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo,** [S. l.], v. 89, p. 87–98, 1994. Disponível em: https://revistas.usp.br/rfdusp/article/view/67238. Acesso em: 17 maio. 2025.

_____. **Direito de Autor**. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2015. 218p.

_____. **Direito de Autor**. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1992. 218p.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Globo S.A, 1999. Disponível em: https://teoriadoespacourbano.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/02/borges-ficc3a7c3b5es.pdf. Acesso em: 12 maio 2025.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 13 mai. 2025

_____. Competências da Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/acesso-a-informacao/institucional/competencias/competencias-da-secretaria-de-economia-criativa-e-fomento-cultural>. Acesso em: 20 maio. 2026.

_____. Lei no 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 20/02/1998. Seção 1, Página 3. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm. Acesso em: 05 de jun. de 2024.

_____**.** Decreto nº 75.699, de 6 de maio de 1975. Promulga a Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas, de 9 de setembro de 1886, revista em Paris, em 24 de julho de 1971. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 9 maio 1975. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/d75699.htm. Acesso em: 4 jun. 2025.

_____. Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940. Institui o Código Penal. Diário Oficial da União, Rio de Janeiro, 31 dez. 1940. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848compilado.htm. Acesso em 2 jun. 2026.

_____. Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002. **Diário Oficial da União**. Brasília, DF. 11/01/2002. Seção Legislativo, Página 1. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/l10406compilada.htm Acesso em: 05 de jun de 2025.

CAMELO, Ana Paula; LIGUORI FILHO, Carlos Augusto; A FanFiction e Paródia: uma tentativa de viabilização da produção de fãs em meio à ausência de reforma da Lei de Direitos Autorais. **Revista Eletrônica do Curso de Direito da UFSM**, [S. l.], v. 13, n. 1, p. 20–48, 2018. DOI: 10.5902/1981369427444. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/revistadireito/article/view/27444. Acesso em: 23 fev. 2026.

CANDIDO, Antonio, A Personagem do Romance. In: A PERSONAGEM de ficção. Coautoria de Antonio Candido et al. 11. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2005. 119 p. (Debates, 1). Literatura). ISBN 9788527301640 (broch.).

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

_____. Direito moral de autor na sociedade da comunicação. Relevância e desafios. **In: Associação Portuguesa de Direito Intelectual - APDI**. (Org.). Revista de Direito Intelectual n.º 1 - Tema: Direito Civil. Coimbra: Almedina, 2019, p. 7-24.

_____. **Perspectivas de reforma do Direito de Autor no Brasil. Propostas**. Revista de Direito Intelectual (APDI), n. 1, 2021.

_____. **Obras póstumas e direito de autor.** In: SIMÃO, José Fernando; BELTRÃO, Silvio Romero. (Org.). Direito Civil: estudos em homenagem a José de Oliveira Ascensão. São Paulo: Atlas, 2015, p. 488-512.

CONRADO, Marcelo. **Arte, originalidade e direitos autorais**. 1 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2022.

_____. A Arte nas armadilhas dos direitos autorais: uma leitura dos conceitos de autoria, obra e originalidade. Curitiba, 2013. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Paraná.

DE SOUZA, Alan Rocha. Direitos autorais e acesso à cultura. **Revista de Ciência da Informação,** v. 7, n. 2, 2011. DOI: 10.18617/liinc.v7i2.438. Disponível em: https://revista.ibict.br/liinc/article/view/3324. Acesso em: 21 mai. 2025.

DINIZ, Maria Helena. As lacunas no Direito. 6 ed. São Paulo: Saraiva Jur, 2000.
FERRAZ, Lais; RIBEIRO,Iara Pereira.

DE QUEM É ESTA MÔNICA? UM ESTUDO EMPÍRICO SOBRE A REUTILIZAÇÃO DE PERSONAGENS DA LITERATURA BRASILEIRA E A LEI DE DIREITOS AUTORAIS. In: **Anais do XIV Encontro de Pesquisa Empírica em Direito.** Rio de Janeiro (RJ) UNIRIO, 2025. Disponível em: https//www.even3.com.br/anais/xiv-eped-rj/1130136-DE-QUEM-E-ESTA-MONICA-UM-ESTUDO-EMPIRICO-SOBRE-A-REUTILIZACAO-DE-PERSONAGENS-DA-LITERATURA-BRASILEIRA-E-A-LEI-D. Acesso em: 22 abr. 2026

FOLETTO, Leonardo. A Cultura é Livre: Uma história da resistência antipropriedade. 1ª ed. São Paulo: Autonomia Literária e Fundação Rosa Luxemburgo. 2021.

FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, musica e cinema. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 3. ed. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 2013. LV, 441 p. (Ditos & escritos, v. 3). ISBN 9788521804864 (broch.).

GALVÃO, Maria Cristiane Barbosa; RICARTE, Ivan Luiz Marques. REVISÃO SISTEMÁTICA DA LITERATURA: CONCEITUAÇÃO, PRODUÇÃO E PUBLICAÇÃO. **Logeion**: **Filosofia da Informação**, Rio de Janeiro, RJ, v. 6, n. 1, p. 57–73, 2019. DOI: 10.21728/logeion.2019v6n1. p57-73. Disponível em: https://revista.ibict.br/fiinf/article/view/4835. Acesso em: 28 mar. 2025.

GOMES, Eduardo José dos Santos de Ferreira. **Vedação à cessão de direitos autorais: uma abordagem constitucional e culturalista.** Salvador – Lisboa, 2018. 489 f. Tese (Doutorado em Direito) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia e Universidade de Lisboa.

HAN, Byung-Chul. **Shanzhai: desconstrução em chinês**. Tradução de Daniel Guilhermino. 1. ed. Petrópolis: Vozes, 2023.

KARAM, Henriete. **Questões teóricas e metodológicas do direito na literatura:um percurso analítico-interpretativo a partir do conto "Suje-se gordo!", de Machado de Assis.** Revista Direito GV, v. 13, n. 3, p. 827–865, 2017. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rdgv/a/CkMfqt9GtCTXLZYwZdL86kK/?lang=pt. Acesso em 13 jun. 2026.

KRETSCHMANN, Ângela. O acesso à cultura e o monopólio de obras intelectuais: onde está o bem público? Para onde vai o direito autoral? In: WACHOWICZ, Marcos (Organizador). **Propriedade intelectual e internet**, vol. 2. Curitiba: Juruá, 2011. p. 223-246.

KRETSCHMANN, Ângela; GRAU-KUNTZ, Karin. Quem disse que o direito de autor tem por fim incentivar a produção intelectual. Sociedade informacional & propriedade intelectual. Curitiba: **Gedai**, p. 51-67, 2021.

LAKATOS, Eva Maria.; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de Metodologia Científica**. 5 ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LEMOS, Ronaldo; CASTRO, Oona. **Tecnobrega. O Pará Reinventando o Negócio da Música**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria, 2008. 216 p

LESSIG, Lawrence. **Cultura livre: como a grande mídia usa a tecnologia e a lei para bloquear a cultura e controlar a criatividade**. Tradução de Fábio Emilio Costa. [S.l.]: [s.n.], 2004. Disponível em: https://www.precog.com.br/bc-texto/obras/qd000001.pdf. Acesso em: 15 abr. 2025.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. Análise qualitativa: teoria, passos e fidedignidade. **Ciência & Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 3, p. 621–626, 2012. Disponível em: https://www.scielo.br/j/csc/a/ydvLj8gFJ5RzFwNkvnZfjWx/. Acesso em: 18 abr. 2025.

NOVAKOSKI, Andre Luis Mota; FUJITA, Jorge Shiguemitsu. "Fair use e limitações ao Direito de Autor na internet: Semelhanças, Assimetrias e Perspectivas na Sociedade da Informação. **Revista de Direito Brasileira**, vol. 36, Sept. -Dec. 2023, p. 296. Gale Academic OneFile. Disponível em: link.gale.com/apps/doc/A808628601/AONE?u=anon~2eb4818d&sid=bookmark-AONE&xid=d125e9ac. Accesse em: 22 jan. 2025.

Organização Mundial da Propriedade Intelectual. Expressões Culturais Tradicionais. Disponível em: https://www.wipo.int/en/web/traditional-knowledge/traditional-cultural-expressions/index. Acesso em: 02 mar. 2026.

PIRES, J. F; BERBERI, M. A. L. DIREITOS AUTORAIS HERDADOS: A SOCIEDADE COMO VULNERÁVEL E O ACESSO À CULTURA. **Revista Direitos Culturais**, v. 17, n. 41, p. 25-42.

PRADO, Adélia. **Bagagem**. Rio de Janeiro: Record, 2025. 160 p.

SILVA, Bárbara Teles Araújo da. **Produção e disponibilização de Livros Falados para pessoas com deficiência visual: efeitos decorrentes das lacunas do Tratado de Marraqueche e seus conflitos com a Lei de Direitos Autorais.** 1ª ed. Ribeirão Preto: Editora FDRP Casa 7, 2025, v. 1. 222 p.

SOUSA, M. **MSP 50 - Mauricio de Sousa por 50 novos artistas**. 1. ed. Barueri: Panini, 2011. v. 1

SPCINE. Empresa pública de fomento ao cinema e audiovisual da Prefeitura de São Paulo; Lemos Consultoria. Guia de gravação com menores. São Paulo, 2023. 3ª ed. Disponível em: https://www.comkids.com.br/wp-content/uploads/2023/08/GUIA-GRAVACAO-MENORES_comkids.pdf. Acesso em 20 mai. 2026

TREVISAN, João Silvério. **Meu irmão, eu mesmo**. 1. ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2023. v.1. 252p.

TRIVINÕS, A. N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.

VALENTE, Luiz Guilherme Veiga. **Direito**, **arte e indústria: o problema da divisão da propriedade intelectual na economia criativa.** 1ª ed. São Paulo: Quartier Latin, 2021.459 p.

WAINER, D. F. Entre música e tecnologia: condições de existência e funcionamento da indústria fonográfica brasileira no século XXI. **Comunicação e Sociedade**, [S. l.], v. 31, p. 311–326, 2017. DOI: 10.17231/comsoc.31(2017).2620. Disponível em: https://revistacomsoc.pt/index.php/revistacomsoc/article/view/792. Acesso em: 6 mai. 2025.

WILLIAMS, Raymond. Cultura. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008. 235 p.

APÊNDICE A - Roteiro de entrevista semiestruturada com os autores e justificativa científica

Parte 1 – Escolha da personagem (Incisos I e IV do artigo 24, da Lei de Direitos Autorais)

1. **Quais critérios você utilizou para escolher a personagem para criação da nova história?**
   Justificativa científica*:* identificar os condicionantes (jurídicos, editoriais ou criativos) já no início das tratativas, antes mesmo do desenvolvimento da obra.

2. **No convite para desenvolvimento da obra, foram estabelecidos os limites à escolha da personagem ou às modificações aos personagens?**
   Justificativa científica: investigar o grau de autonomia concedido ao novo autor e se a proteção conferida aos personagens é, desde o início, enxergada da mesma forma que a obra completa.

Parte 2 – Formalização, licenças e entraves jurídicos (Artigos 29, 49 a 52 da Lei de Direitos Autorais)

3. **Que tipo de instrumento formalizou essa criação de novas histórias com os personagens?**
   Justificativa científica: identificar a natureza da formalização, seus efeitos sobre a titularidade da nova obra, e compreensão do regime autoral aplicável (obra derivada, coautoria).

4. **Nesse processo de formalização, havia previsões específicas sobre limitações de uso ou liberdade de criação ou até mesmo da possibilidade de revisão do autor homenageado antes de publicar a obra?**
   4.1. Caso positivo, essas previsões eram específicas, por exemplo, versavam sobre a criação de cenários, diálogos ou situações?
   Justificativa científica*:* identificar o regime jurídico vigente (licenciamento, cessão, parceria), bem como compreender os efeitos jurídicos práticos do contrato sobre a autoria.

5. **Na sua experiência, a negociação e formalização contratual para o uso de personagens preexistentes exigia o acompanhamento de assessoria jurídica?**
   5.1. Por quais motivos?

   Justificativa científica*:* avaliar o nível de compreensão e segurança jurídica dos autores envolvidos, revelando possíveis déficits de informação e riscos no momento de assumir obrigações, o que tornaria necessária a presença de assessoria jurídica para que autores pudessem reutilizar a obra.

6. **Você teve assessoramento jurídico para o processo de formalização contratual?**
   6.1. Caso positivo: Você se sentiu seguro por ter o acompanhamento de uma assessoria jurídica?
   6.2. Caso negativo: Você se sentiu prejudicado por não ter acompanhamento de uma assessoria jurídica?

   Justificativa científica*:* avaliar o nível de compreensão e segurança jurídica dos autores envolvidos, revelando possíveis déficits de informação.

7. **Durante o processo de criação, houve intervenções editoriais, jurídicas ou do próprio autor que alteraram sua proposta inicial?**

   Justificativa científica*:* examinar a atuação de filtros institucionais sobre a criação autoral, importantes para entender a prática da curadoria autoral e o grau de autonomia efetivamente exercido.

Parte 3 – Percepções sobre o Direito Autoral (Artigos 5º, inciso VIII, "a" e "g",7º, 11º, 24º, da Lei de Direitos Autorais)

8. **Sobre essa obra, como você descreveria o seu papel: se identifica como autor de uma obra derivada, criador de uma narrativa original baseada em personagens de outros autores, continuador de um universo pré-existente em um regime de parceria? Por quê?**

   Justificativa científica*:* explorar a percepção pessoal do criador sobre a autoria.

9. **Quais elementos da sua criação podem ser identificados como expressão de originalidade em comparação com a obra originária?**

Justificativa científica*:* explorar o conceito de originalidade e propor que o autor reflita sobre como sua versão das personagens se diferencia da original. Reforça o critério da originalidade como parâmetro jurídico de proteção autoral.

10. **Quais elementos da obra originária você considera imutáveis, mesmo na utilização de personagens pré-existentes? Como você tratou esses elementos em sua criação?**
Justificativa científica*:* avaliar o grau de reprodução da obra original e identificar os limites observados pelo autor para modificação da obra.

11. **Na sua opinião, também como criador de obras, qual foi o papel dos direitos do Mauricio de Sousa, enquanto autor originário e homenageado, em relação à sua criação?**
Justificativa científica*:* identificar se há impacto dos direitos morais do autor original sobre o autor da nova obra, com destaque ao direito à paternidade da obra e à integridade da criação.
12. **Caso o autor homenageado discordasse da sua abordagem narrativa, você estaria disposto a modificar a obra? Por quais razões?**
Justificativa científica: avaliar os efeitos concretos dos direitos morais sobre a autonomia do novo autor e os limites do titular originário.

13. **Você considera legítimo criar narrativas com interpretações distintas das intenções originais do criador das personagens? Por quê?**
Justificativa científica*:* identificar a extensão do vínculo do autor original à personagem e as interpretações que podem ser dadas às personagens, e como isso se traduz na criação de novas narrativas.

14. **Você considera que a reutilização de personagens consolidados pode gerar tensão entre a autonomia do novo autor e o dever de preservação da obra original?**
Justificativa científica*:* identifica se há conflito entre os direitos morais do autor original e a liberdade do autor da nova obra.

Parte 4 – Dimensões culturais e sociais (Artigos 5º, XXIII e 215 da Constituição Federal)

15. **Em sua opinião, a reutilização de personagens preexistentes possui alguma contribuição/impacto cultural?**

    Justificativa científica: identifica se há para o criador a percepção de que esta pode ser uma forma de ampliação do acesso à cultura, e observação da função social da propriedade em produções que utilizam personagens pré-existentes.

Parte 5 - Encerramento e observações finais

16. **Você já havia trabalhado anteriormente com personagens de autoria diversa em outras obras?**

    Justificativa científica: identificar se o entrevistado já teve experiências anteriores com obras derivadas ou com a utilização de personagens de terceiros e compreender o grau de familiaridade do autor com os limites jurídicos e criativos desse tipo de trabalho, bem como para mapear possíveis padrões de abordagem autoral diante de personagens alheios. A resposta também permite investigar a existência de repertório técnico, criativo ou jurídico acumulado, que pode influenciar na percepção da liberdade e nos conflitos entre autonomia criativa e direitos morais do autor original.

17. **Há algo mais que você gostaria de acrescentar sobre sua experiência como autor(a) ao trabalhar com personagens de autoria diversa?**

    Justificativa científica: considerações não previstas no roteiro entendidas como relevantes para o Autor.

APÊNDICE B - Roteiro de entrevista semiestruturada com o editor e justificativa científica

Parte 1 – Escolha da personagem (Incisos I e IV do artigo 24, da Lei de Direitos Autorais)

1. **Quais critérios foram estabelecidos para que os autores escolhessem a personagem para criação da nova história?**
   Justificativa científica*:* identificar os condicionantes (jurídicos, editoriais ou criativos) já no início das tratativas, antes mesmo do desenvolvimento da obra.

2. **No convite para desenvolvimento da obra, foram estabelecidos os limites à escolha da personagem ou às modificações às personagens?**
   Justificativa científica: investigar o grau de autonomia concedido ao novo autor e se a proteção conferida às personagens é, desde o início, enxergada da mesma forma que a obra completa.

Parte 2 – Formalização, licenças e entraves jurídicos (Artigos 29, 49 a 52 da Lei de Direitos Autorais)

3. **Que tipo de instrumento formalizou essa criação de novas histórias com as personagens?**
   Justificativa científica: identificar a natureza da formalização, seus efeitos sobre a titularidade da nova obra, e compreensão do regime autoral aplicável (obra derivada, coautoria).

4. **Nesse processo de formalização, havia previsões específicas sobre limitações de uso ou liberdade de criação ou até mesmo da possibilidade de revisão do autor homenageado antes de publicar a obra?**
   4.1. **Caso positivo, essas previsões eram específicas, por exemplo, versavam sobre a criação de cenários, diálogos ou situações?**
   Justificativa científica*:* identificar o regime jurídico vigente (licenciamento, cessão, parceria), bem como compreender os efeitos jurídicos práticos do contrato sobre a autoria.

5. **Na sua experiência, a negociação e formalização contratual para o uso de personagens preexistentes exigia o acompanhamento de assessoria jurídica?**

   5.1. Por quais motivos?

   Justificativa científica*:* avaliar o nível de compreensão e segurança jurídica dos autores envolvidos, revelando possíveis déficits de informação e riscos no momento de assumir obrigações, o que tornaria necessária a presença de assessoria jurídica para que os autores pudessem reutilizar a obra.

6. **A editora contou com algum assessoramento jurídico para o processo de formalização contratual?**

   Justificativa científica*:* avaliar o nível de compreensão e segurança jurídica da editora, revelando possíveis déficits de informação.

7. **Durante o processo de criação, houve intervenções editoriais, jurídicas ou do próprio autor homenageado que alteraram sua proposta inicial?**

   Justificativa científica*:* examinar a atuação de filtros institucionais sobre a criação autoral, importantes para entender a prática da curadoria autoral e o grau de autonomia efetivamente exercido.

Parte 3 – Percepções sobre o Direito Autoral (Artigos 5º, inciso VIII, "a" e "g",7º, 11º, 24º, da Lei de Direitos Autorais)

8. **Houve alguma preocupação com a inclusão de elementos originais em comparação com a obra original?**

   Justificativa científica*:* explorar o conceito de originalidade e propor que o editor reflita sobre o critério da originalidade como parâmetro jurídico de proteção autoral.

9. **Na sua opinião também como editor da obra, qual foi o papel dos direitos do Mauricio de Sousa, enquanto autor originário, em relação à sua criação?**

   Justificativa científica*:* identificar se há impacto dos direitos morais do autor original sobre o autor da nova obra, com destaque ao direito à paternidade da obra e à integridade da criação.

10. **Caso o autor homenageado discordasse da abordagem narrativa que de algum dos novos autores, você modificaria a obra a pedido do autor homenageado? Por quais razões?**

Justificativa científica: avaliar os efeitos concretos dos direitos morais sobre a autonomia do novo autor e os limites do titular originário.

11. **Você considera legítimo criar narrativas com interpretações distintas das intenções originais do criador das personagens? Por quê?**
    Justificativa científica*:* identificar a extensão do vínculo do autor original à personagem e as interpretações que podem ser dadas às personagens, e como isso se traduz na criação de novas narrativas.
12. **Você considera que a reutilização de personagens consolidados pode gerar tensão entre a autonomia do novo autor e o dever de preservação da obra original?**
    Justificativa científica*:* identifica se há conflito entre os direitos morais do autor original e a liberdade do autor da nova obra.

Parte 4 – Dimensões culturais e sociais (Artigos 5º, XXIII e 215 da Constituição Federal)

13. **Em sua opinião, a reutilização de personagens preexistentes possui alguma contribuição/impacto cultural?**
    Justificativa científica: identifica se há para o criador a percepção de que esta pode ser uma forma de ampliação do acesso à cultura, e observação da função social da propriedade em produções que utilizam personagens pré-existentes.

Parte 5 - Encerramento e observações finais

14. **Você já havia trabalhado anteriormente com a criação de obras em que personagens de autoria diversa são utilizados?**
    Justificativa científica: identificar se o entrevistado já teve experiências anteriores com obras derivadas ou com a utilização de personagens de terceiros e compreender o grau de familiaridade do autor com os limites jurídicos e criativos desse tipo de trabalho, bem como para mapear possíveis padrões de abordagem editorial diante de obras com personagens alheios. A resposta também permite investigar a existência de repertório técnico, criativo ou jurídico acumulado, que pode influenciar na percepção da liberdade e nos conflitos entre autonomia criativa e direitos morais do autor original.
15. **Há algo mais que você gostaria de acrescentar sobre sua experiência como editor ao trabalhar com personagens de autoria diversa?**
    Justificativa científica: considerações não previstas no roteiro entendidas como relevantes para o editor.