



Universidade Federal do Rio de Janeiro

UFRJ

Ana Paula de Almeida Ramos

Vanessa Regis Grisolia

Fanfiction e Marketing:

Produção de fanfictions como publicidade para a obra original

Rio de Janeiro, 2013

Fanfiction e Marketing: Produção de fanfictions como publicidade para a obra original


Ana Paula de Almeida Ramos e Vanessa Regis Grisolia

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Produção Editorial e Publicidade e propaganda, respectivamente.

Aprovado por


Prof.º Dr. Octavio Carvalho Aragão Júnior – orientador


Prof.º Dr. Mario Feijo Borges Monteiro


Prof.ª Dra. Cristina Rego Monteiro da Luz

Aprovada em: 05 de março

Grau: 10,0

Rio de Janeiro/RJ

2013

Ana Paula de Almeida Ramos

Vanessa Regis Grisolia

Fanfiction e Marketing:

Produção de fanfictions como publicidade para a obra original

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Produção Editorial e Publicidade e Propaganda, respectivamente.

Profº Dr. Octavio Carvalho Aragão Júnior -
Orientador

Rio de Janeiro
2013

R175 Ramos, Ana Paula de Almeida; Grisolia, Vanessa Regis
Fanfiction e Marketing: produção de fanfictions como publicidade
para a obra original / Ana Paula de Almeida Ramos e Vanessa Regis
Grisolia. Rio de Janeiro, 2013.
165 f.

Orientador: Prof^o. Dr^o. Octavio Carvalho Aragão Junior.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade
Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Habilitação
Produção Editorial e Publicidade e Propaganda, 2013.

1. Publicidade. 2. Fanfiction. 3. Direito autoral. I. Grisolia,
Vanessa Regis. II. Aragão Junior, Octavio Carvalho. III.
Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de
Comunicação. IV. Título.

CDD: 659.1

Para Elisabeth, Paulo, Rosangela e Angelo, pais incondicionais.

*"We must be willing to let go of the life we
planned so as to have the life that is
waiting for us."
Joseph Campbell*

*"Brace yourselves, winter is coming."
Guerra dos Tronos*

*"I am a weapon of massive consumption.
But it's not my fault,
That's how I'm programmed to function."
The fear, Lilly Allen.*

*"[...]Your life is happening now[...]. This is
it, it's here. Blink and you'll miss it.
Did you say it? I love you. I don't ever
want to live without you. You changed my
life. Did you say it? Make a plan, set a
goal, work toward it, but every now and
then, look around, drink it in, 'cause this is
it. It might all be gone tomorrow."
Grey's Anatomy*

Agradecimentos

Eu quero agradecer, primeiramente, aos meus pais, pelo incentivo e investimento. Sem isso eu não estaria aqui hoje.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Octavio Aragão, pela paciência, empolgação, correções e indicações de leituras. Foram todas úteis e necessárias para a evolução deste projeto

À minha dupla, Vanessa, que está comigo não só no período do desenvolvimento deste projeto, mas sim desde o dia de inscrição em disciplinas, ainda calouras e impressionadas com a grandiosidade do Palácio Universitário. Passamos por muito juntas durante a graduação, e nada mais justo do que terminarmos juntas.

Ao Alexandre Mandarinho pela entrevista. Suas colocações foram muito pertinentes e nos ajudaram bastante no desenvolvimento das nossas ideias ao longo do capítulo 2.

À banca. Muito obrigada pela atenção e disponibilidade. O trabalho de vocês é imprescindível para nosso crescimento acadêmico.

Aos meus amigos, pela paciência pela minha ausência nesse tempo, pelas dúvidas de Direito tiradas, pelas reuniões, risadas e futebóis que me distraíram. Sejam os mais antigos de NSL ou os mais novos, obrigada pela presença e força.

E por último, mas nunca menos importante, ao William, pelo incentivo constante, às vezes até exagerado. Obrigada pelo carinho, atenção, dedicação e apoio. Acredito que tenha aprendido tanto sobre Direito Autoral quanto eu aprendi sobre Química Industrial.

Simplesmente obrigada.

Ana Paula

Agradecimentos

À Minha mãe e meu pai, pelos tapas e beijos necessários para eu ser quem eu sou.

À minha dupla, Ana Paula, pelo apoio incondicional nesses 10! semestres de faculdade.

Ao nosso orientador, Prof. Dr. Octavio Aragão, pelo tempo, paciência e pelo seu bom gosto musical.

Aos professores da banca, pela sua disposição em discutir um assunto que talvez nem os interesse, só para nós podermos nos formar.

Aos meus queridos amigos, da faculdade, do CSI, da vida. Por tudo.

Obrigada a todos.

Vanessa

RESUMO

RAMOS, Ana Paula; GRISOLIA, Vanessa. **Fanfiction e Marketing**: Produção de fanfictions como publicidade para a obra original, Rio de Janeiro, 2013. Trabalho de conclusão de curso (graduação em Comunicação Social) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Neste trabalho é estudado o conceito de fanfiction, sua repercussão entre os autores e como este modo de produção colaborativa não autorizada pode funcionar como formadora e mantenedora de públicos para as obras que são usadas como base para o seu desenvolvimento. É abordada, também, a questão dos direitos autorais, sua história e influência nas decisões dos autores em evitar ou buscar um processo contra os fãs-escritores. Conceitos como *branding*, *seeding*, *targeting* e remanejamento de *targeting* são explicados para desenvolver o tema e o desdobramento da fanfiction como forma de publicidade para as obras originais.

Palavras-chave: fanfiction; marketing; marca; autoria; direito autoral.

Sumário

Introdução	1
1. Fanfiction	3
1.1 O que é Fanfiction?	3
1.1.1 Fanfiction e internet	3
1.1.2 Comunidades de fãs e o fandom	5
1.2 Formatos	7
1.3 O ficwriter e o conceito de autoria	9
1.4 Pastiche	12
1.5 Obra aberta e obra colaborativa.....	13
2. Direito autoral	17
2.1 Direito internacional do autor	18
2.1.1 História.....	19
2.1.2 Convenção de Berna	25
2.1.3 Copyright Norte-Americano e a Convenção de Genebra.....	29
2.1.4 Paralelos.....	33
2.2 Autoria literária brasileira	35
2.2.1 Tipos de obras e a fanfiction.....	38
2.3 Fanfictions e fins lucrativos	40
2.3.1 J.K. Rowling, Warner Brothers e o Lexicon	43
2.4 Autor do original x autor da fanfiction.....	47
2.4.1 O caso Darkover, de Marion Zimmer Bradley.....	49
3. Fanfiction e Publicidade	55
3.1 Introdução	55
3.2 Internet e publicidade espontânea	56
3.2.1. Publicidade espontânea vs. Assessoria de Comunicação.....	57
3.2.2 Seeding.....	59

3.2.3 Viral e o Buzz Marketing	59
3.2.4 Branding (e manutenção de marca) e a Lei da Oferta e Procura	66
3.3 De fã a ídolo	72
3.3.1. Visibilidade e Adequação a um Público	72
3.3.2 Formação e Remanejamento de um Público-Alvo	76
Conclusão	81
Referências	87
Apêndice A	91
Apêndice B	97
Anexo A	105
Anexo B	133

Introdução

Este trabalho pretende analisar o efeito que a fanfiction, fenômeno que cresceu exponencialmente com o advento e popularização da internet, tem nas obras originais e como os autores dessas obras lidam com este tipo de derivação não permitida de seus trabalhos.

Para isso, será apresentado um panorama da fanfiction, o que é, como surgiu, tipos de classificação, formas e preferências dos escritores dessa prática, além de uma contextualização histórica não só da fanfiction, mas também do desenvolvimento das leis de direitos autorais. É importante relacionar a fanfiction com as questões que surgem quando se fala em uso de personagens, como quebra de *copyright* e uso indevido.

A intenção aqui é demonstrar que, mesmo que haja, de fato, um uso indevido de personagens sob proteção autoral, a prática de escrita de fanfictions não é relacionada com fins lucrativos, mas sim com o fato de o escritor realmente gostar daquele original e querer, de uma forma, que suas ideias sobre aquilo sejam explicitadas para outros fãs.

Há, aqui, a criação de um novo modelo de universo de fãs, os que cresceram e desenvolveram a cultura participativa, que já existia no passado, mas que encontrou solo fértil na internet para se tornar quase um universo paralelo baseado nas obras originais cultuadas pelos fãs.

Dessa forma, pretende-se também, através da demonstração de conceitos de marketing e publicidade, mostrar que a fanfiction, além de tudo, pode servir como forma de divulgação de uma obra original, não sendo, apenas, interna a um grupo, mas acessível a outros que podem se aproximar de um novo mundo de ficção através de obras derivadas feitas por fãs.

Ao longo deste trabalho, usamos os termos "fanfic" e "fanfiction" como substantivos femininos, apesar de seus escritores usualmente se referirem a essas obras no masculino. Não há um formato oficial para se referir a esse tipo de trabalho, logo optamos pelo feminino, pois o termo se refere à expressão "ficção dos fãs", feminina.

Também evitamos o uso de itálicos em palavras em outras línguas que são repetidas com constância, como fanfiction, para deixar a leitura mais leve.

1. Fanfiction

1.1 O que é Fanfiction?

1.1.1 Fanfiction e internet

*Fanfiction*¹, popularmente conhecido como *fanfic* ou *fic*, é a nomenclatura para “ficção escrita por fãs”, sem fins lucrativos, usando de personagens e/ou tramas de alguma história já publicada.

Fan fiction, no geral, é qualquer tipo de escrita criativa baseada em um segmento identificável da cultura popular, como programas de televisão, e não produzido como escrita “profissional”. Fãs-autores pegam emprestados personagens e cenários, como Princesa Leia e Luke Skywalker ou a Starship Enterprise, para usarem em suas próprias histórias. *Fan fiction* contempla gêneros como comédia, drama, melodrama, aventura e mistério. (TUSHNET, 1997, p. 5.²)

Muito disseminada entre espectadores e leitores de mangás, animes, HQs e series de TV, a fanfic surgiu com este nome dentro de *fanzines*³ de Star Trek, produzidas pelos próprios fãs da série que começaram a criar seus *spin-offs*⁴, fazendo muito sucesso dentro da comunidade de admiradores. A primeira fanzine conhecida de Star Trek foi a *Spockanalia*, de 1967 (VARGAS, 2005, p.14). Muitas práticas que hoje são conhecidas e comuns, como crossover e a interatividade com o público leitor, foram popularizadas nesse início.

Na época, a distribuição e consumo de fanfics estava restrito ao público envolvido com fanzine, então o crescimento da prática era mais lento e difícil. Hoje, com o advento da internet, a prática de *ficwriting* – a escrita de fanfictions – aumentou consideravelmente. A interligação proporcionada pela web ajuda no

¹ Termos como *fanfiction* e seus derivados (*fic*, *ficwriter*, *fanfic*), *fandom*, *fanart* e *fanzine* serão muito repetidos durante este trabalho. Por isso vamos manter o itálico em suas primeiras ocorrências, mas o retiraremos ao longo do texto para melhorar a legibilidade do texto.

² Tradução nossa

³ *Fanzine* é a abreviação de “fan magazine”, publicação feita por fãs, não necessariamente no formato de revistas, contendo diversas informações e produções, feitas pelos próprios fãs, sobre o tema escolhido.

⁴ *Spin-off* é a nomenclatura para situações criadas a partir de outras já estabelecidas. Por exemplo, a série médica americana *Private Practice* foi produzida a partir de uma personagem que saiu da série *Grey's Anatomy*, assim, é chamada de *spin-off*.

contato entre leitores e escritores de fanfic, desenvolvendo as ideias e as criações do ficwriter (ou fanfiqueiro⁵, em adaptação em português).

O fenômeno fanfic encontrou na Internet seu solo adubado. Durante a procura de informações sobre qualquer ficção, é muito fácil encontrar algum site que contenha fanfictions. São mais de 1 milhão de páginas contendo fanarts e/ou fanfics, abertas a qualquer um com acesso a internet (SCHWABACH, 2009, p.6). A professora da Universidade de Passo Fundo, Maria Lucia Bandeira Vargas, por exemplo, inspirada por uma aluna, pesquisou sobre o tema. De acordo com ela, a entrada da prática no Brasil foi facilitada pelo fenômeno literário Harry Potter, e a procura de informações sobre a série de J. K. Rowling possibilitou aos fãs entrar em contato com as fanfics em língua inglesa e gostarem da chance de escrever seu próprio destino para o bruxinho, começando, então, a escrever em português.

Pelo que pude compreender no meu estudo, os fãs de Harry Potter pertencentes a certa camada da classe média (com acesso a internet e cursos de inglês), naturalmente utilizaram a rede em busca de mais novidades sobre o assunto e tropeçaram nas fics em língua inglesa. Eles se interessaram pela prática e passaram a desenvolvê-la em português. (VARGAS, 2005 *apud* DORIGATTI, 2005, online)⁶

Existem também fandoms⁷ de tipos variados como animes/mangás, HQs, novelas, livros, peças, filmes, séries e jogos. Além disso, há ainda a prática do *crossover*, que se baseia em misturar universos e personagens de fandoms (e cânones⁸) diferentes em uma única história, fazendo com que eles contracenem entre si.

Apesar da origem na série *Star Trek* nos anos 1960, na era da internet a fanfiction é mais vista entre fãs de animes/mangás, como *Naruto* e *Sailor Moon*, e livros, como *Harry Potter* e *Crepúsculo*. Mas isso não significa que o formato de fanzines tenha sido abandonado. De acordo com Vargas (2005), a forma impressa deu lugar ao chamado *e-zine*, que também incorpora fanfictions, *fanarts* – desenhos,

⁵ Vamos utilizar aqui a nomenclatura original *ficwriter*, mas é válido ressaltar que o nome em português já é corrente em estudos no país. Para manter o padrão, também utilizaremos outras nomenclaturas originais em inglês.

⁶ Citação retirada do artigo de Bruno Dorigatti disponível em <<http://www.literal.com.br/acervodoportal/fa-de-fanfiction-1473/>>

⁷ Abreviação de "*Fan Kingdom*", referindo-se à comunidade que se forma com o conjunto de fãs de certa obra. Nos sites de *fanfic* usa-se muito esse termo como sinônimo de cânone, se referindo ao universo da história original.

⁸ Cânones são os pontos necessários para a identificação da história original. Referem-se à obra original e seus aspectos mais importantes como personagens e universos de desenvolvimento da narrativa.

pinturas e reproduções artísticas do original – e outras criações das comunidades de fãs. Além disso, houve a discriminação do tipo de produção de fã, com sites especializados para fanfics, por exemplo, como o *Fanfiction.net*, e páginas próprias de fandoms, como o *Aliança 3 vassouras*, antigo arquivo e fórum de fanfictions de Harry Potter.

A interação entre os tipos de produção de fãs, no entanto, é grande. O site *Aliança 3 vassouras*, continha uma área específica para fanarts, e muitos dos artistas criavam capas para fanfics, como se estas fossem realmente livros.

Hoje a prática do ficwriting é disseminada em muitas línguas, como é possível perceber em análise do maior arquivo de fanfiction na internet da atualidade, o já citado *Fanfiction.net*. Há mais de 1 milhão de fanfics de diferentes fandoms em línguas que vão do inglês ao árabe, passando por polonês, chinês e japonês. Ele é todo estruturado em inglês, porém tem a navegabilidade muito simples, o que facilita o acesso por leitores de várias línguas.

1.1.2 Comunidades de fãs e o fandom

Uma história original deixa em seus fãs a sensação de ser parte da vida deles. Quando ela acaba, seja um livro, uma série de livros, uma série de tv ou de filmes, aquele que a acompanha sente falta daquele universo. A fanfiction começou para os fãs de *Star Trek* como uma compensação para a perda da série e como artifício para mantê-la viva entre eles. De acordo com Vargas: “O cancelamento do seriado teria frustrado-os [fãs] imensamente por interromper o contato continuado com aquele mundo ficcional, situação que teria sido contornada através da imaginação e escrita de novos episódios, de autoria dos fãs.” (VARGAS, 2005, p. 14)

Dessa forma, todos que mantêm contato por causa desse original passam a se tornar parte de uma comunidade muito específica de pessoas com gostos semelhantes, que se entendem e se ajudam na busca pela manutenção do vínculo com a obra admirada.

O que antes era um espaço restrito e de curto alcance a partir dos fanzines, se tornou imenso com a passagem dessa prática de interação intra-fãs para a internet. A aproximação de fãs de fandoms de todo o mundo é mais fácil, e até a barreira da língua começa a ser derrubada quando leitores se interessam por fanfics

em outras línguas e decidem aprendê-la. A fanfic vira uma forma de aprendizado e uma conexão global.

O site *Fanfiction.net*, por exemplo, permite a navegação por tipos de cânones – Harry Potter, Crepúsculo, Pokemon, Senhor dos anéis, X-men etc. – e, a partir dali, por diversos níveis e subníveis. É possível reduzir a sua busca para fanfics de livros, de Harry Potter, em português, de romance, terminadas, em capítulos, envolvendo os personagens Harry Potter e Gina Weasley. Essa organização permite a formação de nichos cada vez mais específicos e, com isso, a aproximação dos autores/leitores entre si.

Outras ferramentas do site ajudam na formação desse tipo de comunidade de fãs. É possível fazer comentários, as chamadas *reviews*, nos capítulos das fanfics e entrar em contato com os autores por mensagens diretas para o perfil no site, o que aumenta a interação entre autor e leitor. Além disso, há ainda o cadastro de *beta-reader*, que é um leitor específico que faz o trabalho de revisar a fanfiction, tanto gramática quanto estruturalmente. Ele é, de certa forma, um editor de um livro em construção.

No grupo do site de fanfictions de romance *Destiny's Gateway*,⁹ existente em uma rede social, com 230 pessoas, os participantes afirmam que a escrita e leitura os deixam mais próximos de seus fandoms preferidos e exercitam sua criatividade para abordar as possibilidades presentes em uma obra. Os “e se”s, as condicionais que permeiam a mente do leitor, são fundamentais para o desenvolvimento de uma história. “E se aquele capítulo tivesse acontecido de outra forma? E se aqueles personagens não se conhecessem naquele momento? E se o universo em que essas personagens vivem fosse diferente?” Todas são perguntas que geram a criação de tramas por leitores mais ativos. A curiosidade e a possibilidade de mexer com o imaginário daquele fandom são as grandes instigantes da prática.

Também ficou claro que, para eles, a fanfiction é uma ótima forma de conhecer fandoms diferentes. Muitos começaram lendo sobre uma obra e, por gostarem da escrita do autor ou por indicação de amigos feitos na comunidade de fãs, passaram a ler sobre outros cânones e, em seguida, viram os originais e se tornaram fãs deles também.

⁹ Site: <www.destinysgateway.com>; Grupo do site: <<https://www.facebook.com/groups/destinysgateway/>>

Rebecca Black, professora assistente do Departamento de Educação da University of California, em entrevista para Henry Jenkins, fala sobre sua pesquisa voltada para a aprendizagem informal e como a fanfiction pode fazer parte deste processo. Para ela, as comunidades de fãs dão ao público adolescente uma fonte de aprendizagem, inclusive de novas línguas, de conexões e de construção de identidades, até mesmo como futuros escritores.

A noção de “espaço de afinidade”, criada por James Paul Gee e utilizada por Black, é uma descrição para o ambiente das comunidades de escritores e leitores de fanfiction, pois nelas eles têm contato com diversos jovens que fazem parte do mesmo tipo de público e encontram ali apoio, interesse, incentivo e afeto que podem ser mais importantes e efetivos do que de pessoas de fora desse círculo.

Encontrei uma fanfic em que o jovem autor descrevia o protagonista do anime se suicidando. O autor concluiu tal obra com uma Nota do Autor dizendo que aquela seria sua última história. Basicamente, ele estava deixando implícito que considerava se suicidar. O mais poderoso em relação a esse evento foi a grande quantidade de apoio que ele recebeu dos leitores. [...] Aí é que eu acho que o aspecto de espaço de afinidade das comunidades de fãs entra em cena novamente. Acredito que muitos jovens em crise teriam dificuldade em pedir ajuda para estranhos com os quais não tem nada em comum. [...] Isso pode fazer com que seja mais fácil buscar ajuda em um espaço de afinidade aonde eles se sentem confortáveis, ao invés de não buscar ajuda nenhuma. (BLACK, 2008, online)¹⁰

Assim, da mesma forma que a comunidade formada por fãs de um cânone funciona para manter tal imaginário vivo para os consumidores da obra, ela se torna um grupo de suporte para os participantes.

1.2 Formatos

Existem diferentes maneiras de se escrever uma fanfic em relação à forma e conteúdo. Os dois podem se inter-relacionar e completar, mas a escolha de um tipo ou outro de formato está mais relacionada à capacidade de desenvolvimento de texto do autor.

Como formatos, há quatro tipos de escrita bastante específicos na área, verificados a partir de pesquisa e análise no site *Fanfiction.net*: *one-shot*, *multichapter*, *songfics* e *drabbles*. As duas primeiras fazem menção ao aspecto

¹⁰ Citação retirada da entrevista de Rebecca Black ao blog do autor Henry Jenkins, disponível em <http://henryjenkins.org/2008/09/an_interview_with_rebecca_blac.html>. Tradução nossa.

externo da história, a quantidade de capítulos, e as últimas ao aspecto interno, o tamanho do texto e uso de estruturas diferentes na narrativa.

One-shots são as fanfics que têm toda a história desenvolvida em apenas um capítulo. Normalmente elas desdobram pequenas cenas ou situações que podem ser resolvidas de forma rápida. Em contraponto, as *multichapters* utilizam vários capítulos para o desenvolvimento da história. Nesse caso é possível fazer tramas mais complexas e que prendam o leitor. É muito utilizado nesse tipo de fanfiction o recurso do *cliffhanger*, mistério apresentado no final do capítulo, mas que só será resolvido no próximo, para manter a atenção e ativar a curiosidade do leitor.

Songfics são normalmente *one-shots* que usam músicas de alguma maneira em sua estrutura. As formas mais comuns são a escrita da história com base na música e a utilização da música dentro da história, ou na forma de serenata de um personagem para outro, ou como simples trilha sonora. Há essa classificação diferente, pois a música se torna parte intrínseca da história; sem ela, a trama não teria o mesmo sentido ou profundidade. Além disso, como a música é uma nova parte estrutural da formação da fanfic, ou seja, tem características distintas do fandom, é importante destacar a presença dela na história. A indústria da música, no entanto, é muito severa em relação a seus direitos autorais, então, depois de terem problemas com gravadoras pelo uso “indevido” de obras musicais, muitos sites especializados e que contêm fanfictions estão vetando este tipo de publicação.

Drabbles são definidas como micro contos de até 100 palavras – o que normalmente não é seguido pelos autores – sobre algum tema predefinido. Há a criação de listas de temas de *drabbles* em fóruns e a sua disseminação entre os leitores/autores. Além desses quatro tipos, também se usam poesias como fanfiction, normalmente contextualizadas de forma a serem feitas de um personagem para ou sobre outro.

O conteúdo pode ser diferenciado a partir do tema proposto. No geral há tipos como romance, drama, *sci-fi* etc., também abordados na indústria cultural midiática. Dentro destes cabem outros que modificam a estrutura do cânone de alguma forma, como homossexualismo e erotismo, que podem não fazer parte do produto original. Também existem as divisões específicas de cunho romântico ou sexual como *slash/yaoi*, *femslash/yuri*, *gen/het* (geral/heterossexual) e *hentai* que tratam especificamente do tipo de orientação sexual dos personagens e, normalmente,

indicam a presença de interação sexual clara descrita na fanfiction. *Slash/yaoi* tratam de homossexualismo masculino, *femslash/yuri*, homossexualismo feminino. *Gen/het* e *Hentai* classificam os romances heterossexuais; quando a fanfic contém cenas descritivas de sexo ela encaixa no termo *hentai*, se não, são simplesmente *gen/het*. Muitos nomes da cultura japonesa de animes e mangás, como *yaoi*, *yuri* e *hentai*, foram absorvidos pelo universo de ficwriters e ficreaders e são entendidas dentro de qualquer fandom.

A maioria das fan fictions entra em duas classificações baseadas no tipo de relacionamento dos personagens. Uma fan fiction na classificação “gen/het” envolve um relacionamento heterossexual entre dois personagens, que pode ou não ser romântica no cânone. “Gen/het” é uma forma abreviada de dizer que a história envolve relacionamentos gerais/heterossexuais. Uma fan fiction classificada como “slash” apresenta dois personagens em uma relação homossexual, sendo que eles eram, na maioria das vezes, heterossexuais no cânone. (MCCARDLE, 2003, p. 4.¹¹)

Outra prática curiosa e bastante comum é o já citado *crossover*, a mistura de personagens e universos de diferentes fandoms em uma única história. Esse tipo de interação também é comum em games e paródias, como o jogo *Kingdom Hearts*, que junta vários personagens dos filmes da Disney, e a série de comédia *Todo mundo em pânico*, que faz paródia com personagens de vários filmes de terror famosos em sátira à famosa série *Pânico*.

No universo da fanfiction, o crossover já tem o seu próprio espaço de divulgação em sites específicos como o *Fanfiction.net*. Fãs de séries diferentes costumam unir seus personagens preferidos e experimentar com as personalidades e universos.

Essas alterações são exemplos da liberdade que há na criação de fanfictions, um dos atrativos da prática.

1.3 O ficwriter e o conceito de autoria

O autor de fanfics tem a seu lado a possibilidade de poder trabalhar com suas próprias ideias e moldar a trama e os personagens a sua revelia. Essa maleabilidade é um dos traços mais marcantes na produção de fanfictions. O ficwriter busca usar o personagem de maneira a levar a história ao resultado que ele

¹¹ Tradução nossa.

acha mais pertinente e, nesse caminho, pode haver várias modificações de trama. As características pessoais dos personagens, sua personalidade, no entanto, tendem a ser mantidas e reproduzidas pelos autores para conservar ainda uma conexão com o fandom. No universo da fanfiction tudo pode ser movido e/ou mudado de acordo com a vontade do autor e, muitas vezes, do leitor.

A existência de infinitas alternativas é característica importante. Por ter total livre arbítrio, o autor pode escrever sobre o que ele quiser, da forma que quiser, mesclando momentos, mudando casais, criando várias novas histórias dentro daquela original, opções às vezes nunca pensadas antes. Uma das formas de fazer isto é utilizando o Universo Alternativo, conceito que descreve um mundo onde tudo seria possível. Tramas completamente diferentes do original surgem a partir de seu uso. Um exemplo seria tirar as características sobrenaturais presentes em um cânone, como os vampiros de *Crepúsculo*. Transformar Bella e Edward em simples humanos é inimaginável para um leitor da série, mas é mais do que plausível para um ficwriter.

No entanto, a reverência do autor e leitor de fanfiction pela obra original é grande, por isso a manutenção de características básicas do fandom é normalmente encontrada nas novas histórias. Como o autor é um fã, é importante que seja visível que sua obra é baseada naquele original e que ele o aprecia. Muitas vezes fanfics são rejeitadas pelo público leitor por saírem demais da personalidade original das personagens. As fanfics com a característica chamada de OOC (*out of character* - fora da personalidade) normalmente tem um aviso em seu resumo para que o leitor não se surpreenda e acabe se sentindo ofendido pelas mudanças. Quando uma trama é muito diferente do original é normal que haja diferenças de personalidade, mas o ficwriter e o leitor sempre preferem que a base que faz aquele personagem ele mesmo se mantenha.

Fanfictions muito erotizadas ou depressivas, normalmente não são bem-vistas. Um exemplo disso é a origem do best-seller *50 tons de cinza*. A história de Christian e Ana começou como uma fanfic da série, também best-seller, de Stephenie Meyer, *Crepúsculo*. Como a história mostrava as personagens em situações eróticas bem descritivas, a comunidade de fãs da série não foi muito receptiva e fez muitas críticas. De acordo com o agente da autora de *50 tons*, “originalmente a série foi escrita como uma fanfiction, então Erica [E.L. James]

decidiu tirá-la do ar após receber alguns comentários sobre a natureza atrevida do material”.¹²

A diferença da fanfiction para o original está no fato de ela ser mutável. O autor pode, de acordo com a percepção do gosto do público, durante a escrita e as postagens de capítulos, mudar a direção de sua trama, de forma parecida com que autores de novelas fazem a partir da análise da opinião do público feita pela emissora. Por isso é perceptível que essas obras são feitas pelo e para o mesmo público de fãs do cânone.

E.L. James, seguindo esse modelo, poderia ter modificado sua fanfic para se adequar ao gosto do público leitor, mas preferiu retirá-la do ar e editá-la a ponto de ser uma história original publicável comercialmente. A fanfiction abre portas para novos interesses em leitura e literatura, além de treinar a escrita e o desenvolvimento criativo dos autores. A tendência de autores de fanfic se interessarem mais por literatura e pela possível carreira de escritores é muito importante para o desenvolvimento da cultura literária no Brasil e no mundo. Marcio Padrão, em seu artigo “Leituras resistentes: Fanfiction e Internet x Cultura de massa” comenta essa disposição positivamente.

A *fanfiction* pode perfeitamente servir de laboratório para as novas vanguardas literárias, e de fato vem incorporando esse papel ao subverter antigos gêneros literários e criar novos, sendo uma ferramenta de liberdade estética e de estilo para que escritores amadores alcancem a espontaneidade. (PADRÃO, 2007, p. 10)

O que tem chamado tanto a atenção nesse fenômeno é a condição de consumidor/produtor, leitor/autor do ficwriter. Aquele que escreve é o mesmo que lê e contribui com a criação de outros autores. A interligação entre autor e leitor, nesse universo, é muito grande, tornando-os muito próximos. Aqui, o consumidor da cultura de massa é também o produtor. Isso representa a pós-modernidade, a quebra de paradigmas da cultura de massa ‘clássica’ para o surgimento dessa nova forma de se “criar cultura”.

Essa nova fase da produção cultural, especificamente neste estudo em relação à fanfiction, gera dúvidas sobre o papel do ficwriter como autor e escritor. O autor é aquele que tem os direitos morais sobre uma obra. Esses direitos são intransferíveis. Existem também os direitos patrimoniais que se referem à

¹² Disponível em: <<http://latimesblogs.latimes.com/jacketcopy/2012/05/the-origins-of-50-shades-of-grey-go-missing.html>>. Tradução nossa.

propriedade da obra; estes são transferíveis. Se tomado como exemplo o conceito de autor utilizado na lei 9.610/1998 que rege os direitos autorais no Brasil:

Art. 11. Autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica.

Parágrafo único. A proteção concedida ao autor poderá aplicar-se às pessoas jurídicas nos casos previstos nesta Lei.

O autor de *fanfictions* é o criador de uma obra literária. Todas as ideias de trama e personagens originais que porventura tenham sido incluídos na obra são de invenção dele. O ficwriter “pega emprestado” personagens que admira em reverência ao autor e a obra original e os usa para fazer sua própria versão, continuação ou reescrita do cânone, criando, assim, uma obra derivada, como definida no artigo 5º da mesma lei.

g) derivada - a que, constituindo criação intelectual nova, resulta da transformação de obra originária;

No caso do autor de *fanfiction* os direitos patrimoniais não são relevantes, pois a prática de ficwriting é sem fins lucrativos, porém a existência dos direitos morais para autores de uma obra derivada de outra que ainda tem sobre si proteção de direitos autorais é uma discussão importante.

Apesar de usar uma obra original que não está em domínio público, o ficwriter tem desenvolvimento intelectual e criativo próprio e, por isso, não deixa de ser um autor. Aqui cabe o exemplo do caso do livro *Darkover* de Marion Zimmer Bradley, que quase terminou em um processo quando a autora encontrou em uma fanfic que havia sido enviada para ela, características das ideias presentes no volume da obra que ela estava desenvolvendo (COKER, 2011, online).

Em uma visão literária, fanfic é necessariamente derivativa; ela não pode funcionar de outra forma. (Tolkien apontou que isso era verdade em qualquer fantasia e, talvez, em qualquer ficção: “O caldeirão de histórias [...] está sempre fervendo, e a ele se tem continuamente adicionado novos pedaços”) (SCHWABACH, 2009, p. 9.¹³)

1.4 Pastiche

¹³ Tradução nossa.

Apesar de toda essa liberdade de escrita, as fanfics tendem a ter tramas parecidas estruturalmente e até no conteúdo; não necessariamente plágio, mas usando de características semelhantes. O que acontece é que, como as fanfics são baseadas em produtos da Indústria Cultural e feitas, portanto, por consumidores desta Indústria, as vontades e desejos expressados pelos autores têm grandes chances de serem realmente parecidos. E, para “piorar” a situação, a prática de ficwriting ainda é mais restrita a certa camada da população, como diz Maria Lucia Bandeira Vargas (2005), que tem, no geral, as mesmas influências. É claro que há novidades e tramas que se afastam do “normal”, mas o que prevalece, na verdade, são os desejos do senso comum dessa camada majoritária na prática.

Recontar histórias de acordo com o seu próprio ponto de vista e vontade é uma prática comum e vigente da cultura oral da sociedade humana. Não à toa, várias lendas e histórias clássicas têm diferenças de gerações para gerações e até de um lugar para outro. Da mesma forma, autores podem se inspirar em outras obras e estilos literários para formar o seu próprio. Quando essa apropriação de estilos é clara, pode-se considerar o caso um pastiche, ou seja, uma apropriação grosseira, ou imitação servil, da obra de outrem.

O pastiche não é uma cópia clara de outra obra, portanto não pode ser considerado um plágio. É, na verdade, uma inspiração livre. Um texto pastiche, por exemplo, pode conter a forma de escrita de um autor consagrado, mas não necessariamente as suas ideias e/ou personagens. De outro jeito, um pastiche pode se apropriar de um personagem para continuar uma história ou mesmo reescrevê-la de forma mais agradável para o autor. De uma forma ou de outra, não há apropriação indevida que possa ser considerada plágio.

Ainda assim, as questões de direito autoral sempre são levantadas, já que um personagem tem um dono, e se tal dono percebe a presença dele em uma obra sem a sua autorização, há meios legais para que seja impedida tal utilização. Por isso há sempre a tentativa de maquiar as influências que são utilizadas, como mudar os nomes dos personagens, ou algumas características físicas ou muito próprias deles.

No caso das fanfictions o intuito é diferente. Há muita reverência às personagens e à história original, por isso os autores sempre tentam manter os padrões de nome, características físicas, psicológicas e de fundo histórico das personagens para atrair o leitor.

1.5 Obra aberta e obra colaborativa

Apesar de a internet ter facilitado e ampliado as possibilidades de interação do público para com o autor, essa relação não é tão recente. Umberto Eco, em 1972, defende que cada leitura de uma obra possibilita uma nova interpretação da mesma, apesar do esforço do autor para, através de um conjunto de fatores, passar sua mensagem original. O conceito de obra aberta se refere, portanto, a um sem número de interpretações de um texto, muito além da ideia original do autor. De acordo com Susana Alves,

[...] a origem do termo obra aberta advém da necessidade, cada vez mais patente, de se compreender e valorizar a capacidade criativa e interpretativa que conduz, sempre que necessário, a uma reestruturação do pensamento. (ALVES, s/d, online.)¹⁴

Assim, é plausível que cada leitura tenha uma interpretação e que as experiências de cada pessoa influenciem na sua tomada de uma obra. A fanfic, nesse contexto, aparece como uma forma física de expressar uma dessas inúmeras possibilidades de entendimento ou compreensão de uma obra.

Isso se conecta fortemente com a relação entre fãs. Cada interpretação diferente dada por um fã pode ser avaliada e influenciada pela comunidade de fãs que tenha acesso a tal nova obra derivada. A fanfiction tem como característica principal a possibilidade de interação entre autor e leitor, a partir dos *reviews* e das buscas comuns por contato entre autores. Como as comunidades de fãs costumam trocar informações constantemente, é usual que ideias sejam compartilhadas e editadas por diversos membros, apesar de a base de uma obra continuar tendo um único autor reconhecido.

A poética da “obra aberta” tende, como diz Pousseur, a promover o intérprete “atos de liberdade consciente”, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída; mas (apoiando-nos naquele significado mais amplo do termo “abertura” que mencionamos antes) poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor. (ECO, 1991, p.41)

¹⁴ Citação contida no arquivo de Susana Alves disponível em <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=56&Itemid=2>.

Muito da construção de uma obra é realizada pelo leitor no momento de apreciação. No caso da fanfiction, o autor já é um apreciador da obra original, ou seja, já tem visões diferentes do que o original tentou entregar. O ficwriter coloca na sua escrita a sua própria leitura e ainda ideias completamente suas que não necessariamente se encaixariam no que o autor esperaria de sua obra.

Ainda depois da visão do ficwriter, entra a leitura do fanfiquero leitor. Este é um personagem que não só se envolveu com o original e criou suas próprias percepções, mas também está se envolvendo com a obra derivada do ficwriter, entendendo a visão do original que ele teve, aplicando a sua e comentando com ideias e críticas para que aquela versão seja o mais próximo do que ele imaginaria possível.

A reinvenção citada por Eco vive em idas e vindas no mundo das fanfics, em que autores são leitores, críticos e até editores, e todas as obras têm, além da leitura aberta proposta por Eco, a criação e o desenvolvimento compartilhado explicitado por Henry Jenkins. E o mundo virtual foi uma mola propulsora para o aumento significativo desse tipo de produção multicultural, multiautoral e multifacetada.

O crescimento da utilização da internet no geral, mas principalmente para situações de cunho social, é muito bem conhecida. Um dos primeiros sinais de que essa via era possível foi o rápido desenvolvimento das criações colaborativas. As obras colaborativas são aquelas em que o autor não é o único responsável pelo desenvolvimento da obra, mas conta com a influência das ideias de outros, os fãs. No caso mais comum, trata-se de obras literárias.

Antes da internet isso não era possível em grande escala, dadas as restrições na comunicação. Com a rapidez da web esse tipo de obra se torna, mais do que viável, comum.

A fanfiction se tornou um meio de difusão de cultura e de pensamento, tanto por faixa etária quanto por conteúdo-base. Muito se aprende durante a leitura e muito se desenvolve durante a escrita. Da mesma forma, há toda uma forma de colaboração entre os autores e leitores, e modos de disseminar pensamentos e criar debates a partir de temas abordados numa história. Assim, há muito mais de comunicação neste tipo de obra colaborativa do que aparenta inicialmente.

A cultura da convergência, discorrida por Henry Jenkins, é consequência e formadora da cultura da colaboração. Tudo é conectado e interligado. E isso, muito mais do que uma imposição da tecnologia, é um novo modelo de lidar com a informação.

Meu argumento aqui será contra a ideia de que a convergência deve ser compreendida principalmente como um processo tecnológico que une múltiplas funções dentro dos mesmos aparelhos. Em vez disso, a convergência representa uma transformação cultural, à medida que consumidores são incentivados a procurar novas informações e fazer conexões em meio a conteúdos de mídia dispersos. (JENKINS, 2009, p.29/30)

Quando diferentes mídias se unem em uma para maximizar a geração da informação, o consumidor passa a fazer parte da produção, ao escolher o que mais lhe interessa, da forma que mais interessa, e, assim, dando ao produtor a noção do que melhor investir. A formação da obra também se torna colaborativa e não só o produto em si.

Com a fanfiction se tem a colaboração em nível altíssimo. O autor é também leitor e, ao mesmo tempo que escreve a sua história, comenta e ajuda outro autor em outra história. É um novo tipo de literatura que, por questões de direitos autorais, fica restrita à internet onde pode ser sem fins lucrativos, mas tem potencial para ser muito mais.

A convergência não é somente dos meios, mas também dos conteúdos. A fanfiction traz a literatura convencional para o ambiente digital (muito antes dos livros digitais), de uma forma completamente espontânea, e une diferentes ideais e temas ao redor de um principal, com a formação de um autor/leitor.

2. Direito autoral

Uma questão importante que permeia o universo da fanfiction é a dos direitos autorais. A utilização de personagens e nomes sem autorização seria plausível de denúncias e problemas entre criadores e ficwriters, porém muitos autores pesam os prós e contras de entrar em uma batalha com aqueles que fazem o sucesso de suas criações, ainda mais porque a prática de escrita de fanfictions é não lucrativa e visa somente a diversão e a manutenção da obra original na memória dos fãs. A autora J. K. Rowling, por exemplo, incentiva a criação de fanfics de seus personagens, condenando somente o uso destes em situações sexuais, principalmente com algum nível de ambiguidade.

O autor da série best-seller *Guerra dos Tronos*, George R. R. Martin, no entanto, não aceita qualquer tipo de utilização de seus personagens ou obra argumentando querer evitar distorções e mau uso do universo dos personagens do livro¹⁵. Para tentar evitar fanfictions das suas histórias, Martin tem o peculiar hábito de matar seus personagens e criar novos, aumentando a rotatividade e dificultando a empatia do leitor e do possível ficwriter com eles.

Outra discussão que surge no contexto dos direitos autorais e que influencia na decisão dos autores de autorizar ou não este tipo de uso de seus personagens é em relação ao direito patrimonial e ao direito moral.

O direito patrimonial, ou seja, econômico, das produções culturais e intelectuais é protegido em todos os países signatários de convenções sobre direitos autorais. O direito econômico de uma obra pode ser transferido, vendido, e tem tempo de vigor, de acordo com as leis do país de origem. Quem é dono de uma obra pode impedir que ela seja utilizada, impressa e/ou editada, se assim for de sua vontade, e deve receber royalties quando essas ações acontecerem, de acordo com contrato pré-estipulado. Caso haja uso indevido, ou seja, sem autorização, o dono pode pedir ressarcimento e/ou tirar esse material de circulação, seja ele impresso ou digital de qualquer forma.

Já o direito moral não é sempre reconhecido. A visão do autor como “dono por direito natural” e, por isso, responsável pela manutenção da integridade da obra, e com direito de fazer e/ou evitar as modificações que ele achar necessárias, não é

¹⁵ Disponível em: <<http://grrm.livejournal.com/151914.html>>. Acesso em: 5 out. 2012.

prevista em leis de vários países, como os EUA. São situações internas a lei de *copyright* e não têm legislação própria.

Para entender as percepções e consequências do uso de personagens sob proteção autoral por fãs, é necessário, em primeira instância, perceber como os sistemas de proteção foram formados, o que eles contemplavam e as mudanças que aconteceram durante sua evolução. A questão da produção de fãs está muito mais associada às consequências do combate autoral contra aqueles que fazem a obra um sucesso do que com o direito, inquestionável, de o autor reivindicar que sua obra não seja usada de forma diferente do que ele imaginou originalmente.

2.1 Direito internacional do autor

A origem dos sistemas contemporâneos de direitos autorais remonta à Inglaterra e à França do século XVIII, com influência de pensadores importantes na história das revoluções europeias da época como Locke e Diderot. As leis de *copyright*, de direito de propriedade, são formadas principalmente a partir das ideias presentes na Inglaterra, com início no Estatuto da Rainha Ana (1710), que desencadeou o processo de regulamentação do direito autoral no Estado inglês. As leis que controlam as ideias do direito moral do autor são baseadas em sua maior parte nas leis do *droit d'auteur* francês, que tem como marco inicial as leis de 1791 e 1793.

A evolução das leis de direito autoral dos dois países deu início à formação de um conceito geral que engloba, por um lado, o direito de propriedade e, por outro, o direito moral do autor. As ideias em contraponto, a teoria utilitarista e a teoria do direito natural, foram discutidas, e influenciaram, cada uma de um jeito, a proteção autoral nos dois países.

Do direito francês surgiu a base para a atual convenção com mais signatários no mundo, a Convenção de Berna (1886-1979), que une as ideias de direito moral e direito de propriedade do autor. Do direito inglês, nasceu a lei de *copyright*, ou direito de propriedade, mantida pelos EUA, como lei básica de direitos autorais em sua constituição.

2.1.1 História

Inglaterra e França tiveram conflitos internos que levaram a predominância de uma ou outra corrente de pensamento, por isso é necessário que se mostre suas histórias básicas para se chegar ao panorama atual da Convenção de Berna e da lei de Copyright.

A teoria utilitarista imagina o direito autoral como um regulador da produção e difusão das criações intelectuais. Dessa forma, ele seria o meio de garantir a recuperação dos custos e de novos investimentos. Ela trata o direito autoral como um privilégio temporário, do qual o autor deve se desfazer para o bem comum da população que, sem o monopólio de produção, teria maior facilidade de acesso à produção intelectual.

A teoria do direito natural pensa o direito do autor não como um privilégio, mas como uma posse inerente a ele, um direito natural de propriedade, já que aquela obra é fruto do seu trabalho. John Locke, pensador inglês muito influente na época, usava a ideia do *common*, a propriedade básica que foi dada à sociedade para gerar novas criações através do trabalho do homem. A ideia é que se existe uma coisa e um homem trabalha para criar outra a partir da primeira, essa segunda é fruto do seu trabalho e deve ser, portanto, sua por direito natural.

Por que (A) deveria ser proprietário de (X)? A premissa lógica de Locke é a de que (A) deveria ter direito a se apropriar dos frutos de seu trabalho. (A) deveria ser dono de (X), porque sem (A), (X) não existiria. (A) tem um direito moral *prima facie* em sua pessoa, e nesse sentido, (X) é uma extensão do próprio (A) – self. Ao se permitir que (A) seja dono de (X) se preserva valiosas considerações como integridade, autonomia e sobrevivência. (ALVES; PONTES, 2009 p. 9)

Essa ideia de direito natural, logo, foi base para o desenvolvimento do direito moral do autor moderno e contemporâneo, um direito inalienável, intransferível, irrenunciável e imprescritível. Já o direito de propriedade surgiu do *copyright* baseado no utilitarismo. O direito de propriedade pode ser transferido pelo autor e tem tempo limite, para que a obra intelectual possa ser mais acessível para incentivar e distribuir a cultura para o povo.

Para entender o desenvolvimento das correntes do direito autoral que existem hoje, e traçar um paralelo entre o direito moral *versus* o direito patrimonial, é preciso fazer uma breve retrospectiva da história do que foi base para o crescimento das noções de direito autoral.

2.1.1.1 *Statute of Anne*

Considerando que editores, livreiros e outras pessoas, têm frequentemente tomado a liberdade de imprimir, reimprimir e publicar, ou fazer imprimir, reimprimir e publicar livros e outros escritos, sem o consentimento dos autores ou proprietários de tais livros e escritos, em seu grande detrimento, e muito comumente para sua ruína e de suas famílias; para evitar doravante tais práticas no futuro, e para o encorajamento de homens instruídos a compor e escrever livros úteis [...], a partir do dia dez de abril de mil setecentos e dez, o autor de qualquer livro ou livros já impressos, que não tenha transferido a cópia ou cópias de tal livro ou livros a nenhum terceiro [...] que tenha comprado ou adquirido a cópia ou cópias de qualquer livro ou livros, com o objetivo de imprimir ou reimprimir o mesmo, terá sozinho o direito e a liberdade de imprimir tal livro e livros pelo prazo de vinte e um anos. (Estatuto da Rainha Ana, 1710, online)

O *Statute of Anne*, como foi chamada a primeira lei moderna de proteção autoral inglesa, foi aprovado pelo Parlamento inglês em 1710 para organizar o tópico para o melhor conhecimento e uso de editores, autores e livreiros. Até aquele momento, o *copyright* era um direito dos editores, ou seja, a partir do momento em que um autor entregava sua obra para um editor, perdia toda e qualquer reivindicação sobre ela.

Com o novo estatuto, várias mudanças foram feitas na estrutura de venda e reprodução de obras intelectuais. Baseado em uma reformulação do direito das patentes de 1557, que “regulamentava a imprensa através da concessão de uma prerrogativa real (um direito exclusivo e perpétuo) a um grupo de comerciantes do ramo editorial (*Company of Stationers of London*)” (ALVES; PONTES, 2009, p. 3), o moderno *copyright* eliminou a censura e o controle prévio, o que, na prática, abriria oportunidades para novos editores e impressores, e transferiu o direito de propriedade para os autores.

O direito do autor passou a ser reconhecido como um direito perpétuo e natural, o que deixou os editores inquietos. A antiga fórmula, vigente há mais de 150 anos, pretendia proteger os investimentos feitos pelos editores e permitir que a Coroa pudesse ter acesso a todas as obras e informações difundidas no reino para poder trabalhar com censura prévia.

Tentando manter o controle do comércio livreiro, os editores passaram a se basear nas ideias de Locke, que indicava a existência de um “direito natural dos autores”, o *common law copyright*. A disputa entre o utilitarismo e a teoria do direito natural do autor tomou forma a partir disso.

Desde o Estatuto da Rainha Ana, duas teorias intentam a justificação do direito dos autores: uma teoria utilitarista e uma teoria do direito natural, esta última provinda, em parte, da teoria do fruto do trabalho (*labor theory of property*), de John Locke. Segundo a teoria utilitarista, o direito dos autores corresponde a uma prerrogativa que se dá aos criadores para que eles possam, por um período temporário, explorar comercialmente com exclusividade sua criação, o que se justifica como um instrumento de incentivo à criação intelectual e de remuneração dos autores. A teoria do direito natural, por outro lado, baseia-se no argumento de que o autor possui um direito de propriedade sobre sua obra que é inerente à própria criação, porque ao mesmo seria assegurada a propriedade sobre o fruto de seu labor. (ALVES, PONTES, 2009 p. 3)

A visão dos direitos autorais como privilégio real não era mais aceita na Inglaterra liberal, então os editores começaram a acolher o direito de *common law copyright* do autor. Porém, a perpetuidade do direito natural dos autores passou a servir como vantagem para os editores que dominavam o mercado. Tribunais chegaram a reconhecer a passagem dos direitos, por cessão, dos autores para os editores, o que anulava o prazo estipulado pelo Estatuto.

A briga entre os dois grupos, os antigos editores e os que tentavam entrar no mercado, era o cerne das discussões sobre propriedade literária, que se tornou, basicamente, uma disputa comercial. O Estatuto tinha um caráter essencialmente utilitarista, ou seja, de forma simples, buscava o bem comum, por isso o prazo de direito de propriedade foi fixado em quatorze anos renováveis por mais quatorze (caso o autor ainda estivesse vivo), dado o registro da obra na *Company of Stationers* de Londres, incentivando a produção intelectual de forma mais acessível, como dizia no próprio título: “‘um ato para a promoção do conhecimento’, através da concessão de um monopólio temporário¹⁶” (ALVES; PONTES, 2009, p. 4-5).

Apesar da clara tendência ao utilitarismo das novas leis de direito autoral inglesas da época, as Cortes Britânicas aplicavam a definição de *common-law copyright* para o direito natural do autor em relação à **primeira publicação** de sua obra. A *House of Lords*, em julgamento de caso de disputa de direitos de propriedade, aplicou o *common-law copyright* dessa forma e especificou o prazo previsto pelo *Statute of Anne* nas publicações seguintes. O estatuto, então, quando aplicado pelas cortes britânicas protegia o direito do autor à exclusividade na primeira publicação de sua obra.

¹⁶ O autor explicita o texto original, importante destacar: “*an act for the encouragement of learning, by vesting the copies of printed books in the authors or purchasers of such copies, during the times therein mentioned*”.

Que a partir e após o décimo dia de Abril, Mil setecentos e dez, o autor de qualquer livro ou livros já impressos, que não transferiu para qualquer um cópia ou cópias, parte ou partes deles, ou o livreiro ou livreiros, impressor ou impressores, pessoa ou pessoas que comprou ou adquiriu a cópia ou cópias de qualquer livro ou livros, para imprimir ou reimprimir tais, têm o direito e liberdade exclusivos de imprimir tal livro ou livros por vinte e um anos, a começar do dito dia dez de abril, e nada além; e que o autor de qualquer livro ou livros já escritos e não impressos e publicados, ou que ainda serão escritos, e seus designados, tem liberdade exclusiva de imprimir e reimprimir tal livro e livros pelo tempo de quatorze anos, a começar do dia da primeira publicação, e nada além. (Estatuto da Rainha Ana, 1710, online¹⁷)

Então, o direito autoral inglês protegia o autor, dado o registro da obra, mantendo seu direito de propriedade por um período de vinte e um anos, após o qual a obra entraria em domínio público para maior acessibilidade; e seu direito exclusivo de primeira publicação por quatorze anos. Os editores usavam a teoria do direito natural do autor para tentar defender seus monopólios, já que haviam recebido a obra de forma lícita do autor e, portanto, deveriam ser protegidos da mesma forma.

2.1.1.2 *Droit d'auteur*

Segundo o pensamento iluminista, que baseou os ideais da revolução francesa, o direito de propriedade é um dos direitos naturais da pessoa, inviolável e sagrado, nos termos do artigo 17 da Declaração Universal dos Direitos do Homem e do Cidadão, de 26 de agosto de 1789. Dessa forma, configurar o direito do autor como uma manifestação do direito de propriedade – ou seja, “propriedade intelectual” – justificou a outorga de maior proteção jurídica ao autor, expressando plenamente o domínio do criador sobre a obra. (LOPEZ, 1993 *apud* FONSECA, s/d, online)

O direito de autor francês passou pelos mesmos tipos de mudanças que o inglês. Com as transformações de pensamento da época, as ideias de monopólio que existiam se tornaram obsoletas e passaram a ser questionadas. O rei deixa de ser a parte líder da população para dar lugar ao individualismo burguês (ALVES; PONTES, 2009, p.14).

Assim como na Inglaterra, o mercado literário francês vivia sob a rédea de um monopólio baseado em privilégios concedidos pela Coroa francesa para certos editores. Com isso, a Coroa podia exercer a censura prévia e controlar mais de perto os produtos intelectuais que eram comercializados e oferecidos. Os editores eram sempre os mesmos e tinham garantidos para si todos os direitos de produção e

¹⁷ Tradução nossa. Disponível em: <<http://www.copyrighthistory.com/anne.html>>. Acesso em: 3 jan. 2013.

distribuição exclusivos, os “privilégios dos editores” (*privilèges en librairie*), com o autor tendo perdido os seus privilégios no momento em que vendeu o título.

Já em 1777, a Coroa francesa começou a modificar a relação entre direito do autor e direito de editor, criando os chamados “privilégios do autor” (*privilèges d'auteur*). Estes já eram considerados, de alguma forma, direitos naturais e permanentes.

A exclusividade concedida ao editor tem uma finalidade puramente econômica e é temporária. Ao contrário, aquela que é reconhecida ao autor, mesmo se ela encontra sua fonte em uma graça real, é tida como uma ‘propriedade de direito’. (LUCAS, 2006 *apud* ALVES; PONTES, 2009, p. 13)

Em 1789, após a Revolução Francesa, a primeira lei de *droit d'auteur* foi aprovada. Com o registro da obra, os direitos do autor eram protegidos até cinco anos após sua morte. Os editores, que queriam manter seu monopólio perpétuo, faziam grande pressão e, para provar seu ponto de vista, utilizaram ideias de um dos grandes pensadores franceses da época, Diderot, que comparava uma obra intelectual, imaterial, a uma propriedade material. Seu argumento pretendia mostrar que uma obra é tanto propriedade de seu autor quanto uma casa e, assim como da casa, o autor tinha o direito de “alienar para sempre sua propriedade” (DIDEROT *apud* ALVES; PONTES, 2009, p.13). Por isso, assim como o governo concede proteção ao proprietário, deve conceder a quem recebe do proprietário o direito de tirar proveito de tal propriedade.

Dessa forma, os argumentos queriam comprovar que a criação do autor era uma propriedade natural e inviolável, e que, da mesma forma que o governo não poderia impedir o autor de vender uma casa, também não poderia impedi-lo de vender os direitos sobre uma obra de sua criação.

[Diderot deixa clara] a comparação entre a propriedade material e a imaterial e, também, a extensão do direito de autor aos “substitutos”, que são os editores que legitimamente compram as obras de seus criadores, sub-rogando-os em seus direitos. A propriedade intelectual ganha assim o status de um direito fundamental do cidadão e apenas um tirano ousaria espoliar os proprietários de seus bens. E estende-se este direito ao editor, que o adquire do autor. (ALVES; PONTES, 2009, p. 13)

Essa naturalização do direito do autor se encaixa perfeitamente com os interesses comerciais da época, já que ao se passar o direito do autor para o editor, este ganha plenos poderes econômicos sobre a obra tal qual o autor tinha, mudando somente o formador do monopólio, da concessão de privilégios pela Coroa para o do direito natural do autor.

Como apontam Alves e Pontes, “É comum se misturar os direitos do autor-criador com os do editor-empresário”, assim, o direito autoral, como direito de propriedade, é facilmente transitável entre um e outro. Porém, as ideias de Diderot não eram as únicas a viver no imaginário intelectual do século XVIII. Existiam também “radicais revolucionários”, inspirados nas ideias de Condorcet, que buscavam a universalização do conhecimento e criticam o monopólio comercial de produções intelectuais. Em uma comparação direta com o direito inglês, eram os utilitaristas franceses.

Para eles, a obra não pode ser tratada como um bem material, pois tem proveito social e é especialmente importante para o progresso das Luzes, ou seja, da informação, por entre a população que vivia a época do Iluminismo. A livre circulação dos textos era necessária, de acordo com eles, para a evolução da sociedade e, por isso, a propriedade de uma obra não era um direito, mas sim um privilégio.

Ainda em contraponto às ideias de Diderot, Condorcet acredita que a propriedade literária é desnecessária, inútil e injusta. De acordo com a análise de Alves e Pontes, Condorcet buscava provar que o progresso do Iluminismo dependia também da legislação da impressão, que controlaria, ou não, a propriedade das produções intelectuais. Ele defendia que o progresso e crescimento da sociedade, se tornando mais bem informada e, assim, tendo mais condições para lutar pela melhoria de sua condição de vida, dependia da liberdade de criação e difusão da produção cultural e intelectual, o que faria com que a propriedade privada desse tipo de bens fosse contraproducente. Para ele:

[...] a legislação que concede aos autores o direito de propriedade sobre suas obras não influencia positivamente a descoberta de verdades úteis (*vérités utiles*), mas atinge de maneira nefasta a maneira como estas verdades se difundem, sendo uma das principais causas da diferença na sociedade entre os homens esclarecidos ou cultos e a massa inculta, para quem a maior parte das verdades úteis permanece desconhecida. (ALVES; PONTES, 2009, p. 15)

Nesse contexto, as duas ideias conflituosas foram definitivas para a construção do *droit d'auteur* moderno. As bases utilizadas para a edificação do *droit d'auteur* surgiram em 13 de janeiro de 1791 e 19 de julho de 1793, sobre o direito de representação dos atores de obras dramáticas e sobre o direito de reprodução dos escritores, compositores, pintores e desenhistas, respectivamente (ALVES; PONTES, 2009, p.15-16), com a união dos conceitos de Diderot e de Condorcet. O

Estatuto da Rainha Ana, já em vigor na Inglaterra, e as ideias de Locke também foram muito importantes na elaboração das leis sobre direitos de autor da França. A ideia do direito natural do autor explicitada por Diderot e Locke foi considerada ao levarem em conta que a criatividade e a produção individual de conteúdo intelectual são irrevogáveis e, portanto, o autor deve ser proprietário de sua obra. No entanto, em busca da evolução social e da difusão das Luzes, as ideias de Condorcet e do utilitarismo inglês também foram incorporadas, admitindo-se que, depois de certo tempo, as obras deveriam entrar em domínio público para que pudessem ser mais acessíveis pela massa.

Ao longo dos anos, com a evolução das leis de direito de autor francesas, o que era uma visão bastante utilitarista, com o exercício do direito patrimonial do autor primeiramente estipulado em cinco anos após sua morte, tornou-se cada vez mais reconhedora do direito natural do autor. A lei de 14 de julho de 1810 já aumentava o tempo de proteção *post mortem* para 20 anos. Em 1866 esse tempo já era de 50 anos.

Assim, é possível perceber a força do direito moral do autor no direito francês já no século XIX. Ela foi, inclusive, importantíssima para que esse direito fosse reconhecido por vários Estados a partir da Convenção de Berna. Apesar disso, ainda existiam fortes oposições baseadas no discurso utilitarista. Renouard, importante jurista da época, e Proudhon, pensador anarquista e socialista, eram destaque nas discussões da época em favor da livre criação e distribuição das produções culturais e intelectuais da época.

Já no século XX, era possível perceber a predileção pela ideia de um direito natural dos autores. A lei de 11 de março de 1957 defende profundamente a condição moral do direito de autor. Ela define que “o autor de uma obra do espírito goza sobre essa obra, do simples fato de sua criação, de um direito de propriedade imaterial exclusivo e oponível a todos” (PFISTER, 2004 *apud* ALVES; PONTES, 2009, p.17).

2.1.2 Convenção de Berna

Ao longo dos séculos XVIII e XIX, com as revoluções europeias e a independência norte-americana, vários países desenvolveram leis para proteger as criações intelectuais de seus autores. A Inglaterra começou com o Estatuto da Rainha Ana, os Estados Unidos seguiram ao incorporar artigos de proteção baseados nas leis inglesas em sua constituição, quando de sua independência da Coroa britânica, e a França, iniciando seu processo em 1777, completou-o após a Revolução Francesa e a declaração universal dos direitos do homem e do cidadão, em 1789. Todos tiveram em comum a influência das ideias florescidas das revoluções burguesas da época, quando o direito a propriedade foi confirmado como inquestionável.

O problema se tornou universal quando editores de outros países começaram a preferir imprimir, de forma pirata, títulos internacionais, não tendo custos de *royalties*, a editar obras de autores nacionais. Com isso, vários Estados começaram a fazer acordos bilaterais para garantir a proteção de seus autores, porém isso gerou um sem número de acordos e tipos de tratamentos diferenciados.

Outro obstáculo desses acordos era a necessidade de registros e depósitos de obras, como requeriam as leis nacionais, para que a proteção fosse efetivada. Isso dificultava a promoção dessas leis, principalmente em países em localizações afastadas um do outro.

Anteriormente à Convenção de Berna, diversas nações buscavam combater a pirataria internacional por meio de diversos acordos bilaterais firmados entre os países, que estabeleciam a proteção recíproca. No entanto, os acordos bilaterais exigiam, em muitos casos, formalidades que praticamente inviabilizavam a efetiva proteção dos autores em solo estrangeiro, como o registro e o depósito da obra em ambos os países pactuantes. Imagine-se a dificuldade de cumprir esse requisito em se tratando de nações localizadas em continentes diferentes, como os Estados Unidos e a Inglaterra. (FONSECA, s/d, online)

Então, a proteção internacional dos autores era falha e complicada. Existiam dois tipos de proteção, a nacional e a territorial. A primeira protegia apenas obras produzidas por autores naturais daquele país. Ou seja, mesmo se um autor estrangeiro publicasse sua obra naquele país, ela não seria protegida. A segunda focava no território e não somente na nacionalidade do autor. Portanto, se a obra fosse registrada e lançada no país, não importando de onde o autor viesse, ela seria protegida e, por consequência, seu autor em relação a ela.

Esse processo de acordos bilaterais se seguiu sem muito intento de

modificação, até a França aprovar, em 1852, a lei que incluiu os autores internacionais na proteção que sua regulamentação de direitos oferecia. A ideia aqui era que os outros países seguissem o exemplo e que as obras francesas, portanto, também fossem protegidas. Tal medida surtiu efeito ao passo que a partir do congresso de Bruxelas em 1856 e, depois dos que aconteceram em Berna a partir de 1884, em 9 de setembro de 1886, chegaram à assinatura da Convenção de Berna Para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas, e formaram uma união, como assim é mencionado na convenção, de países signatários.

Ainda sob a influência dos ideais burgueses a Convenção de Berna alterna artigos de base utilitarista e de teoria do direito natural. Para ser, de fato, internacional e aprovada por todos os signatários, até nomenclaturas específicas foram evitadas. O direito do autor já era, na época, considerado controverso e, por isso, as ideias de exclusividade foram tratadas de forma leve na carta final da convenção.

Visando evitar maiores problemas com relação à controvertida natureza do direito de autor, a Convenção de Berna evita empregar os termos monopólio ou direito exclusivo, assim como o termo propriedade intelectual, limitando-se prudentemente a falar em “proteção das obras literárias e artísticas”. (FONSECA, s/d, online)

A Convenção de Berna foi, de fato, a primeira regulamentação internacional de direitos autorais, e a base para a elaboração de leis locais sobre a proteção autorais. Ela tem, inclusive, um caráter obrigatório para os países unionistas. Ou seja, os parâmetros por ela aplicados não devem ser diminuídos nas leis locais. O que existe, na verdade, é uma definição de “valores-base” para a formulação de leis de regulamentação de direitos autorais, e esses valores podem ser maiores de acordo com a legislação de cada país signatário.

Apesar das várias definições, ficaram ainda em aberto vários espaços a serem definidos pelos legisladores de cada país. Contanto que os “valores-base” da convenção sejam respeitados, cada unionista tem o direito de adicionar qualquer aspecto que lhe seja desejável e/ou necessário.

A Convenção teve várias revisões, a primeira em Berlim, em 13 de novembro de 1908 e a última em Paris, em 24 de julho de 1971. O Brasil aderiu à convenção em 1922, após a primeira revisão, sendo, portanto, responsável por atualizar sua legislação de acordo com as revisões até a última. A administração da convenção é feita por uma organização subordinada à ONU, a Organização Mundial de

Propriedade Intelectual (OMPI), e tem como signatários mais de 100 países, como Portugal, Canadá, Holanda, Itália, Reino Unido, Espanha e até os Estados Unidos, que assinaram somente em 1989.

A Convenção de Berna procurou trabalhar contando com princípios básicos (FONSECA, s/d, online). O mais importante, já discutido, mas não nominado, é o chamado *princípio do tratamento unionista*, assim explicitado no Artigo 3. Isso significa que a proteção da convenção se aplica aos autores nacionais, não nacionais, mas que nele publiquem, ou lançamentos simultâneos em países signatários e não signatários. Essa é, então, a forma de aplicar os dois preceitos de cobertura de proteção já discutidos, o nacional e o territorial.

Artigo 3

1) São protegidos por força da presente Convenção:

a) os autores nacionais de um dos países unionistas, quanto às suas obras, publicadas ou não;

b) os autores não nacionais de um dos países unionistas, quanto às obras que publicarem pela primeira vez num desses países ou simultaneamente em um país estrangeiro à União e num país da União.

2) Os autores não nacionais de um dos países da União mas que têm sua residência habitual num deles são, para a aplicação da presente Convenção, assimilados aos autores nacionais do referido país.

3) Por "obras publicadas" deve-se entender as obras editadas com o consentimento de seus autores, seja qual for o modo de fabricação dos exemplares, contanto que sejam postos à disposição do público em quantidade suficiente para satisfazer-lhe as necessidades, levando em conta a natureza da obra. Não constituem publicação a representação de obras dramáticas, dramático-musicais ou cinematográficas, a execução de obras musicais, a recitação pública de obras literárias, a transmissão ou a radiodifusão de obras literárias ou artísticas, a exposição de obras de arte e a construção de obras de arquitetura.

4) Considera-se publicada simultaneamente em vários países toda e qualquer obra publicada em dois ou mais países dentro de trinta dias a contar da sua primeira publicação.

A convenção, no âmbito de estabelecer bases, segue ainda o *princípio do prazo mínimo de proteção*, no qual prevê a proteção do direito do autor dentro de todo o seu período de vida e mais cinquenta anos após a sua morte. Ainda nesse âmbito, deixa em aberto a possibilidade de prazos maiores serem definidos pelos países signatários. O Brasil, por exemplo, na lei 9.610/1998 estabeleceu que o prazo *post mortem* fosse de setenta anos.

O *princípio do tratamento nacional* determina que os direitos concedidos pelas respectivas legislações internas de cada país são concedidos aos autores pertencentes aos parâmetros estipulados no Artigo 3. Além disso, não há distinção de tratamento entre autores nacionais e autores estrangeiros de dentro dos países

signatários da convenção.

Finalmente, o *princípio da ausência de formalidades* prevê que a obra não precisa de qualquer registro formal para que esteja sob a proteção da convenção. Isso reforça a ideia do direito natural do autor, que seria dono da obra simplesmente a partir do momento de sua criação. Com isso, evolui-se para a proteção do direito moral do autor, prevista no Artigo 6-bis.

A ausência da necessidade de formalidades e a proteção do direito moral do autor estão diretamente ligadas, já que levam em consideração que o autor é dono de sua obra desde o início de sua concepção e é responsável pela integridade da mesma. Em uma comparação simples, da mesma forma que o dono de uma mesa tem o direito de impedir que alguém que a recebe emprestada mude sua forma, o autor tem o direito de manter sua obra do jeito que a imaginou, mesmo que não esteja mais fisicamente responsável por ela.

A diferença principal é que o direito moral é inalienável, ou seja, não tem tempo máximo de duração. Por isso, por mais que uma obra entre em domínio público, os herdeiros do direito moral podem manter a integridade da obra se assim for de sua vontade.

Ao reconhecer o princípio da ausência de formalidades, a Convenção de Berna entende que o direito do autor à proteção da obra deriva do ato da criação, bastando que o autor cumpra o requisito nacional ou o requisito territorial, previstos no artigo 3 da Convenção. O registro é, então, facultativo, com a função subsidiária de oferecer prova e presunção de titularidade, no caso de um terceiro esbulhar ou reivindicar a autoria em face do autor legítimo. (FONSECA, s/d, online)

2.1.3 Copyright Norte-Americano e a Convenção de Genebra

O direito norte-americano teve influência muito forte do *Statute of Anne*. Desde as primeiras leis e estatutos da confederação, que posteriormente evoluíram para se tornarem a Constituição, os aspectos utilitaristas do Estatuto inglês estavam claramente presentes na cultura para definição de regras para controlar as propriedades ligadas às ciências e à arte.

A *U.S Constitution*, a partir do artigo 1º, *section 8*, que contém a cláusula do progresso das artes e das ciências, explica a existência do *copyright* como uma forma de “promover o progresso da ciência e das artes úteis, garantindo, por tempo limitado, aos autores e inventores o direito exclusivo aos seus escritos ou

descobertas” (FONSECA, s/d, online). É possível perceber a noção de privilégio que o direito de propriedade do autor tem na legislação norte-americana. As ideias utilitaristas aqui são muito proeminentes e os doutrinadores do país costumam usar das ideias dos patronos originais da constituição para evitar o que eles consideram abuso na aplicação da proteção do *copyright*.

[...]os doutrinadores norte-americanos frequentemente se servem das ideias de Thomas Jefferson, que abominava monopólios, para interpretar a cláusula 1ª do copyright, chegando assim à conclusão de que qualquer extensão exagerada de proteção ao copyright é inconstitucional, uma vez que estaria indo contra a principiologia do constituinte originário, de viés claramente utilitarista. (FONSECA, s/d, online)

Para os juristas norte-americanos, o autor tem direito a receber proteção sobre suas obras, porém, não existe a noção de direito perpétuo. As ideias de Locke foram tomadas superficialmente e o direito do autor foi reconhecido somente sob a orientação do Estado. Todo o tempo de proteção de uma obra depende do estatuto norte-americano e do que ele convém como justo para que o progresso da cultura intelectual não seja atrapalhado pela propriedade privada.

A própria Suprema Corte afirma: “Que todos os homens têm direito aos frutos de seu próprio trabalho deve ser admitido; mas eles só podem gozar deles, exceto pela provisão estatutária, sob as regras da propriedade, que regulam a sociedade e definem o direito das coisas em geral.” (MOSSOFF, 2007, p. 988, tradução nossa). Fica claro, portanto, que nos Estados Unidos, juntamente com os argumentos utilitaristas, o copyright era e é justificado também enquanto propriedade, dentro das linhas mais amplas da *labor theory* de Locke. (FONSECA, s/d, online)

Na verdade, a legislação do país preza muito mais os direitos do editor e do impressor do que do autor. O *copyright*, como seu nome designa (direito de cópia), é basicamente relativo à propriedade da obra. Ou seja, ele rege muito mais as regras para impressão, reimpressão e distribuição do que qualquer direito sobre conteúdo e alteração deste para o autor. Até 1989, como será falado adiante, o direito dos Estados Unidos não previa a defesa dos direitos morais do autor.

O *copyright system*, como é conhecido o sistema comercial de proteção autoral dos EUA, prezava a repressão à cópia indevida de obras e, para isso, demandava forte controle de registro. Eram necessárias formalidades para que a obra não caísse em domínio público logo que fosse publicada.

Dentre as mais importantes, a presença do símbolo de *copyright* “©” é indispensável. Juntamente com o titular da obra e o ano, ela compõe a necessidade básica para que uma obra não entre em domínio público automaticamente. A falta

desse era preceito suficiente para que isto acontecesse. Desde 1984, lei nº 98.620, a “nota de *copyright*” já não é estritamente necessária e não mais invalida a proteção do autor.

Outra necessidade para uma obra ser reconhecida dentro da proteção autoral era a de registro e depósito pelo *Copyright Office*. Neste caso, a sanção para a falta desse fator era o pagamento de uma multa de cem dólares.

Os autores estrangeiros, dentro do padrão dos séculos XVIII e XIX, não eram diretamente protegidos nos Estados Unidos. Para que as leis se aplicassem a eles, era necessário que o próprio presidente da república proclamasse, sendo que esta decisão poderia ser revogada sem qualquer questionamento.

Uma sessão que muito diferencia a lei de *copyright* norte-americana das outras é a que determina fatores que tornam a utilização de um texto, ou características dele, protegido por um “uso justo” (*fair use*).

A cláusula de *fair use* especifica que para situações de uso em críticas, comentários, notícias, ensino ou pesquisa, o uso de material protegido não seria uma quebra de *copyright*.

Para determinar se o uso de uma obra em um caso particular é uso justo, os fatores a serem considerados incluem:

- (1) o propósito e característica do uso, incluindo se ele é comercial ou de propósito educacional sem busca de lucro;
- (2) a natureza da obra sob o *copyright*;
- (3) a quantidade e conteúdo da porção utilizada em comparação com a obra original;
- (4) o efeito que o uso tem sobre o Mercado em potencial e o valor da obra protegida. (SCHWABACH, 2008, p.16¹⁸)

Com os conselhos e convenções que ocorriam ao longo da segunda metade do século XIX, a proteção autoral internacional estava em discussão constante. A Convenção de Berna foi desenvolvida como a principal forma de proteção para os autores da união, de forma que eles ficassem internacionalmente protegidos sem qualquer tipo de dúvida ou discussão.

Os termos da convenção pediam, como já explicado, uma série de tópicos básicos a serem respeitados pelos países signatários, fazendo com que os autores tivessem seus direitos patrimoniais e morais protegidos.

Como tais termos eram muito diferentes e muito mais específicos, levando em consideração a ideia de que o autor teria um direito natural sobre sua obra, que as leis já aprovadas na sua constituição, os Estados Unidos não aceitaram se tornar

¹⁸ Tradução nossa.

membros da união. Os artigos referentes ao direito moral e a não necessidade de registro das obras foram pontos importantes na decisão de se manter fora da convenção.

O fator falta de formalidade no registro das obras foi um dos predominantes para que os Estados Unidos liderassem, em 1952, uma convenção específica, em separado da Convenção de Berna, para regular os direitos do autor em âmbito internacional. O documento, que ficou conhecido como Convenção de Genebra, foi assinado por vários países que não haviam concordado com a primeira convenção.

O papel da Convenção de Genebra, administrada hoje pela Unesco, foi oferecer uma alternativa menos rigorosa para esses países, em que formalidades para registros seriam requeridas e o direito moral do autor, não. Para os Estados Unidos era a oportunidade de estar resguardado por um documento mais abrangente que os já obsoletos acordos bilaterais, sem se desfazer de seu sistema tradicional.

Em 1952 foi assinada, em Genebra, a Convenção Universal dos Direitos de Autor, ou Convenção de Genebra, que exigiu uma formalidade mínima para que o direito do autor sobre a obra pudesse existir.[...] Foi assim adotado na Convenção Universal, em seu Artigo III, o princípio da formalidade mínima, segundo o qual o requisito formal necessário seria a aposição do símbolo do copyright (©) na página de rosto, verso ou lugar facilmente visível, para que um autor de um dos países signatários tivesse a proteção de sua obra em todos os demais. (FONSECA, s/d, online)

A Convenção de Genebra, apesar do caráter contraditório à de Berna, não era excludente a ela. Os países da união, com medo de muitas desistências em relação à Convenção de Berna, pressionou o grupo de Genebra para que houvesse cláusulas com sanções aos países da união. O artigo 17, por exemplo, determina:

A presente convenção em nada afeta as disposições da convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas, nem obsta a que os estados contratantes pertençam à União criada por esta última convenção.

E, em anexo:

[...] as obras que, nos termos da Convenção de Berna, têm como país de origem um país que haja abandonado, depois de 1º de janeiro de 1951, a União de Berna, não serão protegidas pela Convenção Universal sobre o Direito de Autor, nos países da União de Berna.

Conclui-se que as duas convenções, por mais diferentes que fossem, poderiam ser assumidas por todos os países participantes, sem qualquer ônus, contanto que de forma uníssona. Os países unionistas, por exemplo, buscaram participar da convenção de Genebra para terem suas obras protegidas nos Estados

Unidos, um dos maiores mercados culturais do mundo.

Outras diferenças existentes entre as duas convenções são a noção de publicação e o tempo de proteção *post mortem*. A convenção de Genebra é mais leniente em relação ao que é considerada obra publicada do que a convenção de Berna, o que acaba fazendo com que mais produções culturais estejam sob a proteção de Genebra do que de Berna, dado que respeitem outras cláusulas como as de formalidade de registro. Já o tempo mínimo de proteção após a morte do autor de Genebra é a metade do de Berna, ou seja, 25 anos.

O que acabou acontecendo é que a maior parte dos signatários da Convenção de Genebra é de unionistas da Convenção de Berna, causando assim uma interpolação de leis a serem colocadas sobre seus autores. Foi decidido, então, que os autores pertencentes a países membros de Berna não podem ter aplicados sobre si regras relativas à Genebra e à lei de *copyrights* dos EUA.

Isso demonstra que a Convenção de Genebra, embora importante quando criada, não tem mais tanta força internacionalmente, já que seu principal participante, e o principal motivo para a associação da maior parte dos membros, os Estados Unidos, já é signatário da Convenção de Berna desde 1989.

2.1.4 Paralelos

É possível perceber que a luta entre as ideias utilitaristas e as teorias de *common law* e direito natural foram as maiores responsáveis pela evolução dos direitos dos autores ao longo dos séculos XVIII e XIX, culminando nas Convenções de Berna e Genebra, as maiores, dentre outras, que funcionam como base para a organização local da proteção das obras.

No geral, podemos dizer que a produção intelectual tem sua autoria protegida ao longo da vida do autor e, após sua morte, por, no mínimo 25 anos, no caso dos signatários somente da Convenção de Genebra, e 50 anos para os unionistas de Berna. Cada país, no entanto, tem liberdade para estabelecer a sua proteção para além desses valores.

Também podemos concluir que a proteção estipulada por cada país se estende aos autores estrangeiros que publicarem suas obras se estes, ou elas, forem originalmente de um Estado signatário de alguma das convenções.

Outro aspecto importante é a não necessidade de qualquer formalismo para que o direito do autor seja reconhecido. Basta que a obra seja concebida para que seja protegida, já que é considerado que o ato da criação e concepção da produção intelectual é suficiente para considerá-la propriedade do criador.

A maior disputa durante o desenvolvimento das leis internacionais de proteção ao autor é sobre a existência ou não de um direito moral, inalienável, irrevogável e intransferível. Até 1989 os Estados Unidos e o Reino Unido não reconheciam e não incorporaram esse direito a suas leis. Até hoje, o direito moral é muito discutido nos Estados Unidos e poucos são os casos em que ele é de fato respeitado.

Schwabach, por exemplo, afirma em um artigo de 2008, que os Estados Unidos não defendem direitos morais, somente econômicos, mesmo sendo signatários da Convenção de Berna. Explicando motivos para que autores não permitam fanfictions de suas obras, Schwabach afirma:

Primeiro, o autor pode ser contra a forma com que o material é usado ou compreendido. O *copyright* americano reconhece somente direitos econômicos e não morais de obras e personagens protegidos, e não fornece facilidades para o autor se não houve um desrespeito real à lei de *copyright* dos EUA.¹⁹

Então, de acordo com a lei norte-americana de Copyright, o direito moral do autor não seria reconhecido, portanto este (ou seus descendentes) não conseguiria evitar que sua obra seja usada de forma inapropriada em relação à história original.

Já no Brasil, e nos outros países signatários da Convenção de Berna, o direito moral do autor é resguardado e, no caso brasileiro, conta inclusive com um capítulo próprio na lei de direitos autorais 9610/98:

Capítulo II

Dos Direitos Morais do Autor

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

¹⁹ Tradução nossa.

legitimamente em poder de outrem, para o fim de, por meio de processo fotográfico 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.

§ 1º Por morte do autor, transmitem-se a seus sucessores os direitos a que se referem os incisos I a IV.

§ 2º Compete ao Estado a defesa da integridade e autoria da obra caída em domínio público.

§ 3º Nos casos dos incisos V e VI, ressalvam-se as prévias indenizações a terceiros, quando couberem.

Art. 25. Cabe exclusivamente ao diretor o exercício dos direitos morais sobre a obra audiovisual.

Art. 26. O autor poderá repudiar a autoria de projeto arquitetônico alterado sem o seu consentimento durante a execução ou após a conclusão da construção.

Parágrafo único. O proprietário da construção responde pelos danos que causar ao autor sempre que, após o repúdio, der como sendo daquele a autoria do projeto repudiado.

Art. 27. Os direitos morais do autor são **inalienáveis e irrenunciáveis**.²⁰

Os países com maior influência do *droit d'auteur*, como o Brasil, tendem a ter legislações mais rígidas e concretas para defender o direito moral, enquanto os descendentes das leis britânicas são mais relacionados com o utilitarismo e a necessidade da obra ser disponível para o progresso da cultura, e veem o direito do autor como um simples privilégio.

A tradição francesa vê na obra uma expressão da personalidade do autor, a quem concede direitos exclusivos sobre a divulgação, o reconhecimento da autoria, a garantia da integridade da obra, incluindo o direito à retratação em caso de ofensa. Esses direitos morais não podem ser vendidos, sendo transmitidos apenas com a morte do autor, como herança. Já a tradição anglo-saxã, como regra, não atribuía direito moral nenhum ao autor. No Reino Unido, os direitos morais foram incorporados em 1988. Nos EUA, há uma exceção expressa na lei federal para as artes visuais, e estados como Califórnia e Nova Iorque garantem o direito à integridade da obra, além de algumas cortes judiciais levarem em conta os direitos morais. (RENÁ, 2012, online)

2.2 Autoria literária brasileira

O direito autoral no Brasil foi abordado, em sua origem, ainda durante o Império, com a Lei de 11 de agosto de 1827, que estabeleceu os cursos jurídicos de São Paulo e Olinda. A lei determinava um privilégio exclusivo de dez anos sobre os compêndios preparados por professores, sob certas condições. Entretanto, a regulação dos direitos autorais só se dará efetivamente através da legislação penal, e não civil. Indiretamente, quando o código penal de 1831 tornou crime a reprodução

²⁰ Grifo nosso.

de escritos feitos por cidadãos brasileiros, criou-se um “direito autoral de reprodução”. Essa proteção durava a vida do autor, mais um período de dez anos após a morte, na existência de herdeiros do mesmo.

Enquanto essa regulação penal relativa aos direitos autorais é uma situação recente em outros países, no Brasil sempre se enfatizou a proteção do autor via direito penal.

O Código Penal de 1890 continuava lidando com os direitos autorais através do direito penal. O título XII, capítulo V do código, “Dos crimes contra a propriedade literária, artística, industrial e comercial”, falou a respeito da “violação dos direitos da propriedade literária e científica” nos artigos 342 a 350.

Entre os artigos 342 e 344 regulavam-se direitos autorais sobre leis, decretos, resoluções, regulamentos, relatórios e quaisquer atos dos poderes legislativo ou executivo. Já o artigo 345 manteve o prazo de vigência para os direitos de reprodução previamente estabelecidos. A partir do artigo 347, estabeleceu-se direito sobre traduções, a partir da proibição de traduções não autorizadas e foi proibida a execução ou representação de qualquer tipo de produção sem consentimento do autor. Houve, logo, uma amplitude da ideia de proteção da obra intelectual, com um movimento de expansão da regulação dos direitos autorais.

Somente em 1891 esses direitos foram previstos constitucionalmente. Em seu Título IV, “Dos cidadãos brasileiros”, Seção II, “Declaração de direitos”, foi estabelecido: “Aos autores de obras literárias e artísticas é garantido o direito exclusivo de reproduzi-las pela imprensa ou por qualquer outro processo mecânico. Os herdeiros dos autores gozarão desse direito pelo tempo que a lei determinar”. Esse movimento foi inspirado pela então recente Convenção Pan-Americana de Direitos Autorais, em 1889 em Montevideu, além da Constituição dos Estados Unidos. As constituições seguintes decorreram sem grandes mudanças.

Até 1891 todas as atribuições relacionadas a direitos de autoria foram feitas a partir do prisma penal. A entrada dessas atribuições na Constituição de tal ano marcou uma grande mudança no panorama dos direitos autorais no país, mas somente com a criação da Lei Medeiros de Albuquerque em 1898 é que os direitos autorais passaram a ser contemplados mais amplamente pela legislação civil.

A legislação civil demorou a conferir proteção aos direitos autorais. A Lei n.

496 de 1º de agosto de 1898, Lei Medeiros Albuquerque, foi a primeira lei brasileira de direitos autorais. Aprovada não muito tempo depois da Convenção de Berna, ela encara o direito de autor como um privilégio, conferindo-lhe duração de 50 anos após o primeiro dia do ano da publicação, condicionada a proteção a depósito na Biblioteca Nacional, dentro de dois anos, sob pena de perda da validade do direito. O direito de o autor fazer ou autorizar traduções ou representações também era limitado por tempo, pelo prazo de dez anos.

A Lei n.º 2.577 de 17 de janeiro de 1912 estenderia a Lei Medeiros e Albuquerque a obras editadas no estrangeiro, bastando que se comprovasse o cumprimento das formalidades impostas pelo país de origem. O Código Civil de 1916 substituiu as disposições da Lei Medeiros e Albuquerque, mas inspirado nela. O direito de reprodução das obras literárias, científicas ou artísticas foi assegurado ao autor pelo período de sua vida, mais 60 anos a herdeiros e cessionários, a contar do dia de sua morte.

Desde 1884, vários países da Europa começaram a se reunir para discutir a questão internacional do direito de autor. A Convenção de Berna, com sua primeira versão de 1886, completada em Paris dez anos depois, e atualizada sequencialmente até 1971, tornou-se uma das referências para a elaboração de leis protetoras do direito autoral para todos os países signatários. O Brasil aderiu à Convenção por meio do Decreto nº 4.541 de 1922 (após a primeira revisão em Berlim, em 1908).

A partir daí, com exceção de 1937, todas as constituições brasileiras trataram das questões autorais, mantendo basicamente a mesma ótica de 1891, tendo grandes mudanças apenas com a constituição de 1988. Pelo código civil, a Lei Medeiros de Albuquerque serviu de base para a evolução da legislação sobre direitos autorais até a promulgação da lei 5.988 de 1973, que modificou o prazo de proteção para direitos patrimoniais e clarificou as ambiguidades existentes no art. 673 do CC/16 em relação à necessidade de registro das obras. Baseando-se nessa Constituição, parecia obrigatório o registro das obras para que o autor gozasse dos seus direitos, mas, acrescentando o “poderá registrá-la [a obra]” ao seu art. 17, o condicionamento do direito do autor ao depósito da obra foi retirado. O prazo de proteção para direitos patrimoniais foi modificado para a vida do autor, acrescido da vida dos sucessores, se filhos, pais ou cônjuge, ou 60 anos no caso dos outros

sucedores. Foi fixado um prazo de 60 anos de duração para os direitos patrimoniais sobre obras cinematográficas, fonográficas, fotográficas e de arte aplicada, contados do dia 1º de janeiro do ano subseqüente de sua conclusão.

Apenas em 1998, com a lei que hoje vigora, 9.610/98, é que houve reforma nos parâmetros das leis de direito autoral brasileiras. A legislação de direitos autorais tenta cobrir o máximo de possibilidades e altera, dentre os tópicos mais importantes, o tempo de vigência do direito de propriedade do autor para a sua vida acrescido de 70 anos após sua morte, a serem contados de 1º de janeiro do ano seguinte a esta, e 70 anos após a fixação para direitos conexos, as definições mais restritas e abrangentes dos termos relevantes à lei, e as limitações do usuário em relação à obra.

Uma lei de 2003 introduziu alterações ao título III, capítulo I, “Dos crimes contra a propriedade intelectual”, da parte especial do Código Penal, porém estas não foram bem formuladas e deixam brechas na legislação. A lei 10.695, que alterou aspectos da legislação penal em artigos relacionados à contrafação e violação de direitos autorais em geral, teve como intuito organizar a tipificação penal de crimes contra direitos autorais, separando as violações em que se visa o lucro daquelas em que este não é procurado. A alteração no artigo 184 inclui a violação dos direitos conexos de artistas interpretes ou executantes e produtores fonográficos, mas acabou por não citar as empresas de radiodifusão, deixando uma abertura na lei. A partir dela, também, a cópia única, privada e sem fins lucrativos deixou de ser criminalizada. Isso, porém, entra em conflito com a própria lei de direitos autorais que remete a apenas uma pequena porção da obra.

As leis de direitos autorais brasileiras foram, em sua origem mais básica, inspiradas no utilitarismo da lei norte-americana, porém, com a influência da Convenção de Berna e das ideias francesas do *droit d’auteur* é possível perceber o uso das teorias de direito natural do autor, principalmente pela existência de um título próprio para defesa dos direitos morais do autor, como visto na parte 2.1.4 do presente trabalho.

2.2.1 Tipos de obras e a fanfiction

São consideradas obras intelectuais vários tipos de produções culturais, com caráter inédito, no sentido de não ser uma cópia, que podem ser produzidas por uma pessoa ou grupo, e assinaladas a pessoas físicas ou jurídicas.

Para que uma obra seja protegida, como já foi visto, não é necessário nenhum tipo de registro, já que são consideradas, de acordo com o Artigo 7º da lei 9.610/1998 do Brasil “criações do espírito”. Tal artigo explica:

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

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

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

III - as obras dramáticas e dramático-musicais;

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

V - as composições musicais, tenham ou não letra;

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

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

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

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

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

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

XII - os programas de computador;

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

A lei de direitos autorais brasileira, 9.610/1998, designa ainda vários tipos de obras, das quais é destacada aqui a parte mais relevante em se tratando da produção:

VIII - obra:

a) em coautoria - quando é criada em comum, por dois ou mais autores;

b) anônima - quando não se indica o nome do autor, por sua vontade ou por ser desconhecido;

c) pseudônima - quando o autor se oculta sob nome suposto;

d) inédita - a que não haja sido objeto de publicação;

e) póstuma - a que se publique após a morte do autor;

f) originária - a criação primígena;

g) derivada - a que, constituindo criação intelectual nova, resulta da transformação de obra originária;

h) coletiva - a criada por iniciativa, organização e responsabilidade de uma pessoa física ou jurídica, que a publica sob seu nome ou marca e que é constituída pela participação de diferentes autores, cujas contribuições se fundem numa criação autônoma;

i) audiovisual - a que resulta da fixação de imagens com ou sem som, que tenha a finalidade de criar, por meio de sua reprodução, a impressão de

movimento, independentemente dos processos de sua captação, do suporte usado inicial ou posteriormente para fixá-lo, bem como dos meios utilizados para sua veiculação;

Para fins de análise do tema proposto, o item mais relevante é o grifado, “derivada”. De acordo com a lei, uma obra derivada é aquela que é nova, porém baseada e usando uma obra original já conhecida. Nesse aspecto básico, a fanfiction se encaixa perfeitamente nessa descrição.

Uma fanfiction não pode existir se não houver uma criação original por trás, para ser fonte de inspiração e dados. Porém, apesar de usar um universo e personagens que já existem, boa parte do conteúdo da fanfiction é novo e de criação do autor, mesmo que com influências externas, como comentários de leitores – transformando seu trabalho em uma obra colaborativa.

As questões de direito autorais referentes à fanfiction são indiscutíveis. Esse tipo de produção cultural fere os direitos autorais da obra mãe ao ser derivada sem controle e/ou autorização do detentor de direitos. A discussão aqui é como, por ser uma obra derivada, mesmo que não autorizada, a fanfiction consegue funcionar como objeto de marketing para a obra original sem, no entanto, causar qualquer gasto para o detentor de direitos ou gerar qualquer lucro para o ficwriter.

Essencialmente, a fanfiction é uma obra derivada, sem fins lucrativos, sem autorização, que faz a manutenção do imaginário da obra na mente do fã.

2.3 Fanfictions e fins lucrativos

A Lei de Copyright protege não apenas a história da obra, mas também pode, dadas certas circunstâncias, englobar alguns dos personagens que atuam nela. As fanfics raramente infringem os direitos autorais por cópia direta do trabalho. Os ficwriters, ao invés de copiar o trabalho do autor original, reutilizam elementos dessas histórias, colocando-os em posições não familiares. Ainda assim, provavelmente se estará violando direitos de copyright, pois esse uso dos elementos em novas histórias pode ser caracterizado como derivação da obra original. E o autor protegido pelo copyright tem direito de controlar a produção e a distribuição de obras derivadas de seu trabalho.

No sentido literário, fanfiction é necessariamente um trabalho derivado, não podendo existir de outra forma. Porém, perante a lei, a definição de obra derivada

não é tão intuitiva. Um trabalho só pode ser considerado uma obra derivada quando há um volume substancial de material copiado do original.

A maioria das fanfics é informalmente publicada pelos fãs, exclusivamente para o entretenimento de outros fãs e, possivelmente, do autor, ou para quaisquer outras razões não comerciais. Autores de fanfictions sabem que estão se apoderando de personagens protegidos legalmente por direitos autorais, mas não acreditam estar atrapalhando seus autores preferidos, e nem querem, na verdade, pois só fazem esse tipo de produção cultural por diversão. Não procuram, inicialmente, qualquer forma de lucro com suas obras. Muitos autores de fanfictions, inclusive, utilizam esta prática como treinamento para desenvolverem suas próprias histórias originais.

Um dos argumentos dos defensores da fanfiction é que esta prática se enquadraria no que é conhecido pela lei norte-americana como *fair use*, ou seja, uso justo do material original.

Entretanto, conseguir enquadrar uma fanfic na proteção do *fair use* é bem mais difícil do que parece. O artigo que determina os parâmetros para classificação em *fair use* são bastante específicos, porém interpretativos. Primeiramente, o autor do original pode contestar a forma como o material original foi usado ou representado.

Como já citado, há fatores a serem considerados para que uma obra seja classificada como uso justo. É necessário, por exemplo, que o propósito e a característica do uso da obra sejam avaliados. A quantidade de texto original utilizada e o efeito que o uso tem sobre o mercado do original também são considerados. E a natureza do original também faz diferença nessa classificação (SCHWABACH, 2008, p. 16-17).

Para analisar se esse tipo de obra de fã pode atrapalhar a obra original, ou se ela se encaixa, mesmo assim, no uso justo, o quesito “finalidade” é muito importante. Defini-lo depende não se um trabalho tem algum propósito não exclusivo, como comentário ou crítica, mas se o faz de forma e extensão insignificantes ou substanciais. Além disso, existe ainda o mal-uso ou má representação dos elementos da história, que irrita bastante muitos autores pelo mundo, e o fator econômico, ambos os problemas com difícil solução. O primeiro por que os direitos autorais nos EUA não englobam direitos morais sobre a obra, logo, o mal uso de um

personagem é irrelevante para a justiça estadunidense. E o segundo porque, em geral, quando um autor toma medidas contra uma fanfiction que possa vir a ser um dano econômico, consegue irritar toda a sua comunidade, gerando mais dano as suas vendas do que se simplesmente não tivesse feito nada.

Uma das justificativas para alegação de uso justo no caso de fanfictions, é que, além de a produção cultural não ter fins lucrativos, ela também pode servir como treinamento para que novos autores nasçam e produzam obras originais. Podemos citar como exemplo recente o fenômeno mundial *50 tons de cinza* que foi iniciado como uma fanfiction baseada na trilogia Crepúsculo, e foi reformulada como uma obra original e publicada assim. A autora de *50 tons* “treinava” fazendo fanfictions e acabou evoluindo para uma autora publicada comercialmente.

É possível perceber que a avaliação do uso justo acaba sendo somente do juiz que for julgar um processo de autor vs. fã. E, da mesma forma, o julgamento de uma fanfic como crime contra o direito autoral também dependerá do juiz referente ao caso. Porém muitos autores evitam entrar em conflito com seus fãs. Há casos, no entanto, que serão discutidos a diante, em que autores acharam que seria válido confrontar seus fãs-autores.

Além da violação aos direitos autorais que já ocorreram na produção de uma fanfiction, um autor pode utilizar o futuro como alegação para embargar a produção de fanfictions de sua obra. Baseado no caso de Marion Zimmer Bradley é possível avaliar que a fanfiction o sujeita a uma possível violação de copyright nos seus trabalhos futuros. Uma fã de Marion Zimmer Bradley e de seus volumes de *Darkover* publicou uma história que se parecia demasiadamente com o trabalho que Marion estava desenvolvendo na época, o que resultou em uma disputa judicial e impossibilitou a autora de publicá-lo. Tanto a autora quanto os fãs da obra sofreram com o caso.

E, por fim, pode alegar que a fanfic usa o material original demasiadamente – e delinear **quanto** é demais é difícil e depende do entendimento do juiz. J.K. Rowling processou um fã que pretendia publicar comercialmente uma espécie de enciclopédia sobre *Harry Potter*, já disponível gratuitamente online sob a aprovação da autora, porque o fã estaria copiando em demasiado o seu trabalho e a impossibilitaria que lançar a enciclopédia que ela já estava planejando. No caso, o juiz decidiu que havia uma cópia extensiva do material original de Rowling e

embargou a produção. Porém, o *Lexicon* continuou existindo online, sem discussões com J.K. Rowling.

2.3.1 J.K. Rowling, Warner Brothers e o Lexicon

Harry Potter é um dos maiores fandoms existentes atualmente, se equiparando aos gigantes da ficção científica e alta fantasia *Star Trek*, *Star Wars* e *Senhor dos Anéis*. Seu crescimento foi muito mais rápido que o dos demais, devido à série ter sido lançada na época da ascensão da internet. Seu público crescia junto ao computador e aos personagens. Os fãs criaram milhões de páginas, formando um fenômeno global em todas as mídias existentes na época.

A paixão dos fãs era muito forte. O período entre o lançamento de cada livro era cercado de tensão, ansiedade e curiosidade. A necessidade de novas histórias do bruxinho, a curiosidade de saber o que aconteceria a seguir, ou o que aconteceu no passado não revelado, abriu margem para que os próprios fãs criassem suas continuações e versões de presente, passado e futuro do universo da série, e publicassem online. Essa troca de ideias alimentava um pouco da fome dos fãs pela série e, ao mesmo tempo, aumentava a expectativa para o novo livro que estava por vir, agora não só para saber que acontecia com o bruxo e seus amigos, mas também para descobrir se alguma daquelas histórias escritas pelos fãs pode ter adivinhado o que se passava na cabeça da autora.

Ao contrário de autores como Anne Rice e George R. R. Martin, J.K. Rowling já demonstrou muito apreço pela prática da fanfiction. É sabido pela comunidade de fãs da obra que a autora não só aceita, como incentiva a prática. Porém, Rowling analisa a fanfiction sob o panorama de duas preocupações: as derivações sexuais e pornográficas, que por vezes permeiam o universo das fanfics de *Harry Potter*, e a comercialização das fanfics.

Primeiramente, como a obra original é voltada para o público infanto-juvenil, apesar de no decorrer da série os temas se tornarem mais pesados e adultos, é muito fácil para um fã mirim procurar fanfics sobre o bruxinho e se deparar com versões sexualizadas e inapropriadas dos personagens. Essa preocupação com o seu público-alvo é bem pertinente, uma vez que o acesso ao material é cada vez mais facilitado, pois os pequenos estão mais conectados e com mais liberdade para

procurar, sozinhos, os seus nichos de interesse online. A maioria dos sites de fanfiction tem ferramentas de busca que permitem que você escolha certas qualidades que procura em uma fanfic, mas não há nenhum tipo de modo de segurança para que os responsáveis por essas crianças bloqueiem a busca por determinado tema a fim de evitar encontrar fanfics com conteúdo adulto. Alguns sites restringem as fanfictions com temas adultos à busca específica pelo tema ou pela classificação etária. Isso pode ajudar nesse controle, mas não o suficiente.

O segundo ponto que preocupa a autora é relativo à comercialização das fanfics. Enquanto incentiva a prática da fanfic amadora, J.K. Rowling (ou seus editores) não é tão tolerante com aquelas que são comercialmente publicadas. A autora mantém uma relação de respeito e incentivo para com os fãs-autores, porém espera que seus direitos de propriedade também sejam respeitados e que eles não procurem lucrar através de seus personagens. Sua posição é clara neste aspecto, como poderá ser visto mais a frente.

A ligação que Rowling mantém com os ficwriters pode ser demonstrada através das várias referências que ela fazia aos fandoms. Em uma entrevista específica e que ficou muito famosa na época, a autora citou os fandoms, quando afirmou que sempre pensou em Dumbledore (um personagem central) como homossexual. Após a declaração, Rowling acrescentou: "Se eu soubesse que faria vocês tão felizes, eu teria anunciado anos atrás! [...] Oh, meu Deus, as fanfictions agora, hein?"²¹ (SCHWABACH, 2008, p. 26).

A autora frequentemente afirma que nunca fez nenhum esforço para suprimir a prática. Porém, a Warner Brothers, produtora dos filmes baseados nos livros e detentora dos direitos de imagem, tem um longo histórico de ir atrás agressivamente de pessoas que tenham usado material referente à franquia. Alguns sites de fãs que continham nomes, fotos e informações sobre o mundo de *Harry Potter* foram fechados dessa forma. Mesmo assim, não houve nenhum esforço real para impedir totalmente a prática da fanfiction em relação a *Harry Potter*. Quando se envolvem os direitos autorais dos filmes, mais camadas de administração são adicionadas entre autor e fãs, e a tolerância tende a diminuir. Tanto que a Warner conseguiu fechar alguns sites que a própria autora preferiria manter intactos. Aqui entra a diferença entre os direitos autorais do livro e do filme, principalmente das imagens dos atores.

²¹ Tradução nossa.

A Warner é a detentora e controladora dos contratos de cessão de direitos de imagem, portanto, em se tratando de produtos relacionados à franquia de filmes, a produtora tem tantos direitos, ou mais, que a autora para controlar o uso de outros.

A produtora teve sucesso na maioria das empreitadas contra o uso indevido das informações do título, porém não sem ônus. Em geral, os esforços da Warner Brothers para a aplicação da legislação, foram feitos de maneira desajeitada e com pouco cuidado com a imagem da obra perante os fãs-consumidores. As medidas tomadas acabam por apenas enfurecer aqueles que fazem da obra um sucesso, ao invés de somente protegê-la. Um exemplo foi o caso da adolescente de 15 anos, Claire Field, em 2000. A fã, que mantinha um site de informações, novidades e discussões sobre *Harry Potter*, recebeu uma carta do departamento jurídico da sede da produtora em Londres, exigindo que ela abrisse mão do domínio *www.harrypotterguide.co.uk*, já que ele usava um nome e informações protegidas.

Ela contactou o tabloide britânico *The Mirror*, que publicou a história sobre a situação em que ela se encontrava. O site *The Register* replicou a história, que logo foi postada num grupo de notícias do fandom (SCHWABACH, 2008, p.27). Internautas ao redor do mundo – jovens e adultos – pediram que Claire lutasse contra a produtora; uma repercussão negativa de proporção global para a Warner Brothers.

O caso a seguir é a grande representação da diferença que J.K. Rowling faz em relação às produções de fãs sem fins lucrativos e as que tentam lucrar com seus personagens. O *HP Lexicon* é um projeto de Steven Vander Ark, que funciona como uma enciclopédia, reunindo tudo o que envolve o universo dos livros de J.K. Rowling. Qualquer personagem, objeto ou lugar mencionado em quaisquer livros sobre Harry Potter (os sete oficiais e os extraoficiais, como *Animais fantásticos e onde habitam* e *Quadribol através dos séculos*) está presente no site. A própria J.K. Rowling escolheu o *Lexicon* como um dos seus sites de fãs preferidos, em 2004. Ela afirmou que o *Lexicon* era um site para os perigosamente obcecados por *Harry Potter*, como ela mesma. O texto em que ela fazia esta afirmação aparecia no site oficial da autora até agosto de 2008 (SCHWABACH, 2008, p. 33).

Mas, o *HP Lexicon*, tão querido por J.K. Rowling, foi além do que ela estava disposta a aceitar. Em 2007, Steven Vander Ark e a editora RDR Books, acordaram

em publicar grande parte das informações contidas no website em formato de livro, como um guia definitivo sobre *Harry Potter*. Apesar de Rowling não ter escrito um guia sobre sua obra, a autora alegou que “vinha planejando a sua própria e definitiva enciclopédia, produto cujos lucros ela pretendia doar para caridade.” (SCHWABACH, 2008, p. 33).

Rowling, então, entrou em um julgamento dramático contra Vander Ark para que não houvesse a publicação do livro. O confronto entre autora e fã foi doloroso, principalmente para Vander Ark que acabou seu testemunho soluçando. A pressão do julgamento chegou a tal ponto que o juiz sugeriu que o caso não deveria ter sido levado a tribunal. Por fim, foi ordenada a não publicação do livro de Vander Ark. Apesar de não ser bom para Vander Ark ou para a pequena editora, não foi necessariamente uma notícia ruim para o fandom. Junto com a decisão, o juiz que cuidava do caso observou que “A emissão de uma liminar neste caso, tanto beneficia e prejudica o interesse público”. Além disso, e o mais importante a ser ressaltado, é que, em meio a todo o drama, a corte decidiu que o que fazia com que a publicação do *HP Lexicon* não fosse viável era que o projeto copiava extensivamente o texto de Rowling, de forma que não podia ser considerado um uso justo do material original.

No final do julgamento, Rowling admitiu não acreditar que o *HP Lexicon* tomaria o lugar em vendas dos livros oficiais de *Harry Potter*, e que não sabia ao certo se tinha a vontade ou o coração de escrever o seu próprio guia. Além disso, ela constatou que a verdadeira razão para ter processado Vander Ark não fora econômica, mas por sentir que a ação dele fora um ultraje para com ela (SCHWABACH, 2008 p. 33). As ações de Vander Ark foram além da relação de respeito que ela cultivava com seus fãs.

Com a decisão imposta pelo juiz, fica em aberto a possibilidade de o uso do material ser repensado ou reinventado, deixando uma futura publicação possível, se assim quiserem. Para configurar uso justo, de acordo com a decisão judicial, os textos utilizados precisam ter mais criações originais, textos reescritos e menos citações sem crédito.

O site *Harry Potter Lexicon* continua funcionando. As partes parecem ter resolvido suas diferenças sem a necessidade de recurso: Vander Ark e sua editora

poderiam publicar uma nova versão do *Harry Potter Lexicon*, composto de mais material próprio do que a versão original, evitando o mau uso do texto original de J.K. Rowling (SCHWABACH, 2008, p. 36). Estariam, assim, de acordo com a decisão do juiz, e Rowling, aparentemente, aprovaria a decisão.

Esse caso representa uma decisão para um caso específico em relação à produção textual baseada em obras protegidas, e pode servir, e servirá, como base para outros casos que se apresentarem. Também demonstra um limite ao qual os fãs podem seguir para tentar se manterem lícitos com a alegação de uso justo. O caso de J.K. Rowling vs. Vander Ark finalmente fornece uma orientação clara, num contexto de fandom, sobre o que os fãs podem e não podem fazer ao escrever.

2.4 Autor do original x autor da fanfiction

Com todas essas ambiguidades na lei de direitos autorais vigente e as mudanças cada vez mais profundas nas mídias, além do crescimento alarmante do uso da internet e de *gadgets* digitais, como ipods e tablets, a interpretação das leis de direito autoral se torna cada vez mais relativa.

O site *Fanfiction.net*, um dos maiores no segmento com mais de 1 milhão de histórias escritas sobre várias publicações, sobrevive a partir de doações e venda de espaços publicitários. Estruturalmente, o site dispõe de mecanismos de postagem automática pelos próprios autores, catálogos divididos por história de origem, classificação etária, personagens principais, entre outros. Nele, autores amadores podem publicar suas fanfics e ter acesso a comentários dos leitores. Esse tipo de comunidade generalizada, em que existem obras de fãs de diversos universos e publicações, é de muito fácil acesso e poderia, facilmente, ser excluída da web por pedido dos autores se eles acharem que estão sendo prejudicados pela existência de obras derivadas feitas por seus fãs. Mas por que, então, este tipo de site ainda existe?

A maior parte dos autores detentores de direitos prefere não entrar em conflito com as comunidades de fãs. Afinal, são eles que fazem com que suas obras sejam sucessos.

Os fãs sempre foram inspirados pelas obras que cultuam. Desde os anos 1970, com as fanzines impressas, os fãs já se tornavam pequenos autores e,

possivelmente, desenvolviam seu talento para a escrita através da fanfiction. Com a internet e o crescimento das comunidades de fãs, as formas com as quais eles podem contar para demonstrar seu talento e entreter outros fãs através das fanfictions se multiplicaram, com diversos sites que permitem esse tipo de publicação.

Os autores que permitem ou gostam das fanfics, como J.K Rowling, dificilmente têm problemas com seus fãs-escritores. O caso *Lexicon* de fato não se tratava de uma fanfiction, mas sim de uma enciclopédia. Como foi dito, a detentora dos direitos de imagem de Harry Potter, Warner Bros., foi a responsável pela maior parte dos casos de disputas judiciais contra fãs da obra.

No entanto, é possível que autores não permitam que seus universos sejam utilizados pelos fãs, como o já citado George R. R. Martin. O autor do Best-seller mundial e fonte da adaptação épica para TV, *Guerra dos Tronos*, não concorda com o uso de seus personagens sem sua autorização.

“Fan fiction” [...] existe há muito tempo, mas nunca como agora. A internet mudou tudo. Quando antes uma fanfic poderia ser publicada em uma fanzine obscura, com circulação de centenas, agora dezenas de milhares, talvez centenas de milhares, podem ler esses... bom, vamos chamá-los de “trabalhos derivados não autorizados” (Exceto em casos em que o autor autorizou, no qual suponho que podemos chamá-los de “trabalhos derivados autorizados”) Mais do que nunca precisamos de limites aqui. (MARTIN, 2010, online²²)

Martin afirma que “quando a porta [da fanfiction] é aberta, ela não pode ser fechada.” Para ele, se um autor permite que alguns usem seus personagens é como se ele estivesse “desistindo” de seus direitos sobre eles e deixando-os livres para qualquer um se aproveitar e lucrar a partir disso.

Além disso, Martin vê seus personagens como “seus filhos” e não aceita que outras pessoas os usem para seu proveito, mesmo que sem intenção de lucro e mesmo que “digam que amam meus filhos”. Para exemplificar seu pensamento, Martin explica que já participou de obras com universos compartilhados. Neste caso, no entanto, era um ambiente controlado por ele em que ele podia autorizar ou não algum tipo de comportamento em relação aos seus personagens.

Eu já permiti que outros escritores brinquem com meus filhos. Em *Wild Cards*, por exemplo, que é um universo compartilhado. Todas as minhas criações de WC foram escritas por outros escritores, e eu escrevi os personagens deles. Mas isso NÃO é a mesma coisa. Um mundo

²² Disponível em: <<http://grrm.livejournal.com/151914.html>>. Acesso em: 5 out. 2012.

compartilhado é um ambiente fortemente controlado. No caso de *Wild Cards*, por mim. Eu decido quem pode pegar minhas criações emprestadas, faço críticas às histórias deles e aprovo e desaprovo o que eles fazem. [...] E isso é *Wild Cards*. Um mundo e personagens criados para serem compartilhados. Não é a mesma coisa com Gelo & Fogo. Ninguém pode castigar as pessoas de Westeros além de mim. (MARTIN, 2010, online²³)

Existem fatos que corroboram com o posicionamento de Martin e de outros autores. A relação autor da fanfiction vs. autor do original pode ser muito complicada se não houver sensibilidade das duas partes.

O caso a seguir foi um exemplo de como um problema entre um fã e o autor pode ser prejudicial para as duas partes, e também para todos os outros fãs, se não for bem manejado e não houver racionalidade nas duas partes.

2.4.1 O caso *Darkover*, de Marion Zimmer Bradley

Marion Zimmer Bradley²⁴ ficou muito famosa nos anos 1970 e 1980 com séries literárias como *Darkover* e *As brumas de Avalon*. A primeira, a mais relevante no contexto a ser estudado neste trabalho, tratava-se de uma história de ficção científica, estilo muito propagado na época e com grande número de leitores e fãs.

Como foi visto no Capítulo 1, foram os fãs de séries de ficção científica, como *Star Trek*, que tornaram a escrita de fanfiction conhecida e ajudaram a disseminar a prática para outras áreas da literatura e da produção cultural. Os fãs de *Darkover* não eram diferentes. Várias fanzines foram formadas para discutir e publicar materiais sobre a série. A diferença aqui é que a autora da obra original, ao contrário de tantos outros, se interessava muito pela produção cultural de fãs baseada na obra dela. MZB apoiava fanfictions, fanarts e outras obras feitas pelos fãs que pudessem oferecer algum tipo de evolução intelectual para eles.

Seguindo a tendência dos fãs de sci-fi, um grupo de fãs de *Darkover* criou a fanzine *The friends of Darkover*, e passou a publicar fanfics. Além do grupo participante, Marion Zimmer Bradley, a autora, também era uma leitora assídua da fanzine, chegando até a publicar informações extras junto ao grupo. Cinco anos depois, foi lançado comercialmente um volume, com a aprovação de MZB. Na introdução, ela afirmou que sempre encorajou jovens escritores a escreverem no

²³ Disponível em: <<http://grm.livejournal.com/151914.html>>. Acesso em: 5 out. 2012.

²⁴ Marion Zimmer Bradley será referida ao longo desse texto como MZB, abreviação muito utilizada de seu nome.

seu mundo (SCHWABACH, 2008, p. 21), “[...] além disso, de que outra forma eu poderia ler um volume de *Darkover* sem ter o trabalho de escrevê-lo?” Ainda no texto, a autora enfatiza que o objetivo maior dessa liberdade dada não é o seu próprio entretenimento, mas observar como jovens mulheres, previamente inarticuladas, foram encorajadas a soltar suas vozes criando novos personagens e novas situações dentro do universo de *Darkover*. MZB diz que deu a elas um “espaço seguro para tentar a criatividade”, pois estando envoltas num mundo já pronto e produzido para elas, essas jovens podem se concentrar na dualidade personagem-incidente, sem a necessidade de acordar todo um mundo novo para esse personagem viver.

MZB reprovava publicamente os autores que tentavam suprimir a prática da fanfiction. Chegou a citar Conan Doyle, autor de *Sherlock Holmes*, como exemplo de como não agir em relação aos fãs e suas produções (SCHWABACH, 2008, p. 21). Ela o declarou egoísta, ao ter feito o possível para parar – e conseguido – a produção de uma coletânea de pastiches sobre *Sherlock Holmes*, de tal forma a nunca mais serem reimpressos. Acrescentou ainda, que suas atitudes apenas negavam aos fãs uma gratificante experiência de leitura. Além disso, de acordo com o pensamento dela, ele não conseguiria jamais fazer com que os amantes de Holmes parassem de escrever sobre ele – secretamente, o compartilhamento de histórias continuaria.

Para MZB, a fanfic era uma prática prazerosa e proveitosa tanto para os fãs quanto para o autor. “Porque eu deveria me privar de ver esses jovens escritores aprenderem a fazer a coisa deles através de, por um tempo, fazerem a minha coisa comigo?” MZB não se sentia ameaçada pelas histórias criadas pelos fãs, histórias que não condiziam com a sua visão pessoal sobre *Darkover*.

Na introdução do volume do *The Friends of Darkover*, MZB acrescenta:

Quando eu era uma garotinha, eu era uma amante de brincar de faz-de-conta, mas quando cheguei aos 9, 10 anos, não conseguia mais ninguém para brincar comigo... E agora eu tenho vários fãs e amigos que irão vir comigo no meu jardim mágico e brincar de faz-de-conta comigo.

Sobretudo, MZB não se preocupava com alguma fanfic ser motivo de impedimento para a sua escrita. Quando mencionavam a possibilidade de a autora roubar ideias dos seus fãs ficwriters, a resposta deixava óbvia a visão otimista de Bradley sobre o relacionamento dela com os fãs.

Claro, meus fãs me dão ideias, da mesma forma que eu dei ideias a eles primeiro. Mas quanto a roubar ideias – eu tenho ideias próprias mais que suficientes. Por isso não me incomoda que escrevam sobre *Darkover*, ao mesmo tempo que não tenho vontade ou necessidade de explorar suas ideias.

Porém, em 1992 ocorreu a situação que mudaria a visão e o posicionamento da autora em relação à fanfiction: o caso de *Contraband vs. Masks*

Bradley estava desenvolvendo o volume seguinte da série *Darkover*, que se chamaria *Contraband*. Ao mesmo tempo, uma fã chamada Jean Lamb publicava uma fanfic, *Masks*, em um volume comercializado da fanzine *Moon Phases*. Ambas as partes concordam que *Masks* e *Contraband* eram muito parecidos. Quando MZB teve acesso à obra de Lamb, percebeu a semelhança e entrou em contato com ela. Aqui, as histórias se separam em duas versões:

De acordo com Lamb, o advogado da autora enviou uma carta oferecendo uma soma em dinheiro e uma dedicatória no livro, em troca dos direitos autorais das ideias contidas no texto. Lamb acreditava que teria direito a mais, rejeitou a oferta e fez uma contraproposta, que foi rudemente recusada com uma ameaça de processo. Mais especificamente, Bradley teria pedido para usar diretamente trechos da história de Lamb, que, não sabendo quanto seria, pediu uma soma maior ou a coautoria da obra.

Se a Sra. Bradley iria usar algumas ideias do meu livro, então ela estava livre para fazê-lo sem custo algum. No entanto, se seria usada grande parte do que eu escrevi, então que gostaria de ser recompensada de forma justa. (LAMB *apud* COKER, 2011. Online)

Nina Boal, editora de *Moon Phases*, esteve em contato com as duas partes na época e ressaltou que Jean Lamb estava convencida de que MZB plagiaria o seu trabalho e, por isso, queria ser colocada como coautora de *Contraband*. A relação dos fãs com Bradley era muito profunda, e muitos a defenderam durante o embate. Nas palavras de Boal "Jean era uma amiga, mas não mais, não depois do que ela fez aqui e as acusações infundadas que ela fez sobre Marion." (SCHWABACH, 2008, p. 23)

A disputa nunca teve uma explicação oficial, porém todos concordam que Bradley, dentro de seu posto de colaboradora e leitora das fanzines de *Darkover*, teve acesso à história de Lamb, enquanto a última não poderia ter lido *Contraband*. Em favor de Bradley, está o fato de, assim que percebeu a semelhança entre as duas histórias, ter entrado em contato com a fã para entrar em um acordo em

relação às ideias compartilhadas. Porém, o tipo de contato e ofertas que foram feitas ainda é questionado.

Com o desenrolar da discussão, *Contraband* nunca foi publicado. A editora responsável teve medo de uma represália de fãs, especialmente Lamb e, em 1993, rescindiu o contrato para novas publicações da autora (COKER, 2011, online). Com isso, Bradley acabou mudando sua postura em relação à produção de seus fãs. De acordo com ela, embora no passado ela tenha autorizado os seus fãs a “brincarem com seus brinquedos” (BRADLEY *apud* SCHWABACH, 2008, p. 23-24), ela foi forçada a parar essa prática, pois um deles escreveu uma história usando seu mundo e seus personagens, que se sobrepôs a nova história que ela desenvolvia para compor o próximo volume de *Darkover*, e esse caso acabou sendo prejudicial a ela e a continuidade da série.

A partir do momento em que essa fã me mandou sua história, e eu a li, minha editora não irá publicar meu livro. E agora estou anos atrasada no meu trabalho, sem contar com o inconveniente de ter que lidar com a Lei para resolver esse assunto. Como essa situação se deu no começo das minhas escritas para o volume de *Darkover* desse ano, o projeto foi atrasado por mais de um mês enquanto meu advogado tomava as atitudes legais cabíveis. Eu não sei, agora, se escreverei algum novo volume para a série *Darkover*. Que isso sirva como um aviso a quaisquer outros autores que possam estar tentados a serem similarmente generosos com seus universos. Hoje, eu sei por que Arthur Conan Doyle se recusou a permitir que alguém escrevesse sobre *Sherlock Holmes*. Eu queria ser mais favorável, mas não gosto de onde ser assim me trouxe. (BRADLEY *apud* SCHWABACH, 2008, p. 23-24)

Nesse contexto problemático, MZB publicou o “Darkover Non-guidelines”, que expressava a proibição de qualquer tipo de uso de seu mundo, seus personagens e/ou suas histórias. Ou seja, proibia a prática da fanfic. Nessa publicação, a autora diz que “qualquer um que use algum de seus personagens estará violando seus direitos autorais”. Através do “Darkover Non-guidelines”, a autora nega permissão para qualquer tipo de uso do seu mundo e afirma que, caso alguém ignore essas diretrizes, ela irá resolver o assunto perante a Lei. Ela explica que a série *Darkover* é uma grande parte de sua vida e de seu trabalho e, infelizmente, não pode permitir que ninguém comprometa seus direitos sobre a sua obra. Ainda nessa publicação, ela afirma que quaisquer histórias enviadas a ela que derivem de *Darkover* serão devolvidas ou destruídas sem sequer serem lidas. E, por fim, faz um pedido: que caso o fã já tenha escrito alguma história antes de ter lido o “Darkover Non-guidelines”, que a destrua ou a reescreva a ponto que não seja mais uma obra derivada das obras de Marion (SCHWABACH, 2008, p. 24).

Apesar de ajudar a definir os desejos da autora em relação ao uso (ou melhor, não uso) de sua obra por terceiros, a publicação em si não é totalmente correta. Há erros de interpretação da lei de copyrights provavelmente propositais para intimidar o ficwriter. Dizer que o uso das características **está** violando os direitos autorais da obra pode ser um equívoco. Dependendo da quantidade de e do tipo de uso do texto, ele poderia se enquadrar em uso justo ou não ter características suficientes para ser considerado por um juiz plágio ou obra derivada, então o certo seria dizer que uso **pode** ser quebra de direitos autorais (SCHWABACH, 2008, p. 24).

Outra característica errada do texto é dizer que o uso que qualquer personagem também seria violação. De acordo com a lei de *copyright*, personagens que não foram suficientemente desenvolvidos ou delineados não estão protegidos pelos direitos autorais, e o que define o que torna um personagem suficientemente desenvolvido ou não ainda é muito incerto (SCHWABACH, 2008, p. 24). Ainda, mesmo personagens que normalmente estariam protegidos podem aparecer em obras sem relação com as obras originais, sem levantar a questão do *copyright*, dependendo do tipo de uso e quantidade. Um exemplo é a Buffy Summers, da série “Buffy, a Caça-Vampiros”, poder batalhar contra um Drácula desprotegido de *copyright*, enquanto fazia comentários sarcásticos sobre um Lestat sob a proteção de direitos autorais.

Apesar dessas discrepâncias legais do texto, os fãs não se opuseram aos *guidelines* e acataram a decisão de Bradley, demonstrando ainda seu respeito pela autora. Ao longo dos anos as fanzines foram sendo desfeitas e as fanfics de *Darkover* se tornaram raras. O *The friends of Darkover* já poderia ser considerado inativo em 1999, ano da morte de Bradley. A proibição da produção de fanfictions da série fez com que o fandom não conseguisse se expandir na internet, o que foi parte do motivo para o descenso da fama da série ao longo da década de 1990.

3. Fanfiction e Publicidade

3.1 Introdução

O universo das fanfics, concentrado nos sites especializados, reúne os fãs de determinada obra com o único objetivo de falar sobre ela de forma espontânea e auto direcionada. Isto é, os fãs se organizando em nichos de interesse sem intervenção de uma ação publicitária. Essa segmentação não é uma característica exclusiva da fanfiction, mas da internet como um todo. Neste capítulo, será discutido como o autor pode (ou acaba por) se beneficiar das comunidades de fanfic, analisando como tal fenômeno pode se encaixar em alguns conceitos de marketing digital.

Para esta análise, é necessário rever a forma de pensar tanto o autor e obra quanto a comunidade de fãs. Sob o olhar publicitário, os títulos são produtos, que atendem a consumidores muito específicos. O autor, por sua vez, deve ser pensado como uma empresa, pois produz esses títulos visando, também, o lucro. E os fãs, finalmente, devem ser entendidos como o público-alvo, um grupo de consumidores para o qual o autor pretende criar e atingir através de seus títulos.

Num segundo momento, o olhar se volta para o escritor das próprias fanfics, os ficwriters, analisando como essa escrita ajuda a dar visibilidade a esses então autores amadores. Far-se-á uma relação dos fandoms como espaços de publicidade gratuita para o próprio ficwriter e uma análise do fato da prática da fanfic poder ajudar a formar um público para ele. Além disso, haverá uma discussão sobre o reaproveitamento de um público-alvo: quando um escritor de fanfic escreve primeiro para um público que anseia histórias derivadas de uma obra original, mas pode conseguir convencer esse público a procurar outros conteúdos que ele tenha escrito, não necessariamente vinculados ao objeto de desejo original desses fãs. Esses pontos são abordados através de exemplos reais, como o caso de E.L. James, a autora de *50 Tons de Cinza*, que começou sua carreira desta forma e se tornou um sucesso mundial.

3.2 Internet e publicidade espontânea

A internet ainda é uma mídia de acesso muito mais restrito que os meios tradicionais. Porém, em nenhuma outra mídia o público tem a possibilidade de escolher o que quer acessar de acordo com seus interesses pessoais. Na internet, isso não somente é possível como é um fenômeno consolidado e o seu grande diferencial em relação aos demais meios de comunicação. Apesar de a internet ser um grande mar de novas possibilidades e busca por novos conhecimentos e informações, a tendência é que cada indivíduo acesse prioritariamente apenas sites que tenham conteúdos que já façam parte da sua vivência e de sua gama de interesses. Assim, com a internet, abre-se espaço para se trabalhar no campo qualitativo em vez do quantitativo, pois essa segmentação permite o direcionamento de campanhas para um público específico, com maior flexibilidade e com a possibilidade de monitoramento, para saber se tal campanha está realmente funcionando. A comunicação na web não é para massas, mas para grupos.

Por esses motivos, as empresas começam cada vez mais a notar a importância de usar esse espaço para aumentar a eficácia de suas campanhas publicitárias. Talvez mais importante ainda seja o baixo custo em comparação às mídias tradicionais. É muito barato tanto produzir material publicitário para o meio virtual, quanto distribuir este conteúdo pela internet. Porém, provavelmente devido a esse baixo custo, propagandas em banners e pop-ups, por exemplo, começaram a ser usadas excessivamente, causando incomodo ao internauta. O resultado desse uso inapropriado é uma espécie de sentimento coletivo de ódio ou aversão por essas formas de publicidade. Os usos inadequados desses formatos os tornaram ultrapassados, com grande chance de produzir o efeito inverso do desejado, isto é, afastar o público consumidor do produto ou até da marca.

O consumidor não gosta de ser bombardeado por propaganda. Quando a mídia não depende da conversa entre o meio e o usuário, o indivíduo não tem como se livrar dessa agressão, apesar de tentar. Por exemplo, ao assistir a um programa de TV, muitas pessoas tendem a mudar de canal durante os comerciais para evitá-los. Mesmo assim, há inúmeras outras formas de publicidade que nos atingem de forma inevitável, como o merchandising. Nos meios tradicionais, esse formato de publicidade já está estabelecido, e o público já está acostumado com esse

bombardeamento. Já na internet, por ser um ambiente relativamente novo e com inúmeras possibilidades de exploração, essa fórmula não funciona. A internet não apresenta um conteúdo programado e fechado como a TV e o Rádio; os usuários é que vão buscar o que querem. Essa busca, logicamente, não inclui propaganda. Então, quando o internauta se depara com a óbvia e agressiva propaganda nos banners e pop-ups, dificultando a navegação pelos conteúdos que ele de fato quer acessar, é lógico que haverá uma reação negativa.

Esse entendimento foi propício para a criação de novas estratégias para o ambiente online, com o objetivo de propagar a marca sem agredir o internauta. Surge, então, a ideia de publicidade espontânea, que consiste em fazer com que o próprio consumidor faça propaganda da marca, baseado no seu relacionamento com a mesma, sem que ele perceba que está sendo usado como ferramenta – e sem lucrar nada com isso. A empresa vai embutir no consumidor, de forma “natural”, essa vontade de divulgar a marca ou o produto. Isto é, lançam mão de diversos artifícios para que o público sinta vontade de transmitir conteúdos relativos à marca, somente por querer, sem ser pago para tanto.

3.2.1. Publicidade espontânea vs. Assessoria de Comunicação

Não devemos confundir essa ideia com o que chamamos de “mídia espontânea ou voluntária”, um trabalho já bastante difundido e comum na maioria das mídias e grandes empresas. Esse último se relaciona ao trabalho do departamento de relações públicas e assessorias de comunicação, constituído, normalmente, da veiculação de certos conteúdos produzidos pela própria empresa em jornais, no formato de notícias ou informes. Ou seja, se utiliza de outros espaços, não destinados normalmente à propaganda. Porém, enquanto as ações para se fazer publicidade espontânea são assumidamente de cunho comercial e dentro da esfera do marketing, o trabalho do profissional de Relações Públicas (RP) e das assessorias tenta “esconder” suas reais intenções. Júlio César de Sousa afirma de forma simples:

Para alguns, Assessoria de Imprensa é uma forma de se fazer publicidade. Logicamente, essa é uma visão errada de suas reais atribuições. Seus objetivos, métodos e resultados são bem diferentes. A empresa não escolhe onde e quando quer aparecer, como num anúncio. Um serviço de divulgação desse tipo agrega sim credibilidade à marca e à própria publicidade, pelo fato de ser feito por jornalistas. Dessa maneira, pela

qualidade e constância de seu trabalho e serviços, e não pela quantidade com que anuncia, procura aumentar a visibilidade na Mídia de quem as contrata, tornando empresas e personagens importantes, conhecidos e lembrados. (SOUSA, s/d, online)²⁵

O autor separa a atividade publicitária da assessoria simplesmente pela última não escolher quando, o que e onde vai ser citada, enquanto que a publicidade controla cada minuto de exposição, por pagar por eles. Ele descreve a publicidade como uma força de persuasão repetitiva e insistente, enquanto o assessor meramente lida com a pressão midiática e maneja formas de usá-la em seu favor ao invés de ser engolido por ela. Por fim, o grande trabalho da assessoria de imprensa é aumentar a visibilidade de seu cliente, mas de forma controlada, para que a imagem que se passe através dos veículos de comunicação seja positiva e favoreça o assessorado.

Muitas vezes, também, a assessoria de imprensa precisa minimizar a relevância de fatos que, caso forem à mídia, podem prejudicar a imagem do cliente. Essa forma de controle sobre o que os jornais publicam é, afinal, uma forma de publicidade. Por exemplo, quando um veículo publica algo positivo sobre o cliente, mas, na verdade, a assessoria de comunicação havia enviado pelo *mailing list* um release divulgando o fato, esperando que algum jornal achasse o conteúdo relevante. É, além de um trabalho jornalístico, uma ótima forma de publicidade, por não ter custos e agregar credibilidade exatamente pelo jornal ter publicado aquilo sem ser pago para isso.

Em resumo, este tipo de trabalho consiste em fazer publicidade sem parecer e sem pagar pelo espaço utilizado, assim como as ações de publicidade espontânea. Entretanto, não está atrelado necessariamente ao ambiente virtual nem depende de uma interação com o consumidor. Apenas se usa da credibilidade do jornal para passar informações da empresa ao público.

²⁵ Disponível em: <<http://www.magmaster.com.br/artigos-asse-imprensa.htm>>. Acesso em: 6 fev. 2013.

3.2.2 Seeding

Existem diversas formas de se fazer publicidade espontânea na internet. Uma delas é a prática de *seeding* – plantação, em tradução livre. Consiste basicamente na empresa se passar por consumidores ao deixar comentários em determinados espaços da rede, falando bem da empresa em questão, para levar os internautas a comentarem também ou a procurarem saber mais sobre ela. Essa prática fala diretamente com os consumidores, porém nem sempre há uma conversa. É característica do *seeding* o monólogo. Isto é, a empresa joga as informações nesses espaços específicos sem necessidade de interação com o usuário. Geralmente, essas informações imitam consumidores satisfeitos com o produto, apenas elogiando e deixando o link para o acesso dos demais.

Com o *seeding*, tenta-se convencer o internauta a consumir o produto através da “credibilidade do estranho”: Um internauta que lê vários comentários positivos, feitos supostamente por pessoas completamente aleatórias e sem vínculo entre si, tende a acreditar na qualidade do produto. Há também casos em que essa disseminação da informação se dá através de pontos focais influentes, com pessoas bastante conhecidas somente no meio específico relevante para a empresa e o produto. Um exemplo é o trabalho que Marcelo Tas realiza pela Telefônica, usando seu Twitter pessoal para publicar comentários positivos sobre a empresa.

A credibilidade nesses casos se dá não pelo “estranho”, mas pela confiança que determinados personagens públicos como Marcelo Tas, que é jornalista e apresentador, inspiram no público-alvo das campanhas de marketing.

O problema da maioria das empresas com o *seeding* é o descaso com que tratam esse formato. Quando feito de forma repetitiva e intensiva pode ser descoberto pelo usuário e passar a ser considerado *spam*²⁶, resultando no efeito inverso. É o mesmo problema com os banners e pop-ups: por ser uma forma rápida e barata de propaganda, além de aparentemente eficaz, as empresas abusam indiscriminadamente do recurso, desgastando-o.

3.2.3 Viral e o Buzz Marketing

²⁶ *Spam* é a denominação que se dá para mensagens enviadas em massa; o que informa ao usuário que ele é apenas mais um no meio da massa. Isto é, esquece-se de pensar o consumidor como ser humano, que tem uma relação com a marca, para tratá-lo novamente da forma que a publicidade na TV o faz. A partir do momento em que o usuário classifica como *spam* as mensagens de uma empresa, estas se tornam irrelevantes, independente do seu conteúdo, desgastando a relação cliente-marca.

Mais importante nesse aspecto de publicidade espontânea é o marketing viral, o “boca a boca” da internet, priorizando o diálogo cliente-empresa. A empresa divulga na rede um conteúdo – imagens, vídeos, perfis em redes sociais – e um consumidor envia para outro, um amigo, que envia para outro e assim por diante. Esse tipo de ação, portanto, depende quase totalmente do consumidor, diferentemente do seeding.

O viral é caracterizado pela sua ação imediata, isto é, a rápida interação com o usuário e divulgação nas redes, tornando o tal conteúdo famoso até mesmo em outras mídias. Outra característica é a fácil duplicação – especialmente para facilitar essa reprodução e divulgação. Por fim, há o fator da relevância, pois como trabalha no formato de indicações, o internauta sabe que o conteúdo foi visto e indicado por um amigo, e já está predisposto a vê-lo com maior interesse:

Em uma campanha de marketing viral, uma organização desenvolve uma mensagem de marketing online e estimula os clientes a transmitir esta mensagem aos membros de sua rede social. Esses contatos são posteriormente motivados a repassar a mensagem aos seus contatos, e assim por diante. Como as mensagens de amigos são susceptíveis a ter mais impacto do que propaganda em geral, e as informações se espalham de forma rápida através da internet, o marketing viral é uma poderosa ferramenta de comunicação que pode alcançar muitos consumidores em um curto período de tempo (De Bruyn e Lilien, 2008). Além disso, a natureza da Internet permite que os profissionais de marketing utilizem diferentes formatos de comunicação, tais como vídeos, jogos e sites interativos em suas campanhas virais. (LANS, BRUGGEN, ELIASHBERG, WIERENGA, 2009, p.2-3)

Um bom exemplo de como o viral pode funcionar em prol do marketing é o uso de páginas institucionais em redes sociais, como o *Facebook*, para contato com os consumidores. Com a ferramenta de compartilhamento, as publicações da página de uma marca se tornam acessíveis para milhares de pessoas que estão interconectadas, mas que não a conheciam. Através de publicações interessantes sobre a marca, como promoções e descontos exclusivos para quem usa aquela página, a empresa faz com que seus consumidores-fãs propaguem a marca, atraindo assim novos consumidores.

Nos últimos anos podemos ver que o viral frequentemente conversa com o trabalho de relações públicas. Um exemplo clássico é o da cantora piauiense Stefhany, cujo clipe se tornou um sucesso no *youtube*, tornando-se um famoso viral, com um número de acessos enorme em pouquíssimo tempo. No clipe, a jovem

cantava um refrão que chamava atenção para o modelo Cross Fox, da Volkswagen. Com a explosão dos acessos, a Volkswagen foi beneficiada, conseguindo que um de seus carros estivesse no imaginário de milhões de pessoas, sem que a empresa fizesse esforço algum, e sem mesmo prever tal exposição. Muito sabiamente, o departamento de marketing/RP da Volkswagen não deixou passar essa oportunidade e soube aproveitar ainda mais essa atenção gratuita que estava recebendo. Em uma ação de marketing muito oportunista, a empresa alemã divulgou ainda mais sua marca presenteando Stefhany com um modelo do carro durante o programa “Caldeirão do Huck”, da TV Globo. Assim, houve ainda mais falatório sobre a cantora e sobre a marca. A decisão de dar um Cross Fox à jovem foi uma forma de a empresa ganhar ainda mais publicidade, aproveitando o espaço que lhe foi aberto, sem nenhum custo anterior. Ou seja, uma ação de RP foi desencadeada a partir do sucesso de um viral.

Entretanto, para uma empresa conseguir produzir uma peça que tenha potencial para se tornar um viral é bem mais complicado que se imagina. No caso da Volkswagen, a empresa aproveitou a fama instantânea que um viral trouxe a ela, sem planejar. A própria Stefhany não previa, provavelmente, que seu clipe se tornaria um sucesso tão grande e não sabia que estaria fazendo tamanha publicidade gratuita para a Volkswagen.

Prever quais dessas tentativas terão sucesso e quais não terão é extremamente difícil, senão impossível – até mesmo para profissionais experientes. Depois do fato, geralmente é possível entender o que foi divertido, excitante ou de alguma forma intrigante sobre alguma entidade viral, mas raramente é obvio uma previsão. [...] Até os produtores de virais bem-sucedidos raramente são capazes de repetir o seu sucesso nos projetos seguintes. Olhando através de uma ampla gama tanto de tentativas bem sucedidas quanto também mal sucedidas ao longo dos últimos anos, há pouco em termos de atributos para que se possa atribuir consistentemente propriedades virais. Como resultado, é extremamente difícil, e talvez impossível, criar de forma consistente mídia viral a partir de uma pequena semente para milhões de pessoas. Assim, mesmo tão atraente quanto o modelo de marketing viral parece na teoria, sua aplicação prática é muito complicada, pois sua baixa taxa de sucesso é um problema [...]. Pode ser necessário projetar e realizar dezenas ou mesmo centenas de campanhas antes que uma delas consiga prosperar, e mesmo que uma campanha seja bem sucedida no quesito de difundir, pode ser que ainda não difunda a mensagem desejada. (WATTS; PERETT; FRUMIN, 2007, p.2)²⁷

²⁷ Tradução nossa.

Uma empresa pode planejar e produzir um material pensando em torná-lo viral, mas não existem garantias de que isso acontecerá. A grande dificuldade é a produção de um conteúdo que, ao mesmo tempo, fale da marca e atraia o interesse do público. Ou seja, criar uma peça que contenha as ideias que se quer propagar ao passo que faça as pessoas quererem compartilhá-la. Existe um número infinitamente maior de campanhas virais que não deram certo do que aquelas que funcionaram como o intencionado. Ainda não há como prever o curso que determinada campanha viral vai tomar. Apesar de sua popularidade crescente entre os profissionais de e-marketing, ainda não existem modelos que possam antecipar precisamente quantos consumidores uma campanha de marketing viral vai alcançar, nem como se pode influenciar, de forma controlada, este processo (LANS, BRUGGEN, ELIASHBERG, WIERENGA, 2009, p.1).

No ensaio “A Viral Branching Model for Predicting the Spread of Electronic Word of Mouth”, de 2009, os autores buscam desenvolver, através de um trabalho empírico, um modelo matemático que ajude a prever esses efeitos. Foi feita uma pesquisa que submetia 200 mil consumidores a uma campanha viral real, durante seis semanas: “Os resultados mostram que o modelo pode prever rapidamente o alcance efetivo da campanha. Além disso, o modelo revela-se uma ferramenta valiosa para avaliar as alternativas em situações hipotéticas.” (LANS, BRUGGEN, ELIASHBERG, WIERENGA, 2009, p.2)

Enquanto ferramenta de apoio, o modelo desenvolvido pelos autores parece funcionar, mas deve-se lembrar de que a pesquisa foi feita sobre um único grupo e uma única campanha. Nenhum modelo pode reproduzir fielmente as imprevisíveis ações que permeiam as relações humanas, pois estas estão em constante desenvolvimento e mudança. E são essas ações que irão tornar uma peça um viral ou um fracasso.

A Campanha da Smartwater, com a atriz Jennifer Aniston, é um exemplo claro de como é difícil produzir um conteúdo que alie os atributos necessários para se tornar um viral. A Smartwater se usa dessa “dificuldade” para fazer um conteúdo inteligente, tornando-se uma crítica ao conteúdo dos virais em geral. Nos vídeos, a atriz aparece em várias situações diferentes, em referência a outros virais, em busca de algum que se encaixe com o produto da empresa. Por exemplo, ela contracenou com Keenan Cahill, o rapaz que ficou famoso na internet por seus vídeos de performances divertidas de lip-sync – e atraiu a atenção não só dos internautas, mas também dos artistas, chegando

até a cantarem junto a ele em vários vídeos – e pergunta se, por acaso, ele poderia fazer um lip-sync de uma música sobre água, desenvolvendo uma história a partir desse ponto.

A cantora Carly Rae Jepsen também teve um caso de sucesso de um viral. Sua música “Call me maybe”, que foi 1º lugar na lista da Billboard por quatro semanas seguidas no verão de 2012, foi disseminada online a partir de um viral feito pelo também cantor Justin Bieber com amigos. Bieber, contemporâneo de Jepsen, foi quem a descobriu no Canadá e a levou para assinar contrato com a Schoolboy Records.

A partir do viral feito por Bieber, vários outros foram surgindo na internet, incluindo um feito a partir de gravações do site de chats com vídeo Chatroulette, e a música ficou conhecida no mundo inteiro.

Ao pensarmos em fanfic, devemos levar em consideração que um fã está produzindo conteúdo para um nicho específico de outros fãs como ele, que já anseiam por esse conteúdo. Logo, o problema de adequar interesse do público ao desejo de propagação da marca desaparece nesse contexto. A fanfiction pode ser considerada, portanto, mais uma forma de publicidade espontânea, por acabar servindo como meio de propagação de uma marca, a obra original ou o autor.

Porém, é um fenômeno espontâneo também sob outro significado da palavra: o próprio consumidor dá origem ao conteúdo que vai compartilhar. A fanfic não se origina de uma ação de marketing, mas sim do próprio público a que essas ações visam atingir. Logo, não é um conteúdo pensado para ser uma forma de propaganda, é um fenômeno singular, que só poderia acontecer dentro do contexto de produto cultural.

Entretanto, esses conteúdos não têm potencial para se tornarem virais. Apesar de atingir o segmento específico de fãs da obra original, a fanfic não tem muito poder de ultrapassar os limites da internet, mais especificamente dos sites especializados. Deve ser uma retroalimentação desse público, sem criar novos consumidores, pois pode conversar diretamente apenas com quem já se interessa pela marca. Isto é, um leitor de fanfic não vai compartilhar aquele conteúdo fora dos sites especializados. É um conteúdo que só vai ter relevância naquele espaço, para aquele público.

Mas isso não quer dizer que a fanfic não tenha seu potencial em marketing. Enquanto o viral prioriza que a mensagem seja passada adiante pelo maior número

de pessoas, independente do hospedeiro, o *buzz marketing* vai ser essa disseminação da mensagem no meio de pessoas “especializadas” em determinados assuntos ou que se interessam por eles. É uma das definições de *buzz marketing*: “[...] consiste em criar um boca a boca positivo em torno de um produto, transformando consumidores selecionados em veículos espontâneos de mensagem.” (MC CONNELL & HUBA, 2006 apud CHAVES, 2007, p.25).

A essência do *buzz marketing* é o bastante antigo conceito de buchicho, o boca a boca, os comentários, a famosa fofoca. Já na idade média, era comum contratar atores para elogiar as peças teatrais ao fim das apresentações, a fim de estimular a verdadeira plateia a fazer o mesmo, além de atrair novos espectadores pela (falsa) reação positiva. McConnel e Huba (2006) definem o buchicho, quando aplicado às práticas de comunicação, como um “agregado de todas as comunicações de pessoa para pessoa sobre um produto, serviço ou empresa específico a qualquer hora”.

Buzz marketing é a adaptação desta característica inerente ao ser humano – o querer falar, o querer opinar - a favor do seu cliente. É, principalmente, gerar motivação para um consumidor específico comentar, recomendar e espalhar sobre a empresa, produto ou serviço. Vai dialogar com um nicho, atingindo também “formadores de opinião” sobre tal assunto, ao passo que o viral visa atingir o máximo de pessoas. O *buzz marketing* consiste, enfim, em um conjunto de ações que busca agregar valor ao produto; valor esse que seja relevante o suficiente para ser comentado e divulgado pelos seus próprios consumidores.

Porém, às vezes, o valor que uma ação agrega a marca não é exatamente aquele que se desejava passar. Quando o trabalho é feito pensando apenas na propagação da marca, alguns erros podem ocorrer, resultando na forma negativa de tal intuito.

Em janeiro de 2007, uma cratera se abriu no meio de uma avenida em plena cidade de São Paulo. Enquanto os bombeiros trabalhavam para tentar localizar os sobreviventes, a *Red Bull* montou um stand de distribuição do energético, de onde funcionários saíam, ultrapassavam o cordão de isolamento da área e distribuíam as latas para os bombeiros em pleno caos. Os familiares das vítimas se sentiram não apenas ofendidos como agredidos e explorados pela ação “oportunista” da *Red Bull*, pois era um momento de tristeza e desespero e não pedia uma ação mercadológica. O setor de comunicação da *Red Bull* alegou que não fez nenhuma ação promocional ou

de divulgação do produto no lugar do acidente, mas apenas orientou as promotoras a abordar profissionais em situação de cansaço físico e mental, a fim de restaurar um pouco a capacidade física dos mesmos através do energético.

Independentemente do discurso, o resultado foi uma repercussão negativa, tanto em jornais quanto fóruns e blogs de comunicação, e é tida hoje como uma das mais desastrosas ações comunicacionais do ano de 2007. Como se pode notar, quem decide o que funciona ou como serão interpretados os comentários gerados é o próprio consumidor. Depois que se gera o burburinho, não há como controlá-lo; no máximo pode-se tentar minimizar os danos.

Com base nesses conceitos, é fácil encaixar a fanfic como uma forma de *buzz marketing*. Apesar de não ser uma ação pensada pelas empresas – no caso, autores e editoras – a fanfic funciona exatamente dessa forma, conversando com um grupo de pessoas que se interessam pelo assunto original, gerando o “buzz” desejado e necessário para se vender um produto ou fazer a manutenção de uma marca. Em resumo, a troca de informações e comentários gerados pela prática da fanfic funciona como *buzz marketing*, porém de forma natural. As editoras e autores se beneficiam desse fenômeno, pois ele mantém os livros e autores em constante contato com os leitores.

Quando um ficwriter publica uma de suas histórias nos sites especializados, ele se comunica diretamente com o público da obra que originou aquele trabalho. Não só está em contato com outros do público, mas com uma parcela muito específica desse público, um grupo de consumidores fiéis, fanáticos pela obra original. A fanfic possibilita não apenas falar para aquele público, como também escutá-lo. A troca de comentários e informações movimenta todo um grupo de consumidores ansiosos por mais material. Esse movimento, esse burburinho, impossibilita uma obra de deixar de ser interessante para aqueles que encontraram formas de dar continuidade a ela. Sem a fanfic, eles poderiam migrar para outros livros, consumindo outros produtos que não o da obra original, e o autor e as editoras perderiam a possibilidade de produzir para esse grupo em potencial, tão ansioso por consumir.

3.2.4 Branding (e manutenção de marca) e a Lei da Oferta e Procura

O branding vem da evolução do marketing (MKT) e dos programas de identidade visual ou corporativos. O MKT determina as ações e gerenciamento da marca baseado em pesquisas racionais. O branding é muito mais que planejamento estratégico da marca, está ligado diretamente à relação de afetividade que determinada marca tem com o cliente. Identidade de branding é formada a partir das necessidades e expectativas dos clientes. É um conceito que está baseado nas relações humanas e nas experiências do cliente em relação à marca e todo o ponto de contato “experenciados” por ela. (COSTA, 2002, p.14)

O *Branding*, ou gestão de marcas, é o trabalho realizado pelo departamento de marketing de uma empresa para criar ou fazer a manutenção de uma marca. Lembrando que marca não é simplesmente um nome, mas o conjunto de atribuições que o público faz ao se lembrar dele.

Há várias formas de branding, relacionadas à posição da empresa no mercado. Uma empresa novata precisa de um trabalho específico de criação de sua marca – isto é, de agregar um conjunto de valores ao nome da empresa, para que o consumidor o associe à ela. Esse tipo de tarefa requer um alto investimento de capital e de horas de trabalho. É necessário um grande volume de ações publicitárias, além de requerer um estudo minucioso do público-alvo, para direcionar corretamente as ações. O branding para empresas nesse estágio de “vida” vai preparar a imagem e apresentá-la ao mercado, partindo do zero. O objetivo principal aqui é lançar a empresa de forma coerente ao seu público-alvo e tornar a marca conhecida.

Já uma empresa líder não tem essa necessidade; a marca já está consolidada e o público já conecta os produtos aos valores, marcando o posicionamento da empresa. O trabalho de marketing que se faz com esse tipo de empresa é mais sutil, mas não menos importante. A marca está alinhada ao posicionamento da empresa, lembrando ao consumidor as vantagens desta em relação à concorrência. Uma marca, quando reconhecida pelo consumidor, remete a ele todas as relações e informações necessárias para ajudá-lo na escolha e compra de um produto, ao reduzir seu gasto de tempo e energia durante este processo.

Uma vez que se está na frente, não se pode deixar a concorrência muito próxima. Uma empresa líder tem sempre que lembrar aos consumidores a razão de ela ser a número um. Portanto, o trabalho de branding, nesse caso, é o de manutenção de marca. Tem como objetivo manter a marca na cabeça do

consumidor, sempre retomando os valores que a empresa prega. Esse trabalho pode ser feito de várias formas, desde comerciais de TV até ações virais na internet, mas precisa ser feito constantemente, de forma a não deixar que a marca saia do imaginário do público.

Uma empresa que tem um ótimo branding é a Coca-Cola. Líder absoluto de vendas de refrigerantes no Brasil, a Coca-Cola nunca passa muito tempo sem uma nova ação promocional ou sem inovações nas suas campanhas publicitárias. A base se mantém, pois mudar com muita frequência pode resultar em um pouco de perda de identidade – mesmo sendo uma marca tão sólida –, mas sempre há algo de novo e diferente, ou seja, sempre “à frente”, das outras marcas. A ideia principal é não deixar nunca a marca cair em esquecimento, pois quem não lembra, não consome.

As ações mais comuns de branding são feitas nos formatos tradicionais de publicidade. Entretanto, como já foi dito, com o advento da internet as empresas têm optado muitas vezes por trabalharem online. O resultado é muito satisfatório exatamente por essas ações poderem ser direcionadas para públicos cada vez mais específicos. O branding se torna mais eficaz, com uma resposta igual ou até melhor do que se utilizado dos meios tradicionais. Mas o grande fator determinante para essa escolha da internet como mídia é ainda o baixíssimo custo relativo. Entretanto, esse custo não é zero; ainda há custos de produção, de recursos humanos, de finalização das peças. Sem contar que, como todo o marketing tradicional, o trabalho se dá de dentro para fora; um trabalho pensado da empresa para o público.

Com a fanfic, vemos que essa manutenção da marca pode vir de forma espontânea. A fanfiction é exatamente uma expressão física do que o trabalho de branding objetiva fazer: é a prova de que uma marca – no caso a obra – continua na mente do público-alvo. Não somente mostra que a marca continua viva, mas que o consumidor aspira por mais daquele mesmo produto.

Para tal análise, primeiramente, é necessário rever a forma de pensar tanto o autor e obra quanto a comunidade de fãs. Sob o olhar publicitário, os títulos são produtos, que geram consumidores específicos. O autor, por sua vez, deve ser pensado como uma empresa, produzindo os títulos visando à venda. E os fãs, finalmente, devem ser entendidos como o público-alvo, um grupo de consumidores que o autor pretende criar para e através de seus títulos.

A fanfic é um meio de o próprio público-alvo manter a marca viva em seu imaginário. A troca de informações entre os indivíduos reforça os valores agregados àquele produto, pois não apenas se pensa sobre esses valores, mas se fala e cria algo novo com base neles. E mesmo essa nova criação – a fanfic em si – conversa com o produto original, pois se utiliza do mesmo imaginário. Ou seja, é um esforço conjunto do público-alvo para que a marca não desapareça.

Sozinho, o fã não faz marketing. Ele não amplia o alcance da marca, nem é relevante em escala mercadológica. O consumidor individual encontra nos fandoms um espaço para cultivar o seu objeto de consumo. A partir daí, quando esse fã passa a produzir e consumir conteúdo que cultue a marca, quando há uma troca de conteúdo sobre a marca com outros consumidores que também anseiam por mais, sem que seja produzido pela própria marca, aí sim, podemos perceber o aspecto de mercado da fanfic. Enquanto a obra estiver sendo discutida e desejada, estará presente nos pensamentos do seu público.

O caso *Darkover* é exemplo claro de como a fanfic passa a ser peça fundamental na manutenção de uma marca ao longo do tempo. Como explicado anteriormente, depois da polêmica com *Contraband* e *Masks*, a autora da série passou a reprovar a prática da fanfiction e a ameaçar os fãs que viessem a escrever histórias sem a sua aprovação.

Na época, *Darkover* gozava de um grande prestígio entre os leitores, equiparando-se a outros gigantes da ficção científica, como *Star Trek* e *Star Wars*. Entretanto, as décadas se passaram e *Darkover* e sua autora perderam esse destaque que haviam conquistado, podendo-se afirmar que caíram no esquecimento. Ao proibir o "brincar" com seus personagens e seu universo, MZB impediu que seus próprios fãs dessem continuidade ao culto à série; vetou uma importante troca de informações e ideias.

Quando MZB decidiu parar de escrever mais volumes para a série, esses fãs já não tinham mais como alimentar seus desejos de novas histórias se passando no universo criando. A popularidade da série não foi muito abalada na época, pois estava no auge de sua fama. Entretanto, com o passar dos anos, a marca foi perdendo a sua força, chegando aos dias atuais como um nome sem grande relevância no cenário literário, apenas uma mera sombra da sua importância de outrora.

A necessidade de "mais do mesmo" desse público não podia ser saciada pela fonte original – e nem por fanfics. Como não se podia mais consumir nada de *Darkover*, a troca de informações foi cessando a ponto dos fãs começarem a voltar suas atenções a outros títulos semelhantes, em busca de suprir essa vontade. Ou seja, a proibição da escrita de fanfics prejudicou a manutenção da marca *Darkover*, pois reduziu drasticamente a exposição da mesma entre seus próprios consumidores.

Essa decadência não ocorreu com a franquia *Senhor dos anéis*, por exemplo. Entre outros fatores, a constante retroalimentação feita através das fanfictions mantém o interesse do público vivo até hoje, o que impede a marca de cair no esquecimento. *Senhor dos anéis* teve sua primeira edição lançada nos anos 1950 e, até os dias de hoje, jamais perdeu seu posto de ícone da cultura pop e da literatura de fantasia, sendo uma marca valiosa que continua a ser discutida e consumida por fãs mundo afora. A marca *Senhor dos anéis* vendeu, e continua vendendo, muito. Existem no site *Fanfiction.net* aproximadamente 47.300 fanfictions da série, sendo a publicação mais antiga datando de 15 de maio de 2000. Nos últimos seis meses foram publicadas no site mais de 1.700 fanfics. O filme mais recente do primeiro livro da trilogia só foi lançado em 2001 e o do último em 2003.

Depois de 50 anos de existência foram feitas as superproduções cinematográficas dos três volumes da trama, que foram consumidas por fãs antigos e criaram novos. O fato dessa história ainda existir no imaginário popular foi decisiva para que os produtores executassem o roteiro e conseguissem os investimentos necessários para que o formato cinematográfico tivesse sucesso que talvez nem imaginassem.

A lógica do fenômeno fanfic pode ser analisada mercadologicamente ao se pensar na Lei da Oferta e Procura. Esta é a lei que estabelece a relação entre a demanda de um produto, ou a procura, e a quantidade que pode ser oferecida ou que o produtor deseja oferecer. O valor de um produto é regulado por esta lei, de modo que, em períodos de grande oferta, o preço do produto desce, enquanto, se a demanda for grande, o preço tende a subir. Além do preço, temos outros fatores que influenciam ou são influenciados por essa lei, como o poder de compra, a disponibilidade de serviços, a capacidade de produção de determinada mercadoria e os desejos e necessidades do público-alvo. Os dois últimos fatores são

especialmente importantes ao se lidar com a fanfic como objeto de estudo, uma vez que a mesma é resultado de como eles podem variar.

Assim como a oferta de um produto influencia a procura pelo mesmo, a demanda pode influenciar a sua oferta. Ambos os conceitos estão interligados, de forma que um não pode existir sem o outro:

De modo genérico pode-se dizer que a demanda surge quando aparece uma necessidade e o consumo quando se satisfaz a mesma. Entretanto, a demanda e o consumo estão diretamente relacionados com a questão fundamental das necessidades humanas. Embora sejam dois conceitos muito diferenciados, ambos se realimentam a ponto de um ser consequência do outro. Pode-se perceber que a demanda antecede o consumo, pois, para que este último aconteça têm que haver uma necessidade a ser satisfeita a que, por sua vez, gera a procura de um objeto ou bem. Tanto a demanda quanto o consumo resultam da busca incessante da comodidade corporal. (MORANTE, ZILLER, 2004, p.1-2)

Infelizmente, ao lidarmos com propriedades intelectuais, como histórias, nem sempre esse desejo dos consumidores pode ser suprido pelos “produtores” – no caso os autores e editoras. Por um lado, a capacidade de produção do objeto de consumo é limitada de acordo com a disposição do autor ou das editoras de dar continuidade àquela sequência. Por outro, esse tipo de produto – a obra intelectual – gera um consumidor específico, o fã, cujo desejo por mais daquela obra é constante ou crescente. Ou seja, temos um caso especial, onde a procura será constantemente grande, mas a oferta está sujeita a outros fatores, não econômicos. Não há garantias de que a produção vá acompanhar a curva da demanda.

Uma obra intelectual como um livro parte de uma ideia específica do seu autor, e só ele pode determinar quando a história vai terminar. Dessa forma, existem limitações no que diz respeito à oferta do produto. Em alguns casos, o autor não pode continuar uma história que ele já finalizou, mesmo que seu público deseje, por ter dado um fim irreversível aos personagens dentro do universo criado. Por exemplo, o autor de *Game of Thrones*, no primeiro livro da série, mata um personagem muito querido pelo público. O autor não pode reverter esse fato nos próximos livros: a morte do personagem foi fundamental para a evolução da história. Entretanto, essa é uma série de fantasia, e a morte não é necessariamente irreversível no universo criado por George R.R. Martin; na verdade, o autor não **deseja** que o personagem volte à vida.

Entra-se, portanto, na situação em que a maioria dos casos se encontra: a predisposição do autor em alterar a sua ideia original. Como a obra intelectual é fruto

da criatividade e ideias pessoais do autor, muitos não aceitam sugestões de mudanças na história que haviam pensado anteriormente. George R.R. Martin é totalmente contra a prática da fanfic, e é conhecido particularmente por matar muitos dos personagens principais, o que justifica exatamente como uma forma de garantir que ninguém escreva sobre eles além dele próprio.

A fanfiction vem preencher esses anseios de dar continuidade a esses universos. Os consumidores não têm mais como consumir direto da fonte original, logo, começam a projetar seus desejos em suas escritas. A procura por mais conteúdo é suprida pelo próprio consumidor, através da fanfic.

Por outro lado, as fanfics ajudam a suprir o desejo por mais conteúdo, mas nunca serão histórias oficiais sobre aquele universo literário, portanto, o fã jamais irá preferir uma fanfic ao original. Logo, as fanfics e os fandoms podem despertar as editoras para esse mercado até então ignorado. Os sites de fanfic mostram para as editoras e para o autor, através da popularidade das fanfics e da procura pelas mesmas, o tamanho do mercado que eles estão deixando de tirar benefício. Um autor que tem a “sorte” de ter tantos fãs apaixonados – ou consumidores fiéis – pode lançar diversas obras derivadas do produto original, de forma a dar continuidade ao universo que o consagrou. Por exemplo, pode escrever contos sobre a origem de cada personagem, ou um livro inteiramente novo sobre um personagem secundário que tem apelo popular. Através das fanfics, percebe-se quais personagens secundários têm potencial para ser tema de livros; havendo um volume muito grande de fanfics sobre o mesmo.

Outras formas de se beneficiar desse público através das fanfics existem e já não são tão incomuns. Afinal, não apenas novas obras podem ser direcionadas para esse público, mas também produtos da marca, como jogos, vestuário, pôsteres e "edições especiais". Quando se tem uma base de fãs tão sólida a ponto de escreverem fanfics, esses fãs vão consumir qualquer coisa relativa ao seu ídolo. Os sites especializados são o local perfeito para a divulgação desses produtos variados: Além do público já estar pré-disposto a consumi-los, o custo dos espaços para publicidade nesses sites são tão baixos quanto no resto da internet. A divulgação de produtos nesses espaços segue, a princípio, o conceito de merchandising segundo Armando Sant'Anna, que afirma que “a palavra certo é a chave para se entender bem o que é merchandising. A mercadoria certa, na quantidade certa, no momento

certo, no lugar certo, pelo preço certo e com apresentação certa” (SANT’ANNA, 2002, p. 21). Afinal, o bom uso de qualquer espaço para venda é mostrar ao consumidor um produto que ele vá desejar consumir. No caso do uso de sites de fanfic, esse espaço seria usado para expor um produto o qual o público que já frequentava constantemente aquele local acharia relevante. E esse público, como já foi dito, passaria a desejar tal produto com facilidade – pois não são consumidores comuns, são fãs. Como se vê, o potencial da fanfiction como forma de propaganda se relaciona diretamente com a divisão por nichos em que os fãs se organizam na internet.

3.3 De fã a ídolo

Como se pode notar, a prática da fanfic claramente pode ser benéfica para autores consagrados. Uma marca já consolidada tem muito a ganhar com tal espécie de exposição, de forma que tanto o autor quanto a editora podem ser favorecidos – de diversas formas – por essa retroalimentação e consumo que a comunidade de fãs desencadeia. Entretanto, o próprio ficwriter pode usar a fanfic em benefício próprio. Novos escritores têm de ultrapassar inúmeros obstáculos até conseguirem publicar uma obra profissionalmente. Muitas dessas adversidades são amenizadas, se não totalmente superadas, através da escrita de fanfics. O caso da autora de *50 Tons de Cinza* e suas sequências é um grande exemplo de como a prática de fanfic pode auxiliar e aprimorar o processo de transformação do escritor amador para um autor publicado. A escolha desse caso para as análises a seguir se deu por ser talvez o maior, mais famoso e mais importante caso de como uma autora de fanfics conseguiu se tornar uma autora de sucesso.

3.3.1. *Visibilidade e Adequação a um Público*

As fanfictions são, *a priori*, trabalhos motivados pela sensação de proximidade que o fã tem com a obra original, sem configurar, portanto, a busca de lucro sobre essas criações. Apesar disso, a fanfic vem servir para dar visibilidade às habilidades literárias desses fãs-escritores, dando a oportunidade de os mesmos exporem textos próprios para um público real e bastante vasto.

Um dos grandes obstáculos que os jovens aspirantes a autores vão enfrentar é a dificuldade de chamar a atenção das editoras para o seu potencial como escritor. Muitas vezes, não falta talento ou criatividade, mas sim a oportunidade de mostrar o seu trabalho. No mundo atual, as chances dadas pelas editoras a novos nomes são cada vez mais escassas. Com exceção da literatura de autoajuda, que conseguiu lançar novos nomes de forma surpreendente para os padrões atuais na literatura, as editoras não investem em novos talentos. Mesmo em termos de ficção, cujo público é enorme e mais consumista do que as demais áreas da literatura, é raro uma grande editora lançar novos autores constantemente. Essas empresas preferem apostar na publicação de novas histórias de autores já consagrados pelo público, de modo a ter uma resposta certa, de um público já consolidado. O motivo para tal receio em investir na renovação de autores é, em parte, o consumo de livros digitais. Com a popularização das plataformas como tablets, tal consumo aumentou muito devido a praticidade e, especialmente, aos preços desses e-books, extremamente baixos em relação ao livro no formato tradicional.²⁸ Além disso, da mesma forma que aconteceu com filmes e músicas, livros hoje em dia são facilmente encontrados para download gratuito na internet, mesmo sem autorização dos detentores dos direitos. Esses fatores, entre outros, contribuem para a redução do volume de compra do livro físico, o que desencoraja as editoras a lançar títulos de venda incerta, ou seja, de investir em novos autores.

Nesse contexto de pouco espaço para novas publicações, a fanfic vem como uma alternativa para dar uma espécie de credibilidade ao jovem escritor. Ao escrever uma fanfic e alcançar certo sucesso nos fóruns especializados, o ficwriter consegue atingir um público enorme, que não somente consome, mas critica e elogia o escritor, de forma a sempre incentivá-lo a melhorar seu texto. Essa exposição do trabalho resultante no sucesso online pode chamar a atenção das editoras, que enxergariam naquele escritor o *pacote* necessário para ser publicado: O talento, associado a um público que, mais importante, reconhece nitidamente esse talento através do consumo de seus textos. A pré-existência desse público-alvo é fator determinante para o desenvolvimento do interesse da editora, uma vez que o seu grande empecilho é a incerteza de que o lançamento de um título é viável economicamente, isto é, se o autor conseguiria criar um público consumidor suficientemente entusiasmado para dar lucro tanto à editora quanto ao próprio autor.

²⁸ Lembrando que aqui, fala-se majoritariamente do mercado internacional de livros, principalmente o norte-americano, um dos mais fortes, se não o maior, do mundo.

Outro grande obstáculo que dificulta a publicação de novos autores é o aprendizado sobre as diferenças entre escrever para si e escrever para um público. Muitos jovens escritores não conseguem adaptar suas histórias a um público de forma que seja viável economicamente sua publicação por uma editora. Apesar de alguns casos sugerirem o contrário, o público tem certas ideias sobre o que eles querem e não querem ler, sobre o que é aceitável ou não, e as editoras trabalham em cima dessas expectativas. Em geral, o escritor amador não consegue se desprender de algumas ideias para suas histórias que simplesmente não serão, sob a perspectiva da editora, aceitas pelo público. Há uma discrepância entre o texto pessoal e o texto para o público, que, às vezes, pode ser tão sutil que o jovem escritor não consegue reconhecer e se adaptar.

Ao escrever uma fanfic, esse aspirante a autor pode testar quais ideias são aceitas melhor por cada público-alvo, sem que comprometa suas próprias concepções para uma obra original. Ou seja, o ficwriter pode brincar com os personagens de uma obra original e ir testando a aceitação do público, compreendendo que tipo de ideia vende, o que tal público quer ler, ou como ele pode ser surpreendido positivamente.

Um bom exemplo de como a fanfic serve para lançar novos escritores é o recentemente famoso chargista Carlos Ruas, que criou o blog "Um sábado qualquer". Primeiramente, considera-se fanfic tudo que seja criado a partir de ou usando de personagens de uma história original. No caso de Carlos Ruas, podemos encaixar suas tirinhas em fanfiction por usar das histórias bíblicas para fazer humor e crítica à religião católica e às demais, além de utilizar casualmente personagens reais como Sigmund Freud, Oscar Niemeyer e Michael Jackson. Carlos Ruas não cria os personagens das tirinhas totalmente do nada, ele reutiliza as ideias contidas nas histórias religiosas, apesar de atribuir outras características e reciclar as individualidades dos personagens principais (Deus, Caim, "Lúci"). Em resumo, é uma situação bastante especial, mas podemos ainda encaixá-la na nossa definição de fanfiction, pois é formada por uma coletânea de histórias fictícias usando de personagens existentes em outro livro, por mais que este seja a Bíblia.

De qualquer maneira, Carlos Ruas era, antes da fama, um jovem ilustrador sem nenhuma relevância no cenário cultural, com ideias talvez muito extremistas para que uma editora quisesse publicá-lo. Em um país enraizado nas morais cristãs,

tratar com humor ácido e crítico as crenças religiosas talvez não vendesse. As editoras brasileiras, sabendo do background cultural do país, pensariam que publicar tais histórias resultaria em um fracasso de vendas, e que o público poderia até se revoltar, sentindo-se ofendido. Entretanto, Carlos Ruas conseguiu, ao começar o blog e postar suas ideias online, começar a formar um público consumidor, composto em geral de outros jovens que pensam como ele. Conseguiu, através do uso desses personagens, forjar uma ligação com um público apreciador de tais ideias, considerando-as pertinentes, inteligentes e, sobretudo, engraçadas. O público foi crescendo de forma consistente e tornou o escritor dono de um dos blogs brasileiros de maior sucesso e maior número de acessos e comentários, chegando a ter versões em outras línguas.

A partir daí, Carlos Ruas disponibilizou diversos produtos da marca "Um sábado qualquer", como camisetas, canecas e bichinhos de pelúcia dos personagens, caracterizando, finalmente, algum lucro monetário real para o autor. Sua popularidade online chamou a atenção da Verus Editora, que hoje já tem duas coletâneas das tirinhas publicadas, cada uma com um tema central diferente. Como ninguém detém direitos autorais sobre as histórias bíblicas, a publicação da "fanfic" original foi possível sem nenhum drama legal. O resultado foi que ambos os livros alcançaram sucesso de vendas, provando que, quando se cria um público fiel através de ligações extra comerciais, pensamentos e ideias similares, o desejo de consumo é suficiente para a produção ser viável.

Já a autora de *50 tons de cinza* utilizou a fanfic de outra forma, mas ainda mais bem sucedida que o brasileiro. *50 tons de cinza* começou como um fanfic da "quadrilogia" *Crepúsculo*. E.L. James sempre sentiu a necessidade da escrita, mas nunca teve tempo hábil para por em prática. Além disso, há ainda o fato de não haver tantas portas abertas a novos autores, principalmente no caso de uma escritora de meia idade – existe o preconceito que relaciona idade e gênero à capacidade criativa. Por algum motivo, a criatividade está sempre associada à jovialidade, e com o avançar da idade e o culto a juventude, as editoras nem mesmo cogitam a hipótese de que um escritor revolucionário possa vir a transparecer de uma mulher casada, com dois filhos e uma vida comum de dona de casa.

Portanto, para uma mulher com ânsia pela escrita, no auge da meia idade, sem tempo para exercê-la, sem receber por isso e sem oportunidade para escrever

profissionalmente, a fanfic representava inúmeras possibilidades. A falta de tempo se encaixava perfeitamente na falta de compromisso com demandas e prazos para a escrita que a fanfic proporciona. Afinal, escreve-se para si e para outros fãs de graça, e não se precisa dar total enfoque na escrita a fim de terminar capítulos dentro de um prazo estipulado. O público fã de *Crepúsculo*, extenso e fiel como somente um fenômeno *teen* pode ser, seria perfeito para que E.L. James sentisse certo reconhecimento sobre seu texto. Isto é, a ficwriter teria certeza de que seu trabalho não era lido somente por ela própria.

Assim, a autora começou a publicar histórias dentro do universo de *Crepúsculo*. Entretanto, suas fanfics tinham bastante conteúdo sexual e, ao publicá-las nos fóruns, percebeu que aquele universo não era maduro o suficiente para que seus fãs aceitassem tais personagens nas situações que imaginara. Também havia a questão de a fanfic sair bastante da ideia inicial do cânone, o que incomoda muitos leitores. Ao mesmo tempo, entretanto, a publicação de suas fanfics a possibilitou reparar que havia espaço para aquele tema se desenvolver, mas com um público diferente. Ou seja, a autora usou o público de *Crepúsculo* como um teste, submetendo suas ideias à aprovação de um público verdadeiro e já formado.

Enquanto usava a fanfic para desenvolver seu talento como escritora, a autora passou a usar personagens fora do universo da obra original, para atender o público que realmente queria ler uma literatura erótica mais obscura. Tal público foi reconhecendo e exigindo mais da autora, que escrevia um texto mais voltado para mulheres, formando ou retomando um mercado potencial há muito tempo esquecido pelas editoras.

3.3.2 Formação e Remanejamento de um Público-Alvo

Quando escreveu para o público de *Crepúsculo*, além de exercer sua paixão pela escrita, E.L. James estava procurando aprovação, o que não encontrou. Aos poucos, foi vendo que a sua história, a fanfic "*Master of the universe*" não era bem aceita, o que prejudicaria, teoricamente, quaisquer chances de ser publicada oficialmente no futuro.

A autora tinha duas opções, portanto: adequar seu texto àquele público ou adequar um público ao seu texto. Ela conseguiu suceder na segunda opção. EL

James viu que sua temática não vendia para aquele público, mas decidiu testar seu texto com outros. Como já foi dito, ela encontrou inesperadamente um nicho ansioso por tal literatura.

Assim, removeu a fanfic do site em que a hospedava e lançou seu próprio website, *fiftyshades.com*, onde republicou “*Master of the universe*”, ainda em seu estado bruto. Ao abrir um espaço próprio para sua fanfic, a autora redirecionou seu texto somente para aqueles fãs de *Crepúsculo* que gostavam da temática. A partir do momento em que oferecia seu trabalho para o público certo, os acessos aumentaram exponencialmente.

Sua fanfic conseguiu, com o tempo, formar uma nova comunidade de fãs: Fãs da fanfic de *Crepúsculo* que ela escrevia, e não de *Crepúsculo* em si, o que levou E.L. James a avaliar que aquela história poderia ser comercializada. Ao notar essa formação de seu próprio público fiel, a autora decidiu dar um passo a frente, eliminando todos os fatores que pudessem relacionar sua obra com a saga *teen*, transformando seu texto em uma obra original.

Ao reciclar sua história e transformá-la em um novo trabalho, E.L. James pôde, então, dar seu segundo passo em direção ao estrelato. Em maio de 2011, lançou o primeiro livro da trilogia no formato de e-book e POD, livro de impressão por demanda, pela The Writers' Coffee Shop, uma editora virtual australiana de *self publishing*. O segundo e o terceiro livros foram lançados nesse mesmo padrão, em setembro de 2011 e no início de 2012, respectivamente. O orçamento de marketing da editora virtual era bastante restrito, porém, o buzz gerado online, devido ao sucesso de sua fanfic, impulsionou as vendas da trilogia. Somente após essa explosão de vendas em e-books e PODs, e o constante aumento de interesse pela série, as editoras notaram o fenômeno e entraram em contato para publicar a trilogia e fazer uma distribuição física do material de E.L. James por todo o mundo. Por fim, a Vintage Books conseguiu fechar um contrato com a autora e relançou os livros de *50 Tons de Cinza* no formato tradicional, em abril de 2012.

Portanto, o sucesso se deu por aliar o *buzz marketing* e o sistema de indicações que a fanfic proporciona, transformando sua história em um sucesso viral. Outro fator que contribuiu enormemente foi o fato de E.L. James ter tido todo o tempo que precisava para formar um público antes mesmo de publicar o seu livro. E não formar um público qualquer, mas um fiel e ansioso por seu trabalho, forjado

através da adequação de seu texto ao público, e vice-versa, ação que somente por meio da fanfic um autor poderia realizar.

Por fim, até o próprio público de *Crepúsculo*, que inicialmente criticara a forma com que ela manuseava os personagens, se tornou parte dos consumidores de *50 Tons*. Depois de apagar os traços que remetiam à história *teen*, a nova obra se tornou aceitável e interessante para esses fãs, pois, uma vez que não abalava as estruturas dos personagens que lhes eram queridos, eles podiam apreciar a nova história em si.

O fato é que, quando *50 Tons de Cinza* caiu no gosto popular e foi assumido que partiu de uma fanfic de *Crepúsculo*, esses fãs ficaram curiosos pelo teor da nova obra. O fato de ter começado como fanfic ajudou, portanto, a expor mais a obra, para outro público, alavancando ainda mais as vendas. Houve uma espécie de reciclagem dos fãs de *Crepúsculo*; afinal, uma comunidade inteira foi redirecionada a ler uma nova obra – simplesmente pela autora ter sido parte ativa dessa comunidade. O fato de *50 tons* ter sido inicialmente uma fanfic de *Crepúsculo* gerou buzz dentro do nicho de fãs e de fanfics do best-seller infanto-juvenil. Tal buzz resultou no remanejamento desse público, fazendo-o consumir a nova obra.

Após a explosão do sucesso de *50 Tons*, muitos outros livros sobre submissão e sadomasoquismo foram lançados, sendo alguns por escritores indiscutivelmente mais experientes que E.L. James. É unânime entre os críticos que esses outros livros são melhores que *50 Tons* em vários aspectos: conteúdo, estética, a própria escrita, ou até o desenvolvimento de personagens e do tema. Porém, nenhum deles conseguiu – e provavelmente nem conseguirá – ultrapassar ou mesmo reproduzir o sucesso de *50 tons*. A autora conseguiu ser a primeira em muito tempo a suprir um público que ninguém mais percebia a existência; um público que, historicamente, se sentia acuado de se fazer presente, e só pôde transparecer seus desejos através da internet. E somente através da prática da escrita amadora, da fanfic, houve a redescoberta desse público.

O caso *50 tons* abriu os olhos das editoras em dois aspectos: Para o mercado de literatura erótica, há muito deixado em segundo plano, e para os talentos que surgem na internet através dos fóruns de fanfic. Não só a própria fanfic de cada escritor vai servir para lhe abrir portas no mundo editorial, mas também as publicações de outras fanfics ajudam a dar visibilidade para as demais. Uma vez que

as editoras viram um caso de sucesso, elas tendem a tentar reproduzir esse sucesso. Vão procurar mais talento no local de onde surgiu o "original", ou seja, nos sites de fanfic. É relevante notar que, após a publicação de *50 tons*, outras histórias originadas em fanfiction foram ou estão sendo publicadas, como é o caso de *Beautiful Bastard*, uma fanfic de *Crepúsculo* que, como *50 tons*, também tem apelo sexual, e já será transformada em filme.

Um aspecto que se nota é a formação de um ciclo na prática da fanfic. É no mínimo curioso quando um ídolo chega a esse status por exercer, mesmo que inicialmente, a condição de fã, através do sucesso de uma fanfic sobre uma obra original. Esse ciclo se perpetua, pois a obra que surgiu de *fanfic* também vem ganhar fãs fiéis e ativos, que passam a escrever sobre aquela nova obra. A própria trilogia de E.L. James já conta com mais de 700 fanfics sendo desenvolvidas, só no site *Fanfiction.net*. Uma delas, chamada *Devil's Brand*, ganhou bastante visibilidade online e seu escritor foi convidado por uma editora a publicá-la em forma de livro. Ou seja, um novo autor, um novo ídolo, está surgindo por ser fã de um ídolo que, por sua vez, também alcançou a notoriedade por ser fã.

Conclusão

Fanfictions são, por definição, histórias criadas por fãs a partir de originais já publicados, se inspirando ou usando seus universos e personagens. A discussão da validade da fanfiction como produção cultural começa com as dúvidas em relação a sua posição dentro do contexto do direito autoral, já que o fã pode se apropriar de criações ainda protegidas por leis locais, extensivas a outros países signatários de convenções internacionais, como foi visto ao longo deste trabalho.

Baseando-se na definição da lei de direitos autorais brasileira, a fanfiction é, de fato, uma obra derivada, por conter características, como universo e personagens, de outras histórias. Porém, na prática, de acordo com a lei de direito autoral norte-americana, por exemplo, uma fanfic pode não ser considerada obra derivada se usar pouco do universo e/ou personagens que não foram profundamente delineados no original, o que faz com que essa avaliação seja muito subjetiva. Esse tipo de discussão acaba por somente ser passível de decisão dentro do ambiente legal, com um juiz para decidir a situação da fanfiction como obra válida própria do ficwriter ou obra derivada de uma publicada comercialmente.

A divisão entre direito patrimonial e direito moral do autor gera outro tipo de discussão relativa à fanfiction em se tratando da forma com que o ficwriter utiliza o universo e os personagens.

Na lei de *copyright* norte-americana, a noção de uso justo é muito utilizada para este tipo de discussão. Dentro de certos parâmetros, como quantidade de uso, forma de uso e qualidade da obra original em relação à cultura, uma produção baseada pode ser considerada uso justo e não estar sob as penas referentes à lei.

No caso de uma fanfiction ser considerada uso justo ou conseguir fugir de ser considerada uma obra derivada, o autor do original, apesar de não poder requerer direitos patrimoniais, ou seja, parte de lucros sobre a obra, ainda poderia, dentro da noção de direito moral, tentar manter seus personagens de forma que não ofenda suas crenças quando da criação daquela obra. Por exemplo, J.K. Rowling prefere que seus personagens não sejam colocados em situações sexuais. No caso de uma fanfiction poder se tornar uma obra original, usando um personagem secundário como Dino Thomas e Lilá Brown, por exemplo, teoricamente Rowling não poderia requerer lucro sobre a nova obra, mas poderia pedir, se dentro de um país cuja

legislação protege o direito moral, que seus personagens não tenham cenas de sexo explícito publicadas.

As nuances das leis de direitos autorais são muito tênues e dependem da interpretação judicial, por isso, muitos autores, como George R. R. Martin, preferem não se arriscar a abrir precedentes para não poderem lutar pela integridade de sua obra e não permitem que seus fãs utilizem seus universos para histórias próprias. O caso de Marion Zimmer Bradley é citado por ele como um exemplo do que pode acontecer ao se deixar o seu universo livre para ser “brincadeiras” dos fãs.

No entanto, o ficwriter não tem como intenção principal que a sua obra, da forma como é feita, seja comercial, traga-lhe lucro. O fã que escreve fanfiction é um apaixonado pela obra original que gosta de discutir sobre ela e tem curiosidade sobre as possibilidades e aberturas porventura deixadas no original, ou já esgotou suas fontes de informações, como publicações, quadrinhos, desenhos animados, séries e filmes. Portanto, casos de ficwriters que tentam clamar suas obras como originais são difíceis de acontecer.

Steven Vander Ark, autor do site *Harry Potter Lexicon*, não produziu uma ficção baseada em aspectos da série de livros *Harry Potter*, mas sim tentou organizar as informações sobre a série de forma que qualquer fanático por ela pudesse encontrar o que estivesse procurando em relação ao original. Produziu uma enciclopédia completa, aprovada pela própria J.K. Rowling, quando em sua versão online.

O problema neste caso foi a intenção posterior de Vander Ark de publicar seu compilado de informações em forma de livro impresso. Rowling, apesar de ver com bons olhos as produções de fãs dentro do contexto da internet, de forma que não haja ganho monetário, foi pega de surpresa e se sentiu ultrajada quando Vander Ark pareceu passar por cima de suas explícitas recomendações e tentou lucrar sobre os personagens que ela criou.

Para o juiz do caso, a obra de Vander Ark só não podia ser publicada por conter muitas informações literalmente copiadas das publicações de Rowling. Se este não fosse o caso, o *Lexicon* não só não seria uma obra derivada, como poderia ser publicado normalmente. Aqui, abriu-se um precedente para que os próprios fãs se baseiem para a classificação de suas produções culturais.

O caso de Marion Zimmer Bradley que foi explicitado tem um contorno específico. Não foi a fã-autora Jean Lamb que procurou transformar a sua obra baseada em *Darkover* em produção original, mas sim Bradley que percebeu o potencial perigo de publicar seu livro seguinte e Lamb acreditar que teve suas ideias roubadas pela autora.

As obras de fato eram muito parecidas e, portanto, Bradley tentou negociar com Lamb, que entre correspondências, entendeu que, de uma forma ou de outra, teria sua obra utilizada sem o seu consentimento. No final, *Contraband* não foi publicado e Lamb não recebeu nem a compensação oferecida inicialmente por Bradley, nem o direito de coautoria que pedia.

Essa situação fez com que MZB tivesse de abrir mão da ótima relação que mantinha com os fãs. Bradley não se sentiu mais a vontade em deixar que outros utilizassem seus universos e baniou qualquer forma de produção cultural de fãs baseadas em sua obra.

Assim, *Darkover*, que era um sucesso nas décadas de 1970 e 1980, foi sendo esquecida pelo público nos anos 1990. Sem poder compartilhar suas ideias e publicações sobre a obra, os fãs não conseguiram mantê-la no imaginário geral, como ainda acontece com *Senhor dos anéis*, por exemplo. O potencial de manutenção de marca que a fanfiction possui fica claro dentro do contexto do caso *Darkover*.

Sabe-se que, sozinho, o fã não pode fazer com que uma marca se mantenha viva. Porém, no caso da fanfiction, as comunidades de fãs – fandoms – são bastante responsáveis pela manutenção do imaginário de uma obra internamente. O marketing que o fã faz aqui é sem intenção, porém viável, de fácil acesso e barato.

A partir do momento em que um fã passa a produzir e consumir conteúdo que cultue a marca, quando há uma troca de conteúdo sobre a marca com outros consumidores que também anseiam por mais conteúdo, sem que esse conteúdo seja produzido pela própria marca, percebe-se o aspecto de mercado da fanfic.

Quando se analisa esse processo sob a ótica do marketing, compreende-se como a fanfic vem ajudar o autor a se manter enquanto marca. O trabalho de manutenção da marca, ou seja, branding, de uma marca já estabelecida, feito pela fanfiction é muito importante para que a obra continue existindo no imaginário do público e, com isso, prossiga vendendo produtos relacionados e gerando lucro para o detentor de direitos.

O aspecto de publicidade espontânea que a fanfiction exhibe demonstra o potencial que o próprio consumidor tem para fazer com que o produto que admira continue em evidência e/ou tenha sua abrangência aumentada, já existente há muitos anos, porém somente demonstrado com força após a explosão da internet e das redes sociais.

Seja por dar mais visibilidade aos títulos ou apenas não deixá-los cair em esquecimento, a fanfic funciona como um constante indício de que ainda há um público para determinada obra, e um público fiel e ansioso por consumir. O *buzz marketing* que a fanfiction oferece para a obra, mantendo o público consumindo dentro do próprio fandom, o boca a boca criado entre os fanfiqueiros em relação à fanfics e novidades da obra original é muito útil para a manutenção da marca.

O caso de *Darkover* mostra claramente que impedir o fã de discutir e exercer sua criatividade sobre a marca pode ser desastroso no que diz respeito a manter esse fã interessado quando a obra não tem mais como ser produzida oficialmente. Em contrapartida, *Senhor dos anéis*, obra épica conhecida mundialmente, tem sua marca sempre presente na mente de seu público também pela possibilidade de geração de conteúdo pelo próprio fã. Os livros da série foram lançados originalmente há mais de 50 anos, mas continuam sendo vendidos, e geraram uma série de filmes muito lucrativa mesmo depois de tanto tempo de lançamento da primeira edição.

A fanfic vai servir também para dar visibilidade a novos escritores, que virão a utilizar do público imenso de determinadas obras para expor sua própria história. Além do treinamento e evolução que a escrita de fanfiction pode oferecer para um autor amador, através dela, este escrito pode formar um grupo próprio de leitores, que podem se tornar seus fãs, ou seja, um público consumidor que é, de fato, um mercado em potencial. E.L. James, autora de *50 tons de cinza*, usou muito bem da popularidade de *Crepúsculo* para lançar seus textos e ideias na rede. Conseguiu adequar suas histórias a um público mais receptivo, formando, antes mesmo de pensar em publicar comercialmente, uma comunidade de fãs fiel e ativa.

O remanejamento da fanfic *Master of the universe* para um site próprio foi muito importante para que James filtrasse as críticas e pudesse perceber qual caminho seria melhor seguir. Quando estava sob a alçada de *Crepúsculo*, *50 tons de cinza* estava sujeito a visões de fãs que seguiam as especificidades da obra original e não aceitavam as modificações que James fez no cânone. Ao sair desta

alçada para criar seu próprio espaço, somente os fãs interessados seguiram com ela e estes foram essenciais para a evolução da trama como uma história original.

Somente após o sucesso de vendas online e praticamente independente de *50 tons* que as editoras abriam os olhos não só para o público de literatura erótica, mas para os talentos que podem ser encontrados nos universos de ficwritng e o potencial de venda que uma fanfic de sucesso pode ter.

Em geral, pode-se concluir que a fanfic é um fenômeno espontâneo que pode trazer inúmeros benefícios tanto para o autor quanto para empresa, além do próprio ficwriter. As empresas ainda não compreendem completamente esse fenômeno e, portanto, ainda é bem difícil aproveitarem todo o seu potencial. Por um lado, a maioria dos autores e editoras não veem com bons olhos a produção de fanfic, focando suas atenções para as possíveis violações de direitos autorais, e esquecem que a mesma é uma expressão física do desejo de consumo do seu próprio publico.

Ainda não podemos afirmar que os autores chegarão, algum dia, a explorar os sites especializados em fanfic da forma que poderiam: a fanfic está longe de ser uma ação institucionalizada de marketing ou propaganda, mas sabemos que o potencial é visível. Seria possível utilizar a fanfiction da mesma forma que MZB fazia inicialmente, como forma de contato com os fãs e termômetro para a evolução da trama.

Por outro lado, já estão descobrindo o potencial dos mercados que as fanfics criam. Casos como o de E.L. James, da fanfic de *50 tons* que também foi publicada, *Devil's Brand*, e de Carlos Ruas mostram que a tendência atual de investimento nesses fãs-escritores internautas pode ser realmente poderosa no desenvolvimento de novos nichos de fãs e consumidores em potencial.

Referências

ALVES, M.; PONTE, L. O direito de autor como um direito de propriedade: um estudo histórico da origem do *copyright* e do *droit d'auteur*. Anais do XVIII Congresso Nacional do CONPEDI. São Paulo, 2009.

ALVES, S. *Obra aberta. E-dicionário de termos literários*. Disponível em <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=56&Itemid=2>. Acesso em: 13 nov. 2012.

BLACK, R. The Informal pedagogy of anime fandom: an interview with Rebecca Black (Part One). Entrevista para Henry Jenkins no blog do autor, *Confessions of an Aca-fan*. Disponível em: <http://henryjenkins.org/2008/09/an_interview_with_rebecca_black.html>. Acesso em: 11 out. 2012.

BRASIL, Lei nº 9610, de 19 de fevereiro de 1998. *Diário oficial [da] República Federativa do Brasil*, 1998. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm>. Acesso em: 17 set. 2012.

BRITO, R. ZUZA, M. *BRANDING*. 2009

CARVALHO, N.; LINS, R.; WANDERLEY, R. A inovação publicitária nas redes sociais. Universidade Federal de Pernambuco, 3º Simpósio Hipertexto e Tecnologias na Educação: redes sociais e aprendizagem, 2010.

CHAVES, L. *Espalhe: buzzmarketing como ferramenta de comunicação*. Fortaleza, 2007. Monografia – Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, Faculdade 7 de Setembro.

COKER, C. The Contraband incident: the strange case of Marion Zimmer Bradley *Transformative Works and Cultures*, n.6, 2011. Disponível em: <<http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/236/191>>. Acesso em: 27 nov. 2012.

COSTA, A. *Branding & Design: Identidade no Varejo*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2002.

COSTA e Silva, A. *Branding & Design: Identidade no Varejo*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2002.

DESTINY'S Gateway. Perguntas sobre fanfiction. Disponível em <<https://www.facebook.com/groups/destinysgateway/permalink/10151135097431794/>>. Acesso em: 18 nov. 2012.

DORIGATTI, B. Fã de fanfiction. *Portal Literal*, 2005. Disponível em <<http://www.literal.com.br/acervodoportal/fa-de-fanfiction-1473/>>. Acesso em: 15 out. 2012.

ECO, U. *Obra aberta*, 8 ed. 186 p. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FERENCE, A. Seeking the Next 50 Shades: Fan Fic Ripe for the Erotic Trilogy

Treatment, *The L Magazine*, 6 ago. 2012. Disponível em: <<http://www.thelmagazine.com/TheMeasure/archives/2012/08/06/seeking-the-next-50-shades-fan-fic-ripe-for-the-erotic-trilogy-treatment>>. Acesso em: 16 fev. 2013.

FONSECA, Y. O reconhecimento histórico dos direitos do autor e sua proteção internacional. *Âmbito Jurídico*, Rio Grande, XIV, n. 93, out. 2011. Disponível em: <http://www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=10579>. Acesso em: 11 dez. 2012.

JENKINS, H. *Cultura da convergência*, 1. ed., 368 p. São Paulo: Aleph, 2008.

JUDGE, E. Kidnapped and counterfeit characters: eighteenth-century fan fiction, copyright law, and the custody of fictional characters. In: MCGINNIS, R. (ed.) *Originality and Intellectual Property in the French and English Enlightenment*. Londres: Routledge, cap. 2. p.22-68, 2009.

KELLOGG, C. The origins of '50 Shades of Grey' go missing, *Los Angeles Times*, 30 mai. 2012. Disponível em: <<http://latimesblogs.latimes.com/jacketcopy/2012/05/the-origins-of-50-shades-of-grey-go-missing.html>>. Acesso em: 16 jan. 2013.

KOTLER, P.; ARMSTRONG, G. *Princípios de marketing*. Rio de Janeiro: Pearson Prentice Hall, 1993.

LANS, R.; BRUGGEN, G.; ELIASHBERG, J.; WIERENGA, B. A Viral Branching Model for Predicting the Spread of Electronic Word-of-Mouth. *Marketing Science*, v. 29, n. 2, Mar–April 2010, pp. 348–365. Disponível em: <<http://www.bm.ust.hk/mark/staff/rlans/rlans%20-%20MS-2-2010.pdf>>. Acesso em: 15 fev 2013

MARTIN, G. Someone is angry on the internet. *Not a blog*, 2010. Disponível em: <<http://grrm.livejournal.com/151914.html>>. Acesso em: 5 out. 2012

MARTINS, J. R. *Branding, um Manual para Você Criar, Gerenciar e Avaliar Marcas*. São Paulo: Editora Global Brands, 2006.

MCCARDLE, M. Fan fiction, fandom, and fanfare: what's all the fuss?, 37 f., Boston University, 2003.

MIZUKAMI, P. Função social da propriedade intelectual: compartilhamento de arquivos e direitos autorais na CF/88, 2007. In: RENÁ, P. Histórico dos direitos autorais no Brasil. *Hiperfície*, 2010. Disponível em: <<http://hiperficie.wordpress.com/2010/01/06/historico-dos-direitos-autorais-no-brasil/>>. Acesso em: 17 dez. 2012.

MORRISON, E. In the beginning, there was fan fiction: from the four gospels to Fifty Shades, *The Guardian*. 13 ago. 2012. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/books/2012/aug/13/fan-fiction-fifty-shades-grey>>. Acesso em: 31 jan. 2013

PADRÃO, M. Leituras resistentes: fanfiction e Internet vs. Cultura de massa. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em comunicação*. PDF.

RENÁ, P. Droit d'autor vs Copyright: diferenças conceituais entre direito de autor e direito de cópia. *Hiperfície*, 2012. Disponível em: <<http://hiperficie.wordpress.com/2012/03/28/droit-dautor-vs-copyright-diferencas-conceituais-entre-direito-de-autor-e-direito-de-copia/>>. Acesso em: 1 dez. 2012.

_____. Histórico dos direitos autorais no Brasil. *Hiperfície*, 2010. Disponível em: <<http://hiperficie.wordpress.com/2010/01/06/historico-dos-direitos-autorais-no-brasil/>>. Acesso em: 17 dez. 2012.

RICHARDSON, M.; TAN, D. The art of retelling: Harry Potter and copyright in a fanliterature era. *Legal Studies Research Paper*, University of Melbourne: Melbourne Law School, n.379, 15p.

SCHWABACH, A. The Harry Potter Lexicon and the world of fandom: fan fiction, outsider works, and copyright. *University of Pittsburgh Law Review*, 40 f. n.3, 2009.

STONEDAHL, F.; RAND, W.; WILENSKY, U. Evolving Viral Marketing Strategies. Proceedings of the 12th Annual Conference on Genetic and Evolutionary Computation (GECCO '10). July 7-11. Portland, OR. 2010.

TALLMO, K.E. The Statute of Anne, 1710. *The history of copyright: a critical overview with source texts in five languages*. Disponível em: <<http://www.copyrighthistory.com/anne.html>>. Acesso em: 10 jan. 2013

TRIGOSO, F.; ZILLES, R. Principais fatores que influenciam a demanda e o consumo de energia elétrica em sistemas fotovoltaicos domiciliares. In: V AGRENER 2004, 2004, Campinas. CD-ROM do V Encontro de Energia no Meio Rural AGRENER 2004, 2004.

TUSHNET, R. Legal fictions: copyright, fan fiction, and a new common law. *Loyola of Los Angeles Entertainment Law Journal*, v. 17, 1997.

VARGAS, M. L. "Do fã consumidor ao fã navegador-autor: o fenômeno fanfiction", 2005, 209 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, RS.

WATTS, D.; PERETTI, J.; FRUMIN, M. Viral Marketing for the Real World. *Harvard Business Review*, may 2007. Harvard Business Publishing, Boston, USA.

ZUTTER, N. We Should Be More Outraged That Someone Is Publishing A *Fifty Shades Of Grey* Fanfic As An Original Novel, *Crushable*, 23 ago. 2012. Disponível em: <<http://crushable.com/entertainment/fifty-shades-of-grey-fanfic-devils-brand-the-darkest-shade-casea-major-449/>>. Acesso em: 2 fev. 2013

Apêndice A

Entrevista com Alexandre Mandarino, autor de histórias originais e fanfics.

- Como o INPI vê a questão do fanfic e do fanfiquero? E o senhor?

Bem, eu não posso responder pelo INPI, isso teria que ser feito por alguém que representasse oficialmente o órgão. Dito isso, chamo a atenção para o fato de o INPI não lidar com questões de direitos autorais, apenas com questões de marcas e logotipos. O direito de autor não passa pelo INPI, mas pela Biblioteca Nacional, Justiça comum, etc. Do meu ponto de vista pessoal, considero o fanfic, em 90% dos casos, uma mera diversão. Mas alguns bons autores já saíram do universo dos fanfics, como Brian K. Vaughan, que acabou escrevendo quadrinhos para a DC Comics (Y - The Last Man) e episódios da série de TV Lost. Acho que depende do talento e da intenção do autor. Há quem prefira ficar apenas no fanfic, simplesmente se divertindo, sem dar o salto para criações próprias. Mas não vejo problemas nisso. Contudo, há autores que proíbem terminantemente o uso de seus personagens por criadores de fanfics. É o caso do escritor e roteirista de quadrinhos Warren Ellis, entre vários outros. Também entendo perfeitamente esta posição, afinal o direito de autor de suas criações é o ganha-pão destas pessoas.

- Quais as dificuldades enfrentadas pelos órgãos para regular tais práticas, principalmente na internet?

No caso do INPI, ele não é um órgão regulador nem fiscalizador. Ele apenas realiza o registro de marcas de produtos. Acredito que órgãos como a Biblioteca Nacional, as Escolas de Música das universidades federais e outros órgãos que realizam o registro de direitos autorais de obras também não tenham a responsabilidade de regular nada. É uma responsabilidade dos detentores dos direitos autorais de acionar os infratores na Justiça, se for o caso. Mas seria melhor confirmar isso com um advogado.

- O advento da internet mudou o ponto de vista dos autores e dos órgãos reguladores para com a prática da fanfic? Como?

Tem mudado, graças a elementos como o Creative Commons. Mas em passo de tartaruga, porque ainda há quem confunda Creative Commons com pirataria, por exemplo. São elementos diferentes. O Creative Commons garante a um autor internauta os direitos autorais sobre suas criações, sejam histórias, músicas, etc. No caso dos fanfics, eles são tolerados, inclusive nos EUA, por serem uma coisa de gueto. Mas isso depende do autor em questão, da editora. A realidade é que, sim,

fanfics infringem os direitos de autor e quem não gostaria de lidar com um processo (legítimo) poderia passar a criar seus próprios personagens e histórias. Não acho que processos sejam o ideal no caso de uma obra de amor de um fã, mas o autor está em seu pleno direito de defender suas criações.

No Brasil, o único órgão regulador que tem tentado controlar o fluxo imenso de dados da Internet é o ECAD, mas apenas no âmbito da música. E com resultados que, no mínimo, demonstram a necessidade de novas legislações, novos conceitos para se pensar o direito de autor na era da mídia digital.

- Para o INPI, as leis brasileiras são suficientes para julgar os casos de direito autoral envolvendo fanfic?

Como disse, o INPI não cuida de direitos de autor, somente de direitos de marcas. Ele registra marcas de produtos e serviços ("Coca-Cola", "Mercearia do Zé", "Word Office", "Editora Azul" e assim por diante). Mas não fiscaliza o seu uso, não é um órgão fiscalizador. Isso é com a Justiça.

- Nessa contexto, O que muda com o marco da internet, se aprovado?

Não acredito que o marco da Internet mude questões de direito de autor, ao menos não de imediato. Essa é uma discussão que ainda vai durar pelo menos mais de uma década. E cada país virá com sua saída, algumas piores do que as outras.

- A inexistência de fins lucrativos na fanfic faz diferença em relação ao julgamento de crimes contra os direitos autorais? Quais seriam essas diferenças?

Pessoalmente não acredito que deveria fazer diferença. É um fato inegável que um personagem, um conto, uma história ou uma ambientação pertencem exclusivamente ao seu criador. Entre o criador e a "homenagem", fico sempre com o criador. Já é difícil ganhar algum dinheiro com livros ou quadrinhos, então a garantia de que, sim, os criadores são os donos daquelas coisas que eles imaginaram em tantas noites sem dormir, é muito justa.

Já escrevi fanfics de personagens da Marvel, há pouco mais de dez anos, mas sempre tive a ideia de que estava fazendo uma espécie de treinamento: é mais fácil escrever personagens que você já conhece antes de começar a criar suas próprias

coisas. Mesmo na época, o tempo todo eu tinha a noção de que aquilo poderia ser retirado do ar a qualquer momento. E que eu não poderia reclamar.

- Quais os tipos de providências podem ser tomadas pela prática da fanfiction se julgada ilegal?

Impedir a veiculação do material. Acho justo: Harry Potter, por exemplo, é o ganha-pão da J. K. Rowling. Se ela permite o uso de seus personagens pelos seus fãs, sensacional: ela ganha pontos com isso e acho justo. Mas não acho que um autor que queira impedir o uso de seus personagens em fanfics esteja errado. Quem permite é que deveria ser visto como a exceção que é.

E há casos e casos, nunca se sabe o que pode estar envolvido: autores que ganham menos dinheiro com suas criações, mas têm filhos para sustentar; editores mais rigorosos com sua fatia do direito de publicação, etc.

- Como os autores têm lidado com o fenômeno da fanfic? Algum exemplo mais recente e mais marcante?

Além dos casos que citei, realmente não saberia dizer.

- Antes da internet, como eram os casos de direito autoral em relação à fanfic?

Não acredito que tenha mudado muito, com a exceção de que antes os fanfics eram publicados em fanzines de papel, com alcance mais modesto.

- Como e por que o senhor começou a escrever fanfic? Quais obras o senhor usou como "base"?

Comecei a escrever porque era divertido e adoro escrever. Fanfics ajudam a perder o medo de começar a escrever e a psicologia dos personagens está automaticamente mais clara para nós, porque é como se já os conhecêssemos. Mas, como eu disse, eu sabia que estava criando algo que poderia suscitar reclamações. Por isso sempre tentei manter de forma que os personagens pudessem ser trocados por criações minhas, se fosse necessário. Fanfics são uma excelente escola para quem quer escrever. Mas entendo os autores. É claro, sempre se pode escrever fanfics sem veiculá-los pela Internet. A prática em si continua a mesma.

Escrevi cerca de quinze contos, a maioria baseados em personagens de quadrinhos da Marvel.

- Sendo escritor de fanfic, como se dá o contato com os seus leitores? O que se ganha com esse contato? E no que esse excesso de contato pode atrapalhar na escrita?

Escrevi fanfics por dois anos e parei em 2002, há um bom tempo. O contato com os leitores sempre ajuda, não acho que seja prejudicial. Faz parte da coisa de ser uma escola. Afinal, quem escreve (quase sempre) quer ser lido. É uma experiência muito boa, que consegui replicar no meu site, em histórias próprias (não-fanfics). A ascensão das redes sociais meio que matou parte dessas experiências, pois os sites pessoais perderam espaço para os sites de conglomerados como o Facebook. Tenho certeza que isso não foi acidental, mas uma tentativa mesmo de mudar o rumo da Internet. E está funcionando. Paranoico, eu?

- Você acredita no potencial da fanfic como escola para grandes escritores ou vê mais como um hobby, uma forma de expressar o gosto por certas obras?

Acho que existam os dois tipos de fanfiqueros. Os que usam como escola para se lançar mais tarde em voos próprios e nunca mais voltar aos fanfics; e os que escrevem por diversão e, quando param de escrever fanfics, param de escrever como um todo e esquecem essa etapa de suas vidas. Mas, sim, é uma grande escola. Já saíram ótimos autores de fanfics, como o citado Brian K. Vaughan e, acredito, Neil Gaiman. E já saíram autores horrendos, como a escritora dos Cinquenta Tons de Cinza. Para repetir o velho clichê, cada caso é um caso.

- Já aconteceu de algum autor reivindicar os direitos autorais sobre alguma história que você escreveu, por usar a obra dele como base? Como você vê essa questão?

Não, nunca aconteceu. Pessoalmente, teria entendido perfeitamente. Afinal, não são meus personagens. Por, isso usei fanfics como mera etapa de aperfeiçoamento, logo os deixando para trás. Criar suas próprias histórias e personagens é infinitamente mais interessante e divertido.

Apêndice B

Pesquisa no fórum de discussão na rede social *Facebook* do site de fanfictions²⁹ de romance “Destiny’s Gateway”.³⁰

²⁹ Site de fanfictions de romance baseados majoritariamente em mangás, animes e cultura japonesa.

³⁰ Tradução nossa.

- Ana Paula Ramos

Oi pessoal! Vocês podem me ajudar?

Estou escrevendo o meu trabalho de conclusão de curso da graduação e preciso que vocês respondam as questões abaixo da melhor forma que puderem:

- Por que você lê fanfiction?
- A fanfiction te deixa “viciado” a um fandom³¹?
- Você já conheceu algum fandom por causa da fanfiction?

Obrigada!

- Princess Serenity Shields

1. Eu leio fanfiction porque me permite ler os “e-se’s” dos meus fandoms favoritos, e aumenta o meu desejo de ler mais sobre os personagens e vê-los desenvolvidos em várias situações. Também me permite ler finais alternativos e novas direções que o fandom poderia – e, às vezes, deveria – ter tomado.

2. Sim!

3. Sim, Hellsing. Foi – e é – o único fandom que li fanfiction antes de ler o mangá ou ver o anime.

- Chante Nelson

1. Eu leio fanfiction porque adoro ver como as pessoas percebem as relações entre os personagens de suas próprias maneiras. Também me ajuda a manter a série viva ao adicionar complemento e continuação quando ela já terminou.

2. Sim, fanfiction me mantém viciada em um fandom.

3. Sim, já conheci vários fandoms por causa de fanfictions.

³¹ É comum o uso do termo fandom em referência à obra original e não à comunidade de fãs. Por isso o termo foi utilizado dessa forma na pesquisa.

- Danielle Convery

Comecei a ler fanfiction há alguns anos, após um término de relacionamento ruim, então acho que estava bastante desacreditada no amor e em relacionamentos. Ler fanfictions foi terapêutico e, então, um vício. Comecei lendo fanfics de Sailor Moon, já que eu assistia ao anime quando criança. Depois de ler todas as fanfics de Sailor Moon que encontrei, comecei a ler Hellsing e Labirynt. Agora gosto muito de ler fanfics de Hana Yori Dango e BOF depois de um post aqui no grupo do Gateway.

Então, sim, ler fanfiction me mantém viciada em um fandom, como aconteceu com Sailor Moon.

E sim, eu comecei a ver Hellsing depois de ler fanfictions.

- Alicia Shepherd

1. Eu leio fanfiction porque sempre gostei dos “e se’s”, como destino, e também adoro a ideia de explorar fanfics, principalmente as de Sailor Moon, porque são muitos “e se’s” no anime e no mangá.

2. Sim! Elas me mantêm viciada. Especialmente as que deixam ganchos e suspenses na história.

3. Sailor Moon foi o que me fez começar a ler fanfics. Se me lembro corretamente, a primeira fanfic que li foi “Next time take the stairs” da Alicia Blade, de Sailor Moon, e depois disso fiquei viciada. Tive alguns problemas com os meus pais quando descobriram que eu estava lendo online, mas isso não me fez parar de procurar fanfictions que eu gostasse e coloca-las nos meus favoritos.

- Danielle Convery

Acho que prefiro a fanfiction ao anime, já que me permite ver a situação pelo ponto de vista do personagem (sim, eu sei que o autor escreve, mas me dá uma visão do que poderia estar passando pela cabeça do personagem). É mais profundo e eu realmente gosto disso quando estou lendo. Gosto de ler o que poderia ter acontecido se certa situação fosse diferente, ou o que poderia ser após o começo do anime.

- Kami Sama

1. Fanfiction é fascinante. Os autores frequentemente são muito criativos com suas tramas e situações de personagens que não criaram. O amor da história de outra pessoa é muito interessante de ver sob a ótica de outra pessoa.

2. Ela pode. Também pode fazer odiar algum fandom se os autores não forem bons ou tenderam a sair demais dos personagens, ou insistirem em cruzar fandoms de forma ruim.

3. Alguns amigos tentaram me fazer gostar de Naruto através de fanfictions, mas enquanto a escrita era boa, essas fics eram de universo alternativo, então qualquer visão que eu tinha do anime era confusa. No entanto, eu achei e gostei de Trinity Blood através de fanfics, e fanart me fez me apaixonar por Inuyasha.

- Lisa Pua

1. Eu leio fanfics porque, às vezes, as pessoas adicionam histórias a uma que já terminou oficialmente, permitindo que eu continue apreciando a série. Esse foi o motivo de eu começar a ler fanfic, mas, enquanto eu lia, comecei a encontrar cada vez mais histórias de universos alternativos e eu percebi que apesar de haver várias histórias muito mal escritas há tantas outras maravilhosas. A criatividade encontrada em fanfics é incrível e, de vez em quando, você pode encontrar coisas que são tão boas ou até melhores do que obras publicadas.

2. Sim e não. O primeiro fandom que eu comecei a seguir foi Card Captor Sakura, há uns 10 anos. Eu ainda acompanho histórias de vez em quando porque ainda existem várias muito bem escritas. No entanto, eu não costumo frequentar fóruns sobre ou assistir à série. Eu me desliguei da série original para ler as visões únicas que as pessoas têm da série. Então, acho que ainda estou próxima ao fandom, mas não tanto.

3. Infelizmente, não. Eu entendo que há várias histórias boas em diferentes fandoms, mas eu não consigo me apegar ao personagem principal sem entender a história original primeiro. Muitas das caracterizações das fanfics são ligadas

profundamente à história original. Pode ser difícil se conectar com os personagens sem entender a origem, não importa o quanto OOC³² a caracterização for.

- Mohit Goyal

Comecei a ler fanfiction quando eu estava apenas aspirando começar a escrever as minhas próprias histórias. Acredito que ler fanfiction também me ajudou a crescer de uma forma que me ajudou a ter muito mais ideias originais do que eu teria antes. Inicialmente eu escrevia no *fanfiction.net*, sobre um filme chamado SAW, com meus próprios personagens e tudo (com exceção à ideia de “valorize a sua vida”), e recebi muito apoio dos meus leitores. Então, eu passei para o *fictionpress.com* e o DPA, onde eu poderia postar histórias originais minhas sem me preocupar em estar quebrando qualquer regra de sites, como as do *ff.net*. Pessoalmente, eu acho que fanfiction é relaxante no sentido de poder explorar várias possibilidades diferentes para os personagens. Mas eu realmente gosto de fanfics de Final Fantasy XIII, principalmente as de romance entre Hope e Lightning. Há algo em relação a esse casal que me chama muito a atenção. Eles são muito únicos. Em uma frase, a fanfiction explora diferentes possibilidades e pode ser relaxante para mim, por isso eu leio.

- Jenice D Coffey

Comecei a ler fanfiction quando uma série que eu gostava foi cancelada. Eu sentia muita falta dela.

- Jennifer Compton

1. Fanfiction me distrai e me permite continuar apreciando um fandom mesmo depois de eu ter terminado de ler/assistir. Também leva a história para além do que o criador fez e/ou explora diferentes direções que as coisas poderiam ter ido para.

2. Bem, eu provavelmente ainda seria viciada em um fandom mesmo que eu não lesse fanfics, mas com certeza a leitura ajuda a aumentar ainda mais a minha paixão pelo fandom.

³² “Out of character” – quando a caracterização de um personagem foge à personalidade exposta no original.

3. Na verdade, sim. Eu nunca tinha ouvido falar de Ouran High School Host Club ou Ranma 1/2 antes de vê-los em um crossover de Sailor Moon. Fiquei curiosa em relação a eles. Ainda demorei a pesquisar sobre Ranma, mas logo que conheci personagens de Ouran High, escrevi para o autor e fiz várias perguntas antes de procurar o original para ver/ler.

- Sammy Bunting

1. Eu leio fanfiction porque me permite escapar para outro mundo. Suponho que todos os livros fazem isso, mas a diferença é que na fanfiction eu já conheço os personagens, mas, ao mesmo tempo, estou lendo histórias diferentes. Quando minha irmã e eu éramos mais novas, nós costumávamos criar as nossas próprias histórias. Como eu não sou uma boa escritora, gosto de ver a imaginação das outras pessoas. Acho que eu gosto de ver o poder da imaginação das outras pessoas e também de escape da seriedade da vida. Com algumas histórias eu me identifico, com outras tenho perspectivas diferentes sobre a vida. Algumas pessoas são boas em escrever, como eu não sou, eu leio.

- Lynn Kamiya

1. Comecei a ler quando não podia assistir Tenchi Muyo e Rurouni Kenshin pela TV. Então, me apaixonei por Hellsing ao ver só um episódio e fiquei viciada neles.

- Brandy Harmon

1. Eu leio fanfiction porque gosto de ver como os outros gostariam que a história se desenvolvesse ou se expandisse.

2. Fanfictions definitivamente me mantêm viciada em um fandom, além de me deixar imersa nele.

3. Eu diria que, se não fosse fanfiction, especialmente o site Destiny's Gateway, eu não teria conhecido a saga Crepúsculo. Via as histórias aparecendo e me perguntava do que se tratava, então eu vi o trailer do primeiro filme e corri para ler o livro.

- Mollie Smith

1. Por quê? Acho que a pergunta deveria ser “Por que não ler fanfiction?” Eu leio porque é como qualquer outra parte da história. É fora do original, criativo, te permite ver os personagens sob os olhos de outras pessoas (às vezes validando o que você acredita, em outras te fazendo duvidar da sanidade do autor). Permite que se explore mais o fandom, brinque com personagens diferentes e suas motivações. Por exemplo, Sesshomaru não é Lorde de nenhum tipo de terra, ainda assim, na maior parte das fanfictions em que ele é o principal, ele é o Lorde das Terras do Oeste. Ele nunca encostaria em um humano, mas ele está sempre em casal com a Rin ou a Kagome. As motivações dele no mangá são completamente diferentes das encontradas nas fanfics, mas isso começou com ele salvando a Rin e a permitindo segui-lo. Há várias coisas que se pode fazer com as motivações de um personagem para aumentar a ação em uma fanfic.

No caso de Hellsing, a motivação do Alucard é baseada puramente na sua ideia de que humanos não deveriam virar vampiros; eles deveriam envelhecer graciosamente. Você pode pegar essa motivação e transformá-la o bastante para continuar dentro do padrão do personagem, mas pode fazê-lo agir de forma diferente do que ele faria no original.

2. Sim, especialmente as fanfictions bem escritas. Um bom exemplo são as de Hellsing da Aurelia³³, que me mantem próxima ao fandom quando o meu entusiasmo diminui durante a paciente espera por Hellsing X. Eu já voltei a ler algumas ótimas fanfics de Dragonball Z (Vegeta/Bulma), o que me fez voltar a assistir ao anime e, depois, a ler o mangá original de Dragonball. Fanfics de boa qualidade independem do número de palavras; é a aproximação com o personagem original, as transformações de motivações e sentimentos para funcionar em uma nova trama, tornando-a plausível, é a recriação do mundo de um personagem e é uma trama interessante. Muito depende do talento do autor. Quanto melhores os autores, por mais tempo eu sigo aquele fandom. São aquelas histórias que eu leio várias vezes que vão me manter em um fandom quando eu o redescubro.

³³ Aurelia Destiny é o codinome da autora de fanfictions, e histórias originais, dona do site *Destiny's Gateway*.

3. Eu conheci melhor vários fandoms. Quando eu começo a ler fanfic, normalmente significa que eu li tudo que existe do fandom (vi filmes, li mangá, vi animes, joguei games) e estou procurando por mais – como as pessoas veem os personagens e seu mundo, qual a interpretação delas dos diferentes personagens, a interação dos personagens uns com os outros e o jeito como traços de personalidade são manipulados para evoluir o personagem.

- Nikki Holmes

1. Eu leio fanfiction porque é incrível! Tenho a percepção que algumas fanfics são melhores que a trama do original. E também, se é o seu OTP³⁴, você pode apreciar interações entre eles que não existiam no original. E ainda, eu acho que fanfics muito boas são às vezes melhores do que os romances juvenis atuais.

2. Sim, fanfiction me mantém próxima a um fandom. No entanto, eu gostaria que houvesse mais fanfics bem escritas dos fandoms que eu gosto.

3. Acho que sim... Eu não me lembro exatamente, mas eu realmente me apaixonei mais pelos meus OTPs/fandoms desde que eu comecei a ler fanfics.

³⁴ Significa One True Pairing. É usado em fandoms para descrever que dois personagens são perfeitos um para o outro, almas gêmeas (meant to be together). *Fonte:* <<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=otp>>

Anexo A

LEI Nº 9.610, DE 19 DE FEVEREIRO DE 1998.

Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Título I

Disposições Preliminares

Art. 1º Esta Lei regula os direitos autorais, entendendo-se sob esta denominação os direitos de autor e os que lhes são conexos.

Art. 2º Os estrangeiros domiciliados no exterior gozarão da proteção assegurada nos acordos, convenções e tratados em vigor no Brasil.

Parágrafo único. Aplica-se o disposto nesta Lei aos nacionais ou pessoas domiciliadas em país que assegure aos brasileiros ou pessoas domiciliadas no Brasil a reciprocidade na proteção aos direitos autorais ou equivalentes.

Art. 3º Os direitos autorais reputam-se, para os efeitos legais, bens móveis.

Art. 4º Interpretam-se restritivamente os negócios jurídicos sobre os direitos autorais.

Art. 5º Para os efeitos desta Lei, considera-se:

I - publicação - o oferecimento de obra literária, artística ou científica ao conhecimento do público, com o consentimento do autor, ou de qualquer outro titular de direito de autor, por qualquer forma ou processo;

II - transmissão ou emissão - a difusão de sons ou de sons e imagens, por meio de ondas radioelétricas; sinais de satélite; fio, cabo ou outro condutor; meios óticos ou qualquer outro processo eletromagnético;

III - retransmissão - a emissão simultânea da transmissão de uma empresa por outra;

IV - distribuição - a colocação à disposição do público do original ou cópia de obras literárias, artísticas ou científicas, interpretações ou execuções fixadas e fonogramas, mediante a venda, locação ou qualquer outra forma de transferência de propriedade ou posse;

V - comunicação ao público - ato mediante o qual a obra é colocada ao alcance do público, por qualquer meio ou procedimento e que não consista na distribuição de exemplares;

VI - reprodução - a cópia de um ou vários exemplares de uma obra literária, artística ou científica ou de um fonograma, de qualquer forma tangível, incluindo qualquer armazenamento permanente ou temporário por meios eletrônicos ou qualquer outro meio de fixação que venha a ser desenvolvido;

VII - contrafação - a reprodução não autorizada;

VIII - obra:

a) em coautoria - quando é criada em comum, por dois ou mais autores;

b) anônima - quando não se indica o nome do autor, por sua vontade ou por ser desconhecido;

c) pseudônima - quando o autor se oculta sob nome suposto;

d) inédita - a que não haja sido objeto de publicação;

e) póstuma - a que se publique após a morte do autor;

f) originária - a criação primígena;

g) derivada - a que, constituindo criação intelectual nova, resulta da transformação de obra originária;

h) coletiva - a criada por iniciativa, organização e responsabilidade de uma pessoa física ou jurídica, que a publica sob seu nome ou marca e que é constituída pela participação de diferentes autores, cujas contribuições se fundem numa criação autônoma;

i) audiovisual - a que resulta da fixação de imagens com ou sem som, que tenha a finalidade de criar, por meio de sua reprodução, a impressão de movimento, independentemente dos processos de sua captação, do suporte usado inicial ou posteriormente para fixá-lo, bem como dos meios utilizados para sua veiculação;

IX - fonograma - toda fixação de sons de uma execução ou interpretação ou de outros sons, ou de uma representação de sons que não seja uma fixação incluída em uma obra audiovisual;

X - editor - a pessoa física ou jurídica à qual se atribui o direito exclusivo de reprodução da obra e o dever de divulgá-la, nos limites previstos no contrato de edição;

XI - produtor - a pessoa física ou jurídica que toma a iniciativa e tem a responsabilidade econômica da primeira fixação do fonograma ou da obra audiovisual, qualquer que seja a natureza do suporte utilizado;

XII - radiodifusão - a transmissão sem fio, inclusive por satélites, de sons ou imagens e sons ou das representações desses, para recepção ao público e a transmissão de sinais codificados, quando os meios de decodificação sejam oferecidos ao público pelo organismo de radiodifusão ou com seu consentimento;

XIII - artistas intérpretes ou executantes - todos os atores, cantores, músicos, bailarinos ou outras pessoas que representem um papel, cantem, recitem, declamem, interpretem ou executem em qualquer forma obras literárias ou artísticas ou expressões do folclore.

Art. 6º Não serão de domínio da União, dos Estados, do Distrito Federal ou dos Municípios as obras por eles simplesmente subvencionadas.

Título II
Das Obras Intelectuais
Capítulo I
Das Obras Protegidas

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

- I - os textos de obras literárias, artísticas ou científicas;
- II - as conferências, alocuções, sermões e outras obras da mesma natureza;
- III - as obras dramáticas e dramático-musicais;
- IV - as obras coreográficas e pantomímicas, cuja execução cênica se fixe por escrito ou por outra qualquer forma;
- V - as composições musicais, tenham ou não letra;
- VI - as obras audiovisuais, sonorizadas ou não, inclusive as cinematográficas;
- VII - as obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia;
- VIII - as obras de desenho, pintura, gravura, escultura, litografia e arte cinética;
- IX - as ilustrações, cartas geográficas e outras obras da mesma natureza;
- X - os projetos, esboços e obras plásticas concernentes à geografia, engenharia, topografia, arquitetura, paisagismo, cenografia e ciência;

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

XII - os programas de computador;

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

§ 1º Os programas de computador são objeto de legislação específica, observadas as disposições desta Lei que lhes sejam aplicáveis.

§ 2º A proteção concedida no inciso XIII não abarca os dados ou materiais em si mesmos e se entende sem prejuízo de quaisquer direitos autorais que subsistam a respeito dos dados ou materiais contidos nas obras.

§ 3º No domínio das ciências, a proteção recairá sobre a forma literária ou artística, não abrangendo o seu conteúdo científico ou técnico, sem prejuízo dos direitos que protegem os demais campos da propriedade imaterial.

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

I - as ideias, 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 ideias contidas nas obras.

Art. 9º À cópia de obra de arte plástica feita pelo próprio autor é assegurada a mesma proteção de que goza o original.

Art. 10. A proteção à obra intelectual abrange o seu título, se original e inconfundível com o de obra do mesmo gênero, divulgada anteriormente por outro autor.

Parágrafo único. O título de publicações periódicas, inclusive jornais, é protegido até um ano após a saída do seu último número, salvo se forem anuais, caso em que esse prazo se elevará a dois anos.

Capítulo II

Da Autoria das Obras Intelectuais

Art. 11. Autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica.

Parágrafo único. A proteção concedida ao autor poderá aplicar-se às pessoas jurídicas nos casos previstos nesta Lei.

Art. 12. Para se identificar como autor, poderá o criador da obra literária, artística ou científica usar de seu nome civil, completo ou abreviado até por suas iniciais, de pseudônimo ou qualquer outro sinal convencional.

Art. 13. Considera-se autor da obra intelectual, não havendo prova em contrário, aquele que, por uma das modalidades de identificação referidas no artigo anterior, tiver, em conformidade com o uso, indicada ou anunciada essa qualidade na sua utilização.

Art. 14. É titular de direitos de autor quem adapta, traduz, arranja ou orchestra obra caída no domínio público, não podendo opor-se a outra adaptação, arranjo, orquestração ou tradução, salvo se for cópia da sua.

Art. 15. A coautoria da obra é atribuída àqueles em cujo nome, pseudônimo ou sinal convencional for utilizado.

§ 1º Não se considera 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.

§ 2º 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.

Art. 16. São coautores da obra audiovisual o autor do assunto ou argumento literário, musical ou lítero-musical e o diretor.

Parágrafo único. Consideram-se coautores de desenhos animados os que criam os desenhos utilizados na obra audiovisual.

Art. 17. É assegurada a proteção às participações individuais em obras coletivas.

§ 1º Qualquer dos participantes, no exercício de seus direitos morais, poderá proibir que se indique ou anuncie seu nome na obra coletiva, sem prejuízo do direito de haver a remuneração contratada.

§ 2º Cabe ao organizador a titularidade dos direitos patrimoniais sobre o conjunto da obra coletiva.

§ 3º O contrato com o organizador especificará a contribuição do participante, o prazo para entrega ou realização, a remuneração e demais condições para sua execução.

Capítulo III

Do Registro das Obras Intelectuais

Art. 18. A proteção aos direitos de que trata esta Lei independe de registro.

Art. 19. É facultado ao autor registrar a sua obra no órgão público definido no *caput* e no § 1º do art. 17 da Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973.

Art. 20. Para os serviços de registro previstos nesta Lei será cobrada retribuição, cujo valor e processo de recolhimento serão estabelecidos por ato do titular do órgão da administração pública federal a que estiver vinculado o registro das obras intelectuais.

Art. 21. Os serviços de registro de que trata esta Lei serão organizados conforme preceitua o § 2º do art. 17 da Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973.

Título III

Dos Direitos do Autor

Capítulo I

Disposições Preliminares

Art. 22. Pertencem ao autor os direitos morais e patrimoniais sobre a obra que criou.

Art. 23. Os coautores da obra intelectual exercerão, de comum acordo, os seus direitos, salvo convenção em contrário.

Capítulo II

Dos Direitos Morais do Autor

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 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.

§ 1º Por morte do autor, transmitem-se a seus sucessores os direitos a que se referem os incisos I a IV.

§ 2º Compete ao Estado a defesa da integridade e autoria da obra caída em domínio público.

§ 3º Nos casos dos incisos V e VI, ressalvam-se as prévias indenizações a terceiros, quando couberem.

Art. 25. Cabe exclusivamente ao diretor o exercício dos direitos morais sobre a obra audiovisual.

Art. 26. O autor poderá repudiar a autoria de projeto arquitetônico alterado sem o seu consentimento durante a execução ou após a conclusão da construção.

Parágrafo único. O proprietário da construção responde pelos danos que causar ao autor sempre que, após o repúdio, der como sendo daquele a autoria do projeto repudiado.

Art. 27. Os direitos morais do autor são inalienáveis e irrenunciáveis.

Capítulo III

Dos Direitos Patrimoniais do Autor e de sua Duração

Art. 28. Cabe ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica.

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;

II - a edição;

III - a adaptação, o arranjo musical e quaisquer outras transformações;

IV - a tradução para qualquer idioma;

V - a inclusão em fonograma ou produção audiovisual;

VI - a distribuição, quando não intrínseca ao contrato firmado pelo autor com terceiros para uso ou exploração da obra;

VII - a distribuição para oferta de obras ou produções mediante cabo, fibra ótica, satélite, ondas ou qualquer outro sistema que permita ao usuário realizar a seleção da obra ou produção para percebê-la em um tempo e lugar previamente determinados por quem formula a demanda, e nos casos em que o acesso às obras ou produções se faça por qualquer sistema que importe em pagamento pelo usuário;

VIII - a utilização, direta ou indireta, da obra literária, artística ou científica, mediante:

a) representação, recitação ou declamação;

b) execução musical;

c) emprego de alto-falante ou de sistemas análogos;

d) radiodifusão sonora ou televisiva;

e) captação de transmissão de radiodifusão em locais de frequência coletiva;

f) sonorização ambiental;

g) a exibição audiovisual, cinematográfica ou por processo assemelhado;

h) emprego de satélites artificiais;

i) emprego de sistemas óticos, fios telefônicos ou não, cabos de qualquer tipo e meios de comunicação similares que venham a ser adotados;

j) exposição de obras de artes plásticas e figurativas;

IX - a inclusão em base de dados, o armazenamento em computador, a microfilmagem e as demais formas de arquivamento do gênero;

X - quaisquer outras modalidades de utilização existentes ou que venham a ser inventadas.

Art. 30. No exercício do direito de reprodução, o titular dos direitos autorais poderá colocar à disposição do público a obra, na forma, local e pelo tempo que desejar, a título oneroso ou gratuito.

§ 1º O direito de exclusividade de reprodução não será aplicável quando ela for temporária e apenas tiver o propósito de tornar a obra, fonograma ou interpretação perceptível em meio eletrônico ou quando for de natureza transitória e incidental, desde que ocorra no curso do uso devidamente autorizado da obra, pelo titular.

§ 2º Em qualquer modalidade de reprodução, a quantidade de exemplares será informada e controlada, cabendo a quem reproduzir a obra a responsabilidade de manter os registros que permitam, ao autor, a fiscalização do aproveitamento econômico da exploração.

Art. 31. As diversas modalidades de utilização de obras literárias, artísticas ou científicas ou de fonogramas são independentes entre si, e a autorização concedida pelo autor, ou pelo produtor, respectivamente, não se estende a quaisquer das demais.

Art. 32. Quando uma obra feita em regime de coautoria não for divisível, nenhum dos coautores, sob pena de responder por perdas e danos, poderá, sem consentimento dos demais, publicá-la ou autorizar-lhe a publicação, salvo na coleção de suas obras completas.

§ 1º Havendo divergência, os coautores decidirão por maioria.

§ 2º Ao coautor dissidente é assegurado o direito de não contribuir para as despesas de publicação, renunciando a sua parte nos lucros, e o de vedar que se inscreva seu nome na obra.

§ 3º Cada coautor pode, individualmente, sem aquiescência dos outros, registrar a obra e defender os próprios direitos contra terceiros.

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

Parágrafo único. Os comentários ou anotações poderão ser publicados separadamente.

Art. 34. As cartas missivas, cuja publicação está condicionada à permissão do autor, poderão ser juntadas como documento de prova em processos administrativos e judiciais.

Art. 35. Quando o autor, em virtude de revisão, tiver dado à obra versão definitiva, não poderão seus sucessores reproduzir versões anteriores.

Art. 36. O direito de utilização econômica dos escritos publicados pela imprensa, diária ou periódica, com exceção dos assinados ou que apresentem sinal de reserva, pertence ao editor, salvo convenção em contrário.

Parágrafo único. A autorização para utilização econômica de artigos assinados, para publicação em diários e periódicos, não produz efeito além do prazo da periodicidade acrescido de vinte dias, a contar de sua publicação, findo o qual recobra o autor o seu direito.

Art. 37. A aquisição do original de uma obra, ou de exemplar, não confere ao adquirente qualquer dos direitos patrimoniais do autor, salvo convenção em contrário entre as partes e os casos previstos nesta Lei.

Art. 38. 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.

Parágrafo único. Caso o autor não perceba o seu direito de sequência no ato da revenda, o vendedor é considerado depositário da quantia a ele devida, salvo se a operação for realizada por leiloeiro, quando será este o depositário.

Art. 39. Os direitos patrimoniais do autor, excetuados os rendimentos resultantes de sua exploração, não se comunicam, salvo pacto antenupcial em contrário.

Art. 40. Tratando-se de obra anônima ou pseudônima, caberá a quem publicá-la o exercício dos direitos patrimoniais do autor.

Parágrafo único. O autor que se der a conhecer assumirá o exercício dos direitos patrimoniais, ressalvados os direitos adquiridos por terceiros.

Art. 41. Os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil.

Parágrafo único. Aplica-se às obras póstumas o prazo de proteção a que alude o *caput* deste artigo.

Art. 42. Quando a obra literária, artística ou científica realizada em coautoria for indivisível, o prazo previsto no artigo anterior será contado da morte do último dos coautores sobreviventes.

Parágrafo único. Acrescer-se-ão aos dos sobreviventes os direitos do coautor que falecer sem sucessores.

Art. 43. Será de setenta anos o prazo de proteção aos direitos patrimoniais sobre as obras anônimas ou pseudônimas, contado de 1º de janeiro do ano imediatamente posterior ao da primeira publicação.

Parágrafo único. Aplicar-se-á o disposto no art. 41 e seu parágrafo único, sempre que o autor se der a conhecer antes do termo do prazo previsto no *caput* deste artigo.

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

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

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

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

Capítulo IV

Das Limitações aos Direitos Autorais

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;

c) de retratos, ou de outra forma de representação da imagem, feitos sob encomenda, quando realizada pelo proprietário do objeto encomendado, não havendo a oposição da pessoa neles representada ou de seus herdeiros;

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;

II - a reprodução, em um só exemplar de pequenos trechos, para uso privado do copista, desde que feita por este, sem intuito de lucro;

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;

V - a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas, fonogramas e transmissão de rádio e televisão em estabelecimentos comerciais, exclusivamente para demonstração à clientela, desde que esses estabelecimentos comercializem os suportes ou equipamentos que permitam a sua utilização;

VI - 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;

VII - a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas para produzir prova judiciária ou administrativa;

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.

Art. 47. São livres as paráfrases e paródias que não forem verdadeiras reproduções da obra originária nem lhe implicarem descrédito.

Art. 48. As obras situadas permanentemente em logradouros públicos podem ser representadas livremente, por meio de pinturas, desenhos, fotografias e procedimentos audiovisuais.

Capítulo V

Da Transferência dos Direitos de Autor

Art. 49. Os direitos de autor poderão ser total ou parcialmente transferidos a terceiros, por ele ou por seus sucessores, a título universal ou singular, pessoalmente ou por meio de representantes com poderes especiais, por meio de licenciamento, concessão, cessão ou por outros meios admitidos em Direito, obedecidas as seguintes limitações:

I - a transmissão total compreende todos os direitos de autor, salvo os de natureza moral e os expressamente excluídos por lei;

II - somente se admitirá transmissão total e definitiva dos direitos mediante estipulação contratual escrita;

III - na hipótese de não haver estipulação contratual escrita, o prazo máximo será de cinco anos;

IV - a cessão será válida unicamente para o país em que se firmou o contrato, salvo estipulação em contrário;

V - a cessão só se operará para modalidades de utilização já existentes à data do contrato;

VI - 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.

Art. 50. A cessão total ou parcial dos direitos de autor, que se fará sempre por escrito, presume-se onerosa.

§ 1º Poderá a cessão ser averbada à margem do registro a que se refere o art. 19 desta Lei, ou, não estando a obra registrada, poderá o instrumento ser registrado em Cartório de Títulos e Documentos.

§ 2º Constarão do instrumento de cessão como elementos essenciais seu objeto e as condições de exercício do direito quanto a tempo, lugar e preço.

Art. 51. A cessão dos direitos de autor sobre obras futuras abrangerá, no máximo, o período de cinco anos.

Parágrafo único. O prazo será reduzido a cinco anos sempre que indeterminado ou superior, diminuindo-se, na devida proporção, o preço estipulado.

Art. 52. A omissão do nome do autor, ou de coautor, na divulgação da obra não presume o anonimato ou a cessão de seus direitos.

Título IV

Da Utilização de Obras Intelectuais e dos Fonogramas

Capítulo I

Da Edição

Art. 53. Mediante contrato de edição, o editor, obrigando-se a reproduzir e a divulgar a obra literária, artística ou científica, fica autorizado, em caráter de exclusividade, a publicá-la e a explorá-la pelo prazo e nas condições pactuadas com o autor.

Parágrafo único. Em cada exemplar da obra o editor mencionará:

I - o título da obra e seu autor;

II - no caso de tradução, o título original e o nome do tradutor;

III - o ano de publicação;

IV - o seu nome ou marca que o identifique.

Art. 54. Pelo mesmo contrato pode o autor obrigar-se à feitura de obra literária, artística ou científica em cuja publicação e divulgação se empenha o editor.

Art. 55. Em caso de falecimento ou de impedimento do autor para concluir a obra, o editor poderá:

I - considerar resolvido o contrato, mesmo que tenha sido entregue parte considerável da obra;

II - editar a obra, sendo autônoma, mediante pagamento proporcional do preço;

III - mandar que outro a termine, desde que consintam os sucessores e seja o fato indicado na edição.

Parágrafo único. É vedada a publicação parcial, se o autor manifestou a vontade de só publicá-la por inteiro ou se assim o decidirem seus sucessores.

Art. 56. Entende-se que o contrato versa apenas sobre uma edição, se não houver cláusula expressa em contrário.

Parágrafo único. No silêncio do contrato, considera-se que cada edição se constitui de três mil exemplares.

Art. 57. O preço da retribuição será arbitrado, com base nos usos e costumes, sempre que no contrato não a tiver estipulado expressamente o autor.

Art. 58. Se os originais forem entregues em desacordo com o ajustado e o editor não os recusar nos trinta dias seguintes ao do recebimento, ter-se-ão por aceitas as alterações introduzidas pelo autor.

Art. 59. Quaisquer que sejam as condições do contrato, o editor é obrigado a facultar ao autor o exame da escrituração na parte que lhe corresponde, bem como a informá-lo sobre o estado da edição.

Art. 60. Ao editor compete fixar o preço da venda, sem, todavia, poder elevá-lo a ponto de embaraçar a circulação da obra.

Art. 61. O editor será obrigado a prestar contas mensais ao autor sempre que a retribuição deste estiver condicionada à venda da obra, salvo se prazo diferente houver sido convencionado.

Art. 62. A obra deverá ser editada em dois anos da celebração do contrato, salvo prazo diverso estipulado em convenção.

Parágrafo único. Não havendo edição da obra no prazo legal ou contratual, poderá ser rescindido o contrato, respondendo o editor por danos causados.

Art. 63. Enquanto não se esgotarem as edições a que tiver direito o editor, não poderá o autor dispor de sua obra, cabendo ao editor o ônus da prova.

§ 1º Na vigência do contrato de edição, assiste ao editor o direito de exigir que se retire de circulação edição da mesma obra feita por outrem.

§ 2º Considera-se esgotada a edição quando restarem em estoque, em poder do editor, exemplares em número inferior a dez por cento do total da edição.

Art. 64. Somente 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.

Art. 65. Esgotada a edição, e o editor, com direito a outra, não a publicar, poderá o autor notificá-lo a que o faça em certo prazo, sob pena de perder aquele direito, além de responder por danos.

Art. 66. O autor tem o direito de fazer, nas edições sucessivas de suas obras, as emendas e alterações que bem lhe aprouver.

Parágrafo único. O editor poderá opor-se às alterações que lhe prejudiquem os interesses, ofendam sua reputação ou aumentem sua responsabilidade.

Art. 67. Se, em virtude de sua natureza, for imprescindível a atualização da obra em novas edições, o editor, negando-se o autor a fazê-la, dela poderá encarregar outrem, mencionando o fato na edição.

Capítulo II

Da Comunicação ao Público

Art. 68. Sem prévia e expressa autorização do autor ou titular, não poderão ser utilizadas obras teatrais, composições musicais ou lítero-musicais e fonogramas, em representações e execuções públicas.

§ 1º Considera-se representação pública a utilização de obras teatrais no gênero drama, tragédia, comédia, ópera, opereta, balé, pantomimas e assemelhadas, musicadas ou não, mediante a participação de artistas, remunerados ou não, em locais de frequência coletiva ou pela radiodifusão, transmissão e exibição cinematográfica.

§ 2º Considera-se execução pública a utilização de composições musicais ou lítero-musicais, mediante a participação de artistas, remunerados ou não, ou a utilização de fonogramas e obras audiovisuais, em locais de frequência coletiva, por quaisquer processos, inclusive a radiodifusão ou transmissão por qualquer modalidade, e a exibição cinematográfica.

§ 3º Consideram-se locais de frequência coletiva os teatros, cinemas, salões de baile ou concertos, boates, bares, clubes ou associações de qualquer natureza, lojas, estabelecimentos comerciais e industriais, estádios, circos, feiras, restaurantes, hotéis, motéis, clínicas, hospitais, órgãos públicos da administração direta ou indireta, fundacionais e estatais, meios de transporte de passageiros

terrestre, marítimo, fluvial ou aéreo, ou onde quer que se representem, executem ou transmitam obras literárias, artísticas ou científicas.

§ 4º Previamente à realização da execução pública, o empresário deverá apresentar ao escritório central, previsto no art. 99, a comprovação dos recolhimentos relativos aos direitos autorais.

§ 5º Quando a remuneração depender da frequência do público, poderá o empresário, por convênio com o escritório central, pagar o preço após a realização da execução pública.

§ 6º O empresário entregará ao escritório central, imediatamente após a execução pública ou transmissão, relação completa das obras e fonogramas utilizados, indicando os nomes dos respectivos autores, artistas e produtores.

§ 7º As empresas cinematográficas e de radiodifusão manterão à imediata disposição dos interessados, cópia autêntica dos contratos, ajustes ou acordos, individuais ou coletivos, autorizando e disciplinando a remuneração por execução pública das obras musicais e fonogramas contidos em seus programas ou obras audiovisuais.

Art. 69. O autor, observados os usos locais, notificará o empresário do prazo para a representação ou execução, salvo prévia estipulação convencional.

Art. 70. Ao autor assiste o direito 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, no local onde se realizam.

Art. 71. O autor da obra não pode alterar-lhe a substância, sem acordo com o empresário que a faz representar.

Art. 72. O empresário, sem licença do autor, não pode entregar a obra a pessoa estranha à representação ou à execução.

Art. 73. Os principais intérpretes e os diretores de orquestras ou coro, escolhidos de comum acordo pelo autor e pelo produtor, não podem ser substituídos por ordem deste, sem que aquele consinta.

Art. 74. O autor de obra teatral, ao autorizar a sua tradução ou adaptação, poderá fixar prazo para utilização dela em representações públicas.

Parágrafo único. Após o decurso do prazo a que se refere este artigo, não poderá opor-se o tradutor ou adaptador à utilização de outra tradução ou adaptação autorizada, salvo se for cópia da sua.

Art. 75. Autorizada a representação de obra teatral feita em coautoria, não poderá qualquer dos coautores revogar a autorização dada, provocando a suspensão da temporada contratualmente ajustada.

Art. 76. É impenhorável a parte do produto dos espetáculos reservada ao autor e aos artistas.

Capítulo III

Da Utilização da Obra de Arte Plástica

Art. 77. Salvo convenção em contrário, o autor de obra de arte plástica, ao alienar o objeto em que ela se materializa, transmite o direito de expô-la, mas não transmite ao adquirente o direito de reproduzi-la.

Art. 78. A autorização para reproduzir obra de arte plástica, por qualquer processo, deve se fazer por escrito e se presume onerosa.

Capítulo IV

Da Utilização da Obra Fotográfica

Art. 79. O autor de obra fotográfica tem direito a reproduzi-la e colocá-la à venda, observadas as restrições à exposição, reprodução e venda de retratos, e sem prejuízo dos direitos de autor sobre a obra fotografada, se de artes plásticas protegidas.

§ 1º A fotografia, quando utilizada por terceiros, indicará de forma legível o nome do seu autor.

§ 2º É vedada a reprodução de obra fotográfica que não esteja em absoluta consonância com o original, salvo prévia autorização do autor.

Capítulo V

Da Utilização de Fonograma

Art. 80. Ao publicar o fonograma, o produtor mencionará em cada exemplar:

I - o título da obra incluída e seu autor;

II - o nome ou pseudônimo do intérprete;

- III - o ano de publicação;
- IV - o seu nome ou marca que o identifique.

Capítulo VI

Da Utilização da Obra Audiovisual

Art. 81. A autorização do autor e do intérprete de obra literária, artística ou científica para produção audiovisual implica, salvo disposição em contrário, consentimento para sua utilização econômica.

§ 1º A exclusividade da autorização depende de cláusula expressa e cessa dez anos após a celebração do contrato.

§ 2º Em cada cópia da obra audiovisual, mencionará o produtor:

- I - o título da obra audiovisual;
- II - os nomes ou pseudônimos do diretor e dos demais coautores;
- III - o título da obra adaptada e seu autor, se for o caso;
- IV - os artistas intérpretes;
- V - o ano de publicação;
- VI - o seu nome ou marca que o identifique.
- VII - o nome dos dubladores. (Incluído pela Lei nº 12.091, de 2009)

Art. 82. O contrato de produção audiovisual deve estabelecer:

- I - a remuneração devida pelo produtor aos coautores da obra e aos artistas intérpretes e executantes, bem como o tempo, lugar e forma de pagamento;
- II - o prazo de conclusão da obra;
- III - a responsabilidade do produtor para com os coautores, artistas intérpretes ou executantes, no caso de coprodução.

Art. 83. O participante da produção da obra audiovisual que interromper, temporária ou definitivamente, sua atuação, não poderá opor-se a que esta seja utilizada na obra nem a que terceiro a substitua, resguardados os direitos que adquiriu quanto à parte já executada.

Art. 84. Caso a remuneração dos coautores da obra audiovisual dependa dos rendimentos de sua utilização econômica, o produtor lhes prestará contas semestralmente, se outro prazo não houver sido pactuado.

Art. 85. Não havendo disposição em contrário, poderão os coautores da obra audiovisual utilizar-se, em gênero diverso, da parte que constitua sua contribuição pessoal.

Parágrafo único. Se o produtor não concluir a obra audiovisual no prazo ajustado ou não iniciar sua exploração dentro de dois anos, a contar de sua conclusão, a utilização a que se refere este artigo será livre.

Art. 86. Os direitos autorais de execução musical relativos a obras musicais, lítero-musicais e fonogramas incluídos em obras audiovisuais serão devidos aos seus titulares pelos responsáveis dos locais ou estabelecimentos a que alude o § 3o do art. 68 desta Lei, que as exibirem, ou pelas emissoras de televisão que as transmitirem.

Capítulo VII

Da Utilização de Bases de Dados

Art. 87. O titular do direito patrimonial sobre uma base de dados terá o direito exclusivo, a respeito da forma de expressão da estrutura da referida base, de autorizar ou proibir:

- I - sua reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo;
- II - sua tradução, adaptação, reordenação ou qualquer outra modificação;
- III - a distribuição do original ou cópias da base de dados ou a sua comunicação ao público;
- IV - a reprodução, distribuição ou comunicação ao público dos resultados das operações mencionadas no inciso II deste artigo.

Capítulo VIII

Da Utilização da Obra Coletiva

Art. 88. Ao publicar a obra coletiva, o organizador mencionará em cada exemplar:

- I - o título da obra;
- II - a relação de todos os participantes, em ordem alfabética, se outra não houver sido convencionada;

III - o ano de publicação;

IV - o seu nome ou marca que o identifique.

Parágrafo único. Para valer-se do disposto no § 1º do art. 17, deverá o participante notificar o organizador, por escrito, até a entrega de sua participação.

Título V
Dos Direitos Conexos
Capítulo I
Disposições Preliminares

Art. 89. As normas relativas aos direitos de autor aplicam-se, no que couber, aos direitos dos artistas intérpretes ou executantes, dos produtores fonográficos e das empresas de radiodifusão.

Parágrafo único. A proteção desta Lei aos direitos previstos neste artigo deixa intactas e não afeta as garantias asseguradas aos autores das obras literárias, artísticas ou científicas.

Capítulo II
Dos Direitos dos Artistas Intérpretes ou Executantes

Art. 90. Tem o artista intérprete ou executante o direito exclusivo de, a título oneroso ou gratuito, autorizar ou proibir:

I - a fixação de suas interpretações ou execuções;

II - a reprodução, a execução pública e a locação das suas interpretações ou execuções fixadas;

III - a radiodifusão das suas interpretações ou execuções, fixadas ou não;

IV - a colocação à disposição do público de suas interpretações ou execuções, de maneira que qualquer pessoa a elas possa ter acesso, no tempo e no lugar que individualmente escolherem;

V - qualquer outra modalidade de utilização de suas interpretações ou execuções.

§ 1º Quando na interpretação ou na execução participarem vários artistas, seus direitos serão exercidos pelo diretor do conjunto.

§ 2º A proteção aos artistas intérpretes ou executantes estende-se à reprodução da voz e imagem, quando associadas às suas atuações.

Art. 91. As empresas de radiodifusão poderão realizar fixações de interpretação ou execução de artistas que as tenham permitido para utilização em determinado número de emissões, facultada sua conservação em arquivo público.

Parágrafo único. A reutilização subsequente da fixação, no País ou no exterior, somente será lícita mediante autorização escrita dos titulares de bens intelectuais incluídos no programa, devida uma remuneração adicional aos titulares para cada nova utilização.

Art. 92. Aos intérpretes cabem os direitos morais de integridade e paternidade de suas interpretações, inclusive depois da cessão dos direitos patrimoniais, sem prejuízo da redução, compactação, edição ou dublagem da obra de que tenham participado, sob a responsabilidade do produtor, que não poderá desfigurar a interpretação do artista.

Parágrafo único. O falecimento de qualquer participante de obra audiovisual, concluída ou não, não obsta sua exibição e aproveitamento econômico, nem exige autorização adicional, sendo a remuneração prevista para o falecido, nos termos do contrato e da lei, efetuada a favor do espólio ou dos sucessores.

Capítulo III

Dos Direitos dos Produtores Fonográficos

Art. 93. O produtor de fonogramas tem o direito exclusivo de, a título oneroso ou gratuito, autorizar-lhes ou proibir-lhes:

I - a reprodução direta ou indireta, total ou parcial;

II - a distribuição por meio da venda ou locação de exemplares da reprodução;

III - a comunicação ao público por meio da execução pública, inclusive pela radiodifusão;

IV - (VETADO)

V - quaisquer outras modalidades de utilização, existentes ou que venham a ser inventadas.

Art. 94. Cabe ao produtor fonográfico perceber dos usuários a que se refere o art. 68, e parágrafos, desta Lei os proventos pecuniários resultantes da execução

pública dos fonogramas e reparti-los com os artistas, na forma convencionada entre eles ou suas associações.

Capítulo IV

Dos Direitos das Empresas de Radiodifusão

Art. 95. Cabe às empresas de radiodifusão o direito exclusivo de autorizar ou proibir a retransmissão, fixação e reprodução de suas emissões, bem como a comunicação ao público, pela televisão, em locais de frequência coletiva, sem prejuízo dos direitos dos titulares de bens intelectuais incluídos na programação.

Capítulo V

Da Duração dos Direitos Conexos

Art. 96. É de setenta anos o prazo de proteção aos direitos conexos, contados a partir de 1º de janeiro do ano subsequente à fixação, para os fonogramas; à transmissão, para as emissões das empresas de radiodifusão; e à execução e representação pública, para os demais casos.

Título VI

Das Associações de Titulares de Direitos de Autor e dos que lhes são Conexos

Art. 97. Para o exercício e defesa de seus direitos, podem os autores e os titulares de direitos conexos associarem-se sem intuito de lucro.

§ 1º É vedado pertencer a mais de uma associação para a gestão coletiva de direitos da mesma natureza.

§ 2º Pode o titular transferir-se, a qualquer momento, para outra associação, devendo comunicar o fato, por escrito, à associação de origem.

§ 3º As associações com sede no exterior far-se-ão representar, no País, por associações nacionais constituídas na forma prevista nesta Lei.

Art. 98. Com o ato de filiação, as associações tornam-se mandatárias de seus associados para a prática de todos os atos necessários à defesa judicial ou extrajudicial de seus direitos autorais, bem como para sua cobrança.

Parágrafo único. Os titulares de direitos autorais poderão praticar, pessoalmente, os atos referidos neste artigo, mediante comunicação prévia à associação a que estiverem filiados.

Art. 99. As associações manterão um único escritório central para a arrecadação e distribuição, em comum, dos direitos relativos à execução pública das obras musicais e lítero-musicais e de fonogramas, inclusive por meio da radiodifusão e transmissão por qualquer modalidade, e da exibição de obras audiovisuais.

§ 1º O escritório central organizado na forma prevista neste artigo não terá finalidade de lucro e será dirigido e administrado pelas associações que o integrem.

§ 2º O escritório central e as associações a que se refere este Título atuarão em juízo e fora dele em seus próprios nomes como substitutos processuais dos titulares a eles vinculados.

§ 3º O recolhimento de quaisquer valores pelo escritório central somente se fará por depósito bancário.

§ 4º O escritório central poderá manter fiscais, aos quais é vedado receber do empresário numerário a qualquer título.

§ 5º A inobservância da norma do parágrafo anterior tornará o faltoso inabilitado à função de fiscal, sem prejuízo das sanções civis e penais cabíveis.

Art. 100. O sindicato ou associação profissional que congregue não menos de um terço dos filiados de uma associação autoral poderá, uma vez por ano, após notificação, com oito dias de antecedência, fiscalizar, por intermédio de auditor, a exatidão das contas prestadas a seus representados.

Título VII

Das Sanções às Violações dos Direitos Autorais

Capítulo I

Disposição Preliminar

Art. 101. As sanções civis de que trata este Capítulo aplicam-se sem prejuízo das penas cabíveis.

Capítulo II

Das Sanções Civis

Art. 102. O titular cuja obra seja 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.

Art. 103. Quem editar obra literária, artística ou científica, sem autorização do titular, perderá para este os exemplares que se apreenderem e pagar-lhe-á o preço dos que tiver vendido.

Parágrafo único. Não se conhecendo o número de exemplares que constituem a edição fraudulenta, pagará o transgressor o valor de três mil exemplares, além dos apreendidos.

Art. 104. Quem vender, expuser a venda, ocultar, adquirir, distribuir, tiver em depósito ou utilizar obra ou fonograma reproduzidos com fraude, com a finalidade de vender, obter ganho, vantagem, proveito, lucro direto ou indireto, para si ou para outrem, será solidariamente responsável com o contrafator, nos termos dos artigos precedentes, respondendo como contrafatores o importador e o distribuidor em caso de reprodução no exterior.

Art. 105. A transmissão e a retransmissão, por qualquer meio ou processo, e a comunicação ao público de obras artísticas, literárias e científicas, de interpretações e de fonogramas, realizadas mediante violação aos direitos de seus titulares, deverão ser imediatamente suspensas ou interrompidas pela autoridade judicial competente, sem prejuízo da multa diária pelo descumprimento e das demais indenizações cabíveis, independentemente das sanções penais aplicáveis; caso se comprove que o infrator é reincidente na violação aos direitos dos titulares de direitos de autor e conexos, o valor da multa poderá ser aumentado até o dobro.

Art. 106. A sentença condenatória poderá determinar a destruição de todos os exemplares ilícitos, bem como as matrizes, moldes, negativos e demais elementos utilizados para praticar o ilícito civil, assim como a perda de máquinas, equipamentos e insumos destinados a tal fim ou, servindo eles unicamente para o fim ilícito, sua destruição.

Art. 107. Independentemente da perda dos equipamentos utilizados, responderá por perdas e danos, nunca inferiores ao valor que resultaria da aplicação do disposto no art. 103 e seu parágrafo único, quem:

I - alterar, suprimir, modificar ou inutilizar, de qualquer maneira, dispositivos técnicos introduzidos nos exemplares das obras e produções protegidas para evitar ou restringir sua cópia;

II - alterar, suprimir ou inutilizar, de qualquer maneira, os sinais codificados destinados a restringir a comunicação ao público de obras, produções ou emissões protegidas ou a evitar a sua cópia;

III - suprimir ou alterar, sem autorização, qualquer informação sobre a gestão de direitos;

IV - distribuir, importar para distribuição, emitir, comunicar ou puser à disposição do público, sem autorização, obras, interpretações ou execuções, exemplares de interpretações fixadas em fonogramas e emissões, sabendo que a informação sobre a gestão de direitos, sinais codificados e dispositivos técnicos foram suprimidos ou alterados sem autorização.

Art. 108. Quem, na utilização, por qualquer modalidade, de obra intelectual, deixar de indicar ou de anunciar, como tal, o nome, pseudônimo ou sinal convencional do autor e do intérprete, além de responder por danos morais, está obrigado a divulgar-lhes a identidade da seguinte forma:

I - tratando-se de empresa de radiodifusão, no mesmo horário em que tiver ocorrido a infração, por três dias consecutivos;

II - tratando-se de publicação gráfica ou fonográfica, mediante inclusão de errata nos exemplares ainda não distribuídos, sem prejuízo de comunicação, com destaque, por três vezes consecutivas em jornal de grande circulação, dos domicílios do autor, do intérprete e do editor ou produtor;

III - tratando-se de outra forma de utilização, por intermédio da imprensa, na forma a que se refere o inciso anterior.

Art. 109. A execução pública feita em desacordo com os arts. 68, 97, 98 e 99 desta Lei sujeitará os responsáveis a multa de vinte vezes o valor que deveria ser originariamente pago.

Art. 110. Pela violação de direitos autorais nos espetáculos e audições públicas, realizados nos locais ou estabelecimentos a que alude o art. 68, seus proprietários,

diretores, gerentes, empresários e arrendatários respondem solidariamente com os organizadores dos espetáculos.

Capítulo III Da Prescrição da Ação

Art. 111. (VETADO)

Título VIII Disposições Finais e Transitórias

Art. 112. Se uma obra, em consequência de ter expirado o prazo de proteção que lhe era anteriormente reconhecido pelo § 2º do art. 42 da Lei nº. 5.988, de 14 de dezembro de 1973, caiu no domínio público, não terá o prazo de proteção dos direitos patrimoniais ampliado por força do art. 41 desta Lei.

Art. 113. Os fonogramas, os livros e as obras audiovisuais sujeitar-se-ão a selos ou sinais de identificação sob a responsabilidade do produtor, distribuidor ou importador, sem ônus para o consumidor, com o fim de atestar o cumprimento das normas legais vigentes, conforme dispuser o regulamento. (~~Regulamento~~) (Regulamento)

Art. 114. Esta Lei entra em vigor cento e vinte dias após sua publicação.

Art. 115. Ficam revogados os arts. 649 a 673 e 1.346 a 1.362 do Código Civil e as Leis nºs 4.944, de 6 de abril de 1966; 5.988, de 14 de dezembro de 1973, excetuando-se o art. 17 e seus §§ 1º e 2º; 6.800, de 25 de junho de 1980; 7.123, de 12 de setembro de 1983; 9.045, de 18 de maio de 1995, e demais disposições em contrário, mantidos em vigor as Leis nºs 6.533, de 24 de maio de 1978 e 6.615, de 16 de dezembro de 1978.

Brasília, 19 de fevereiro de 1998; 177º da Independência e 110º da República.
FERNANDO HENRIQUE CARDOSO

Francisco Weffort

Este texto não substitui o publicado no DOU de 20.2.1998

Anexo B

Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas (Revisão de Paris, de 1971)³⁵

³⁵ Arquivo em PDF já paginado.

CONVENÇÃO DE BERNA PARA A PROTEÇÃO DAS OBRAS LITERÁRIAS E ARTÍSTICAS

CONVENÇÃO DE BERNA

para a proteção das obras literárias e artísticas, de 9 de setembro de 1886, completada em Paris a 4 de maio de 1896, revista em Berlim a 13 de novembro de 1908, completada em Berna a 20 de março de 1914, revista em Roma a 2 de junho de 1928, em Bruxelas a 26 de junho de 1948, em Estocolmo a 14 de julho de 1967 e em Paris a 24 de julho de 1971.

Os países da União, igualmente animados do propósito de proteger de maneira tanto quanto possível eficaz e uniforme os direitos dos autores sobre as respectivas obras literárias e artísticas.

Reconhecendo a importância dos trabalhos da Conferência de revisão realizada em Estocolmo em 1967.

Resolveram rever o Ato adotado pela Conferência de Estocolmo, deixando entretanto sem modificação os artigos 1 a 20 e 22 a 26 do referido Ato.

Em consequência, os Plenipotenciários abaixo assinados, depois de apresentar seus plenos poderes, reconhecidos em boa e devida forma, acordaram no seguinte:

Artigo 1

Os países a que se aplica a presente Convenção constituem-se em União para a proteção dos direitos dos autores sobre as suas obras literárias e artísticas.

Artigo 2

1) Os termos¹ “obras literárias e artísticas” abrangem todas as produções do domínio literário, científico e artístico, qualquer que seja o modo ou a forma de expressão, tais como os livros, brochuras e outros escritos; as conferências, alocações, sermões e outras obras da mesma natureza; as obras dramáticas ou dramático-musicais; as obras coreográficas e as pantomimas; as composições musicais, com ou sem palavras, as obras cinematográficas e as expressas por processo análogo ou da cinematografia; as obras de desenho, de pintura, de arquitetura, de escultura, de gravura e de litografia; as obras fotográficas e as expressas por

¹ A palavra “termos” (em substituição a “temas”) foi retificada conforme o Diário Oficial da União nº 96, de 23 de maio de 1975, seção 1, página 6195.

um processo análogo ao da fotografia; as obras de arte aplicada; as ilustrações e os mapas geográficos; os projetos, esboços e obras plásticas relativos à geografia, à topografia, à arquitetura ou às ciências.

2) Os países da União reservam-se, entretanto, a faculdade de determinar, nas suas legislações respectivas, que as obras literárias e artísticas, ou ainda uma ou várias categorias delas, não são protegidas enquanto não tiverem sido fixadas num suporte material.

3) São protegidas como obras originais, sem prejuízo dos direitos do autor da obra original, as traduções, adaptações, arranjos de musicais e outras transformações de uma obra literária ou artística.

4) Os países da União reservam-se a faculdade de determinar, nas legislações nacionais, a proteção a conceder aos textos oficiais de caráter legislativo, administrativo ou judiciário, assim como as traduções oficiais desses textos.

5) As compilações de obras literárias ou artísticas, tais como enciclopédias e antologias, que, pela escolha ou disposição das matérias, constituem criações intelectuais, são como tais protegidas, sem prejuízo dos direitos dos autores sobre cada uma das obras que fazem parte dessas compilações.

6) As obras acima designadas gozam de proteção em todos os países unionistas. A proteção exerce-se em benefício dos autores e de seus legítimos representantes.

7) Os países da União reservam-se a faculdade de determinar, nas legislações nacionais, o âmbito de aplicação das leis referentes às obras de arte aplicada e aos desenhos e modelos industriais, assim como as condições de proteção de tais obras, desenhos e modelos, levando em conta as disposições do artigo 7.4) da presente Convenção. Para as obras protegidas exclusivamente como desenhos e modelos no país de origem não pode ser reclamada, nos outros países unionistas, senão a proteção especial concedida aos desenhos e modelos nesses países; entretanto, se tal proteção especial não é concedida nesse país, estas obras serão protegidas como obras artísticas.

8) A proteção da presente Convenção não se aplica às notícias do dia ou às ocorrências diversas que têm o caráter de simples informações de imprensa.

Artigo 2 bis

1) Os países da União reservam-se a faculdade de excluir, nas legislações nacionais, parcial ou totalmente, da proteção prevista no artigo anterior os discursos políticos e os discursos pronunciados nos debates judiciários.

2) Os países da União reservam-se igualmente a faculdade de estabelecer nas suas leis internas as condições em que as conferências, alocações, sermões e outras obras da mesma natureza, pronunciadas em público, poderão ser reproduzidas pela imprensa, transmitidas pelo rádio, pelo telégrafo para o público e constituir objeto de comunicações públicas mencionadas no artigo 11 bis 1) da presente Convenção, quando tal utilização é justificada pela finalidade da informação a ser atingida.

3) Todavia, o autor tem o direito exclusivo de reunir em coleção as suas obras mencionadas nos parágrafos anteriores.

Artigo 3

1) São protegidos por força da presente Convenção:

a) os autores nacionais de um dos países unionistas, quanto às suas obras, publicadas ou não;

b) os autores não nacionais de um dos países unionistas, quanto às obras que publicarem pela primeira vez num desses países ou simultaneamente em um país estrangeiro à União e num país da União.

2) Os autores não nacionais de um dos países da União mas que têm sua residência habitual num deles são, para a aplicação da presente Convenção, assimilados aos autores nacionais do referido país.

3) Por "obras publicadas" deve-se entender as obras editadas com o consentimento de seus autores, seja qual for o modo de fabricação dos exemplares, contanto que sejam postos à disposição do público em quantidade suficiente para satisfazer-lhe as necessidades, levando em conta a natureza da obra. Não constituem publicação a representação de obras dramáticas, dramático-musicais ou cinematográficas, a execução de obras musicais, a recitação pública de obras literárias, a transmissão ou a radiodifusão de obras literárias ou artísticas, a exposição de obras de arte e a construção de obras de arquitetura.

4) Considera-se publicada simultaneamente em vários países toda e qualquer obra publicada em dois ou mais países dentro de trinta dias a contar da sua primeira publicação.

Artigo 4

1) Por força da presente Convenção, são protegidos, mesmo se as condições previstas no artigo 3 não forem preenchidas,

a) os autores das obras cinematográficas cujo produtor tenha sua sede ou sua residência habitual em um dos países da União;

b) os autores das obras de arquitetura edificadas num país da União ou de obras de arte gráfica ou

plástica incorporadas em um imóvel situado em um país da União.

Artigo 5

1) Os autores gozam, no que concerne às obras quanto às quais são protegidos por força da presente Convenção, nos países da União, exceto o de origem da obra, dos direitos que as respectivas leis concedem atualmente ou venham a conceder no futuro aos nacionais, assim como dos direitos especialmente concedidos pela presente Convenção.

2) O gozo e o exercício desses direitos não estão subordinados a qualquer formalidade; esse gozo e esse exercício² independentes da existência da proteção no país de origem das obras. Por conseguinte, afora as estipulações da presente Convenção, a extensão da proteção e os meios processuais garantidos ao autor para salvaguardar os seus direitos regulam-se exclusivamente pela legislação do país onde a proteção é reclamada.

3) A proteção no país de origem é regulada pela legislação nacional. Entretanto, quando o autor não pertence ao país de origem da obra quanto à qual é protegido pela presente Convenção, ele terá nesse país, os mesmos direitos que os autores nacionais.

4) Considera-se país de origem:

a) quanto às obras publicadas pela primeira vez num dos países da União, este último país; entretanto, se se tratar de obras publicadas simultaneamente em vários países da União que concedam prazos de proteção diferentes, aquele dentre eles cuja lei conceda prazo de proteção menos extenso;

b) quanto às obras publicadas simultaneamente num país estrangeiro à União e num país da União, este último país;

c) quanto às obras não publicadas ou quanto às obras publicadas pela primeira vez num país estrangeiro à União, sem publicação simultânea num país da União, aquele a que pertence o autor; entretanto:

i) se se tratar de obras cinematográficas cujo produtor tenha sua sede ou sua residência habitual num país da União, o país de origem será este último; e

ii) se se tratar de obras de arquitetura edificadas num país da União ou de obras de artes gráficas e plásticas incorporadas num imóvel situado em um país da União, o país de origem será este último país.

² Falta o verbo "são" entre os segmentos "[...] esse exercício" e "independentes da [...]".

Artigo 6

1) Quando um país estrangeiro à União não proteger de maneira suficiente as obras dos autores pertencentes a qualquer dos países da União, este último poderá restringir a proteção das obras cujos autores pertencem, à data da primeira publicação dessas obras, ao outro país e não têm residência habitual em qualquer país unionista.³ Se o país da primeira publicação exercer esta faculdade, os outros países da União não serão obrigados a conceder às obras submetidas a este regime especial uma proteção mais ampla do que aquela que lhes é concedida no país da primeira publicação.

2) Nenhuma restrição, determinada por força do parágrafo precedente, deverá prejudicar os direitos que o autor tenha adquirido sobre qualquer obra sua publicada em país unionista antes de entrar em vigor essa restrição.

3) Os países unionistas que, em virtude do presente artigo, restringirem a proteção dos direitos dos autores, notificá-lo-ão ao Diretor-Geral da Organização Mundial da Propriedade Intelectual (abaixo designado "Diretor-Geral"), mediante declaração escrita em que se indiquem os países em relação aos quais a proteção se restringe, bem como as restrições a que os direitos dos autores pertencentes a esses países ficam sujeitos. O Diretor-Geral comunicará imediatamente o fato a todos os países da União.

Artigo 6 bis

1) Independentemente dos direitos patrimoniais do autor, e mesmo depois da cessão dos citados direitos, o autor conserva o direito de reivindicar a paternidade da obra e de se opor a toda deformação, mutilação ou outra modificação dessa obra, ou a qualquer dano à mesma obra, prejudiciais à sua honra ou à sua reputação.

2) Os direitos reconhecidos ao autor por força do parágrafo 1) antecedente mantêm-se, depois de sua morte, pelo menos até à extinção dos direitos patrimoniais e são exercidos pelas pessoas físicas ou jurídicas a que a citada legislação reconhece qualidade para isso. Entretanto, os países cuja legislação, em vigor no momento da ratificação do presente Ato ou da adesão a ele, não contenha disposições assegurando a proteção, depois da morte do autor, de todos os direitos reconhecidos por força

³ A sentença deveria ser a seguinte: "Quando um país estrangeiro à União não proteger de maneira suficiente as obras dos autores pertencentes a algum dos países da União, este último país poderá restringir a proteção das obras cujos autores pertencem, à data da primeira publicação dessas obras, ao outro país e não têm residência habitual em qualquer país unionista. [...]"

do parágrafo 1) acima, reservam-se a faculdade de estipular que alguns desses direitos não serão mantidos depois da morte do autor.

3) Os meios processuais destinados a salvaguardar os direitos reconhecidos no presente artigo regulam-se pela legislação do país onde é reclamada a proteção.

Artigo 7

1) A duração da proteção concedida pela presente Convenção compreende a vida do autor e cinquenta anos depois da sua morte.

2) Entretanto, quanto às obras cinematográficas, os países da União têm a faculdade de dispor que o prazo da proteção expira cinquenta anos depois que a obra tiver se tornado acessível ao público com o consentimento do autor, ou que, se tal acontecimento não ocorrer nos cinquenta anos a contar da realização de tal obra, a duração da proteção expira cinquenta anos depois da referida realização.

3) Quanto às obras anônimas ou pseudônimas, a duração da proteção concedida pela presente Convenção expira cinquenta anos após a obra ter se tornado licitamente acessível ao público. No entanto, quando o pseudônimo adotado pelo autor não deixa qualquer dúvida acerca da sua identidade, a duração da proteção é a prevista no parágrafo 1). Se o autor de uma obra anônima ou pseudônima revela a sua identidade durante o período acima indicado, o prazo de proteção aplicável é o previsto no parágrafo 1). Os países da União não estão obrigados a proteger as obras anônimas ou pseudônimas quanto às quais há razão de presumir-se que o seu autor morreu há cinquenta anos.

4) Os países da União reservam-se, nas suas legislações nacionais, a faculdade de regular a duração da proteção das obras fotográficas e das obras de artes aplicadas protegidas como obras artísticas; entretanto, a referida duração não poderá ser inferior a um período de vinte e cinco anos contados da realização da referida obra.

5) O prazo de proteção posterior à morte do autor e os prazos previstos nos parágrafos 2), 3) e 4) precedentes começam a correr da morte ou da ocorrência mencionada nos referidos parágrafos, mas a duração desses prazos não se conta senão a partir do dia 1^o de janeiro do ano seguinte àquele em que ocorreu a morte ou a ocorrência em questão.

6) Os países da União têm a faculdade de conceder uma duração de proteção superior àquelas previstas nos parágrafos precedentes.

7) Os países da União vinculados pelo Ato de Roma da presente Convenção e que concedem, nas suas legislações nacionais em vigor no momento da assinatura do presente Ato, durações inferiores

àquelas previstas nos parágrafos precedentes têm a faculdade de conservá-las ao aderir ao presente Ato ou ao ratificá-lo.

8) Em quaisquer⁴ casos, a duração será regulada pela lei do país em que a proteção for reclamada; entretanto, a menos que a legislação deste último país resolva de outra maneira, a referida proteção não excederá a duração fixada no país de origem da obra.

Artigo 7 bis

As disposições do artigo antecedente são igualmente aplicáveis quando o direito de autor pertence em comum aos colaboradores de uma obra, sob reserva de que os prazos consecutivos à morte do autor sejam calculados a partir da data da morte do último colaborador sobrevivente.

Artigo 8

Os autores de obras literárias e artísticas protegidos pela presente Convenção gozam, durante toda a vigência dos seus direitos sobre as suas obras originais, do direito exclusivo de fazer ou autorizar a tradução das mesmas obras⁵.

Artigo 9

1) Os autores de obras literárias e artísticas protegidas pela presente Convenção gozam do direito exclusivo de autorizar a reprodução destas obras, de qualquer modo ou sob qualquer forma que seja.

2) Às legislações dos países da União reserva-se a faculdade de permitir a reprodução das referidas obras em certos casos especiais, contanto que tal reprodução não afete a exploração normal da obra nem cause prejuízo injustificado aos interesses legítimos do autor.

3) Qualquer gravação sonora ou visual é considerada uma reprodução no sentido da presente Convenção.

Artigo 10

1) São lícitas as citações tiradas de uma obra já lícitamente tornada acessível ao público, com a condição de que sejam conformes aos bons usos e na medida justificada pela finalidade a ser atingida,

⁴ O segmento "8) Em quaisquer [...]", que estava ilegível no Diário Oficial da União nº 86, de 9 de maio de 1975, foi aclarado no Diário Oficial da União nº 96, de 23 de maio de 1975, seção 1, página 6195.

⁵ O segmento "[...] das mesmas obras." deveria ser "[...] de suas obras."

inclusive as citações de artigos de jornais e coleções periódicas sob forma de resumos de imprensa.

2) Os países da União reservam-se a faculdade de regular, nas suas leis nacionais e nos acordos particulares já celebrados ou a celebrar entre si, as condições em que podem ser utilizadas lícitamente, na medida justificada pelo fim a atingir, obras literárias ou artísticas a título de ilustração do ensino em publicações, emissões radiofônicas ou gravações sonoras ou visuais, sob a condição de que tal utilização seja conforme aos bons usos.

3) As citações e utilizações mencionadas nos parágrafos antecedentes serão acompanhadas pela menção da fonte e do nome do autor, se esse nome figurar na fonte.

Artigo 10 bis

1) Os países da União reservam-se a faculdade de regular nas suas leis internas as condições em que se pode proceder à reprodução na imprensa, ou à radiodifusão ou à transmissão por fio ao público, dos artigos de atualidade, de discussão econômica, política, religiosa, publicados em jornais ou revistas periódicas, ou das obras radiofônicas do mesmo caráter, nos casos em que a reprodução, a radiodifusão ou a referida transmissão não sejam expressamente reservadas. Entretanto, a fonte deve sempre ser claramente indicada; a sanção desta obrigação é determinada pela legislação do país em que a proteção é reclamada.

2) Os países da União reservam-se igualmente a faculdade de regular nas suas legislações as condições nas quais, por ocasião de relatos de acontecimentos da atualidade por meio de fotografia, cinematografia ou transmissão por fio ao público, as obras literárias ou artísticas, vistas ou ouvidas no decurso do acontecimento podem, na medida justificada pela finalidade de informação a atingir, ser reproduzidas e tornadas acessíveis ao público.

Artigo 11

1) Os autores de obras dramáticas, dramático-musicais e musicais gozam do direito exclusivo de autorizar: 1º a representação e a execução públicas das suas obras, inclusive a representação e a execução públicas por todos os meios e processos; 2º a transmissão pública por todos os meios da representação e da execução das suas obras.

2) Os mesmos direitos são concedidos aos autores de obras dramáticas ou dramático-musicais, por toda duração dos seus direitos sobre a obra original, no que respeita à tradução das suas obras.

Artigo 11 bis

1) Os autores de obras literárias e artísticas gozam do direito exclusivo de autorizar; 1º a radiodifusão de suas obras ou a comunicação pública das mesmas obras por qualquer outro meio que sirva para transmitir sem fio os sinais, os sons ou as imagens; 2º qualquer comunicação pública, quer por fio, quer sem fio, da obra radiodifundida, quando a referida comunicação é feita por um outro organismo que não o da origem; 3º a comunicação pública, por meio de alto-falante ou por qualquer outro instrumento análogo transmissor de sinais, de sons ou de imagem, da obra radiodifundida.

2) Compete às legislações dos países da União regular as condições de exercício dos direitos constantes do parágrafo 1) do presente artigo, mas tais condições só terão um efeito estritamente limitado ao país que as tiver estabelecido. Essas condições não poderão, em caso algum, afetar o direito moral do autor, ou o direito que lhe pertence de receber remuneração eqüitativa, fixada, na falta de acordo amigável, pela autoridade competente.

3) Salvo estipulação em contrário, as autorizações concedidas nos termos do parágrafo 1) do presente artigo não implicam autorização de gravar, por meio de instrumentos que fixem os sons ou as imagens, as obras radiodifundidas. Entretanto, os países da União reservam-se a faculdade de determinar nas suas legislações nacionais o regime das gravações efêmeras realizadas por um organismo de radiodifusão pelos seus próprios meios e para as suas emissões. Essas legislações poderão autorizar a conservação de tais gravações em arquivos oficiais, atendendo ao seu caráter excepcional de documentação.

Artigo 11 ter

1) Os autores de obras literárias gozam do direito exclusivo de autorizar; 1º a recitação pública de suas obras, inclusive a recitação pública por todos os meios ou processos; 2º a transmissão pública por todos os meios da recitação de suas obras.

2) Os mesmos direitos são concedidos aos autores de obras literárias durante toda a duração de seus direitos sobre a obra original, no que respeita à tradução de suas obras.

Artigo 12

Os autores de obras literárias ou artísticas gozam do direito exclusivo de autorizar as adaptações, arranjos e outras transformações das mesmas obras.

Artigo 13

1) Cada país da União pode, no que lhe diz respeito, estabelecer reservas e condições relativas ao direito do autor de uma obra musical e do autor da letra cuja gravação juntamente com a obra musical já foi autorizada por este último, de autorizar a gravação sonora da referida obra musical, eventualmente com a letra; mas todas as reservas e condições desta natureza só terão um efeito estritamente limitado ao país que as tiver estabelecido e não poderão em caso algum afetar o direito que tem o autor de receber remuneração eqüitativa, fixada, na falta de acordo amigável, pela autoridade competente.

2) As gravações de obras musicais que tenham sido realizadas num país da União nos termos do artigo 13.3) das Convenções assinadas em Roma a 2 de junho de 1928 e em Bruxelas a 26 de junho de 1948 poderão, naquele país, constituir objeto de reproduções sem o consentimento do autor da obra musical até a expiração de um período de dois anos contados da data na qual o referido país fica vinculado pelo presente Ato.

3) As gravações feitas nos termos dos parágrafos 1) e 2) do presente artigo e importadas, sem autorização das partes interessadas, para um país onde não sejam lícitas poderão ser ali apreendidas.

Artigo 14

1) Os autores de obras literárias ou artísticas têm o direito exclusivo de autorizar: 1º a adaptação e reprodução cinematográfica dessa obra e a distribuição das obras assim adaptadas ou reproduzidas; 2º a representação e a execução públicas e a transmissão por fio ao público das obras assim adaptadas ou reproduzidas.

2) A adaptação, sobre qualquer outra forma artística, das realizações cinematográficas extraídas de obras literárias ou artísticas fica submetida, sem prejuízo da autorização dos seus autores, à autorização dos autores das obras originais.

3) As disposições do artigo 13.1) não são aplicáveis.

Artigo 14 bis

1) Sem prejuízo dos direitos de autor de qualquer obra que poderia ter sido adaptada ou reproduzida, a obra cinematográfica é protegida como uma obra original. O titular do direito de autor sobre a obra cinematográfica goza dos mesmos direitos que o autor de uma obra original, inclusive os direitos mencionados no artigo precedente.

2) a) A determinação dos titulares do direito de autor sobre a obra cinematográfica é reservada à legislação do país em que a proteção é reclamada.

b) Entretanto, nos países da União nos quais a legislação reconhece entre estes titulares os autores das contribuições prestadas à realização da obra cinematográfica, estes últimos, se se comprometeram a prestar tais contribuições, não poderão, salvo estipulação contrária ou particular, se opor à reprodução, à distribuição, à representação e à execução públicas, à transmissão por fio ao público, à radiodifusão, à comunicação ao público, à colocação de legendas e à dublagem dos textos, da obra cinematográfica.

c) A questão de saber se a forma de compromisso acima referido deve, para a aplicação da alínea b) precedente, ser ou não um contrato escrito ou ato escrito equivalente, é regulada pela legislação do país da União em que o produtor da obra cinematográfica tem sua sede ou a sua residência habitual. Todavia, à legislação dos países da União onde a proteção é reclamada fica reservada a faculdade de dispor que tal compromisso deve ser um contrato escrito ou um ato escrito equivalente. Os países que fazem uso desta faculdade deverão notificá-lo ao Diretor-Geral, por uma declaração escrita que será imediatamente comunicada por este último a todos os outros países da União.

d) Por “estipulação contrária ou particular” deve entender-se toda condição restritiva que possa acompanhar o referido compromisso.

3) A menos que a legislação nacional decida de outra maneira, a disposição⁶ do parágrafo 2) b) acima não são aplicáveis nem aos autores dos argumentos, dos diálogos e das obras musicais, criados para a realização da obra cinematográfica, nem ao realizador principal da mesma. Entretanto os países da União cuja legislação não contenha disposições prevendo a aplicação do parágrafo 2) b) precitado ao referido realizador deverão notificá-lo ao Diretor-Geral mediante uma declaração escrita que será imediatamente comunicada por este último a todos os outros países da União.

Artigo 14 ter

1) Quanto às obras de arte originais e aos manuscritos originais dos escritores e compositores, o autor – ou, depois da sua morte, as pessoas físicas ou jurídicas como tais qualificadas pela legislação nacional – goza de um direito inalienável de ser interessado nas operações de venda de que a obra for objeto depois da primeira cessão efetuada pelo autor.

2) A proteção prevista no parágrafo anterior só é exigível em cada país unionista se a legislação do país a que pertence o autor admite essa proteção e

na medida em que o permite a legislação do país onde tal proteção é reclamada.

3) As modalidades e as taxas de percepção são determinadas em cada legislação nacional.

Artigo 15

1) Para que os autores das obras literárias e artísticas protegidas pela presente Convenção sejam, até prova em contrário considerados como tais e admitidos em consequência, perante os tribunais dos países da União, a proceder judicialmente contra os contrafactores, basta que seus nomes venham indicados nas obras pela forma usual. O presente parágrafo é aplicável mesmo quando os nomes são pseudônimos, desde que os pseudônimos adotados não deixem quaisquer dúvidas acerca da identidade dos autores.

2) Presume-se produtor da obra cinematográfica, salvo prova em contrário, a pessoa física ou jurídica cujo nome é indicado na referida obra na forma habitual.

3) Quanto às obras anônimas, e às pseudônimas que não sejam as mencionadas no parágrafo 1) anterior, o editor cujo nome vem indicado na obra é, sem necessidade de outra prova, considerado representante do autor; nesta qualidade tem poderes para salvaguardar e fazer valer os direitos deste. A disposição do presente parágrafo deixa de aplicar-se quando o autor revelou a sua identidade e justificou a sua qualidade.

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.

b) Os países da União, que, por força desta disposição, procederem a tal designação, notificá-lo-ão ao Diretor-Geral mediante uma declaração escrita em que serão indicadas todas as informações relativas à autoridade assim designada. O Diretor-Geral comunicará imediatamente a referida declaração a todos os outros países da União.

Artigo 16

1) Toda obra contrafeita pode ser apreendida nos países da União onde a obra original tem direito à proteção legal.

2) As disposições do parágrafo precedente são igualmente aplicáveis às reproduções provenientes de um país onde a obra não é protegida ou deixou de sê-lo.

⁶ O termo “a disposição” deveria estar no plural “as disposições”.

3) A apreensão efetua-se de acordo com a legislação interna de cada país.

Artigo 17

As disposições da presente Convenção não podem prejudicar, seja no que for, o direito que tem o Governo de qualquer dos países da União de permitir, vigiar ou proibir, por medidas de legislação ou de polícia interna, a circulação, a representação ou a exposição de qualquer obra ou produção a respeito das quais a autoridade competente julgue necessário exercer esse direito.

Artigo 18

1) A presente Convenção aplica-se a todas as obras que na data da entrada em vigor deste instrumento, não caíram ainda no domínio público nos seus países de origem por ter expirado o prazo de proteção.

2) Todavia, se uma obra, por ter expirado o prazo de proteção que lhe era anteriormente reconhecido, caiu no domínio público no país onde a proteção é reclamada, não voltará a ser ali protegida.

3) A aplicação deste princípio efetuar-se-á de acordo com as estipulações contidas nas convenções especiais já celebradas ou a celebrar neste sentido entre países da União. Na falta de semelhantes estipulações, os países respectivos regularão, cada qual no que lhe disser respeito, as modalidades relativas a tal aplicação.

4) As disposições precedentes aplicam-se igualmente no caso de novas adesões à União e quando a proteção for ampliada por aplicação do artigo 7 ou por abandono de reservas.

Artigo 19

As disposições da presente Convenção não impedem que se reivindique a aplicação de disposições mais amplas que venham a ser promulgadas na legislação de qualquer país unionista.

Artigo 20

Os governos dos países da União reservam-se o direito de celebrar entre si acordos particulares, desde que tais acordos concedam aos autores direitos mais extensos do que aqueles conferidos pela Convenção ou que contenham estipulações diferentes não contrárias à mesma. As disposições dos acordos existentes que correspondem às condições acima indicadas continuam em vigor.

Artigo 21

1) Figuram em Anexo disposições especiais relativas aos países em vias de desenvolvimento.

2) Sob reserva das disposições do artigo 28.1) b), o Anexo forma parte integrante do presente Ato.

Artigo 22

1) a) A União tem uma Assembléia composta dos países da União vinculados pelos artigos 22 a 26.

b) O Governo de cada país é representado por um delegado, que pode ser assessorado por suplentes, conselheiros e peritos.

c) Os ônus de cada delegação são suportados pelo Governo que a designou.

2) a) A Assembléia:

i) trata de todas as questões relativas à manutenção e ao desenvolvimento da União e à aplicação da presente Convenção;

ii) dá ao "Bureau international de la propriété intellectuelle" (abaixo denominado "o Bureau Internacional"), mencionado na Convenção que instituiu a Organização Mundial da Propriedade Intelectual (abaixo denominada "a Organização"), diretrizes relativas à preparação das conferências de revisão, levando devidamente em conta as observações dos países da União que não são⁷ vinculados pelos artigos 22 a 26;

iii) examina e aprova os relatórios e as atividades do Diretor-Geral da Organização relativos à União e lhe dá todas as diretrizes úteis referentes às questões da competência da União;

iv) elege os membros da Comissão Executiva da Assembléia;

v) examina e aprova os relatórios e as atividades de sua Comissão Executiva e lhe dá diretrizes;

vi) baixa o programa, adota o orçamento trienal da União e aprova suas contas de encerramento;

vii) adota o regimento financeiro da União;

viii) cria as comissões de peritos e grupos de trabalho que julgar úteis à realização dos objetivos da União;

ix) decide quais os países não-membros da União e quais as organizações intergovernamentais e internacionais não-

⁷ O verbo mais adequado seria "estão" ao invés de "são".

governamentais que podem ser admitidas nas suas reuniões na qualidade de observadores;

x) adota as modificações dos artigos 22 a 26;⁸

xi) empreende qualquer outra⁹ ação apropriada a fim de alcançar os objetivos da União;

xii) executa quaisquer outras tarefas decorrentes da presente Convenção;

xiii) exerce, com a ressalva de que os aceite, os direitos que lhe são conferidos pela Convenção que instituiu a Organização.

b) Em questões que interessem igualmente outras Uniões administradas pela Organização, a Assembléia estatui após tomar conhecimento do parecer da Comissão de Coordenação da Organização.

3) a) Cada País Membro da assembléia dispõe de um voto.

b) O “quorum” é constituído pela metade dos Países Membros da Assembléia.

c) Não obstante as disposições da alínea b), se, por ocasião de uma sessão, o número dos países representados for inferior à metade mas igual ou superior a um terço dos Países Membros da Assembléia, esta poderá tomar decisões; entretanto, as decisões da Assembléia, com exceção daquelas relativas ao processamento dos trabalhos, só se tornarão executórias quando as condições enunciadas abaixo forem cumpridas. O Bureau Internacional comunica as referidas decisões aos Países Membros da Assembléia que não estavam representados, convidando-os a expressar por escrito, num prazo de três meses contados da data da referida comunicação, seu voto ou sua abstenção. Se, expirado este prazo, o número dos países que assim exprimiram seu voto ou sua abstenção for pelo menos igual ao número de países que faltavam para que o “quorum” fosse alcançado por ocasião da sessão, as referidas decisões tornar-se-ão executórias- contanto que se mantenha ao mesmo tempo a maioria necessária.

d) Ressalvadas as disposições do artigo 26.2), as decisões da Assembléia são tomadas por maioria de dois terços dos votos expressos.

e) A abstenção não é computada como voto.

f) Um delegado não pode representar senão um só país e somente pode votar em nome dele.

g) Os países da União que não são membros da Assembléia são admitidos às suas reuniões na qualidade de observadores.

4) a) A Assembléia se reúne uma vez em cada três anos em sessão ordinária, mediante convocação feita pelo Diretor-Geral e, salvo casos excepcionais, durante o mesmo período e no mesmo lugar que a Assembléia Geral da Organização.

b) A Assembléia se reúne em sessão extraordinária mediante convocação feita pelo Diretor-Geral, a pedido da Comissão Executiva ou a pedido de um quarto dos Países Membros da Assembléia.

5) A Assembléia adotará seu próprio regimento interno.

Artigo 23

1) A Assembléia tem uma Comissão Executiva.

2) a) A Comissão Executiva é composta dos países eleitos pela Assembléia dentre os Países Membros desta última. Além disso, o país em cujo território a Organização tem a sua sede dispõe, *ex officio*, de um lugar na Comissão, ressalvadas as disposições do artigo 25.7) b).

b) O Governo de cada País Membro da Comissão Executiva é representado por um delegado que pode ser assessorado por suplentes, conselheiros e peritos.

c) As despesas de cada delegação são custeadas pelo Governo que a designou.

3) O número de Países Membros da Comissão Executiva corresponde à quarta parte do número dos Países Membros da Assembléia. No cálculo das vagas a preencher, o resto que fica depois da divisão por quatro não é tomado em consideração.

4) Por ocasião da eleição dos membros da Comissão Executiva, a Assembléia levará em conta uma distribuição geográfica equitativa e a necessidade de estarem os países que são partes nos Acordos Especiais que possam ser estabelecidos em relação com a União entre os países que constituem a Comissão Executiva.

5) a) Os membros da Comissão Executiva permanecem nas suas funções a partir do encerramento da sessão da Assembléia no decurso da qual foram eleitos até o término da sessão ordinária seguinte da Assembléia.

b) Os membros da Comissão Executiva são reelegíveis no limite máximo de dois terços deles.

c) A Assembléia regulamenta as modalidades da eleição e da eventual reeleição dos membros da Comissão Executiva.

6) a) A Comissão Executiva:

⁸ Texto retificado pelo Diário Oficial da União nº 96, de 23 de maio de 1975, seção 1, página 6195.

⁹ A palavra “outra” foi retificada conforme o Diário Oficial da União nº 96, de 23 de maio de 1975, seção 1, página 6195.

i) prepara o projeto de ordem do dia da Assembléia;

ii) submete à Assembléia propostas relativas aos projetos de programa e de orçamento trienal da União preparados pelo Diretor-Geral;

iii) dá seu parecer, nos limites do programa e do orçamento trienal, sobre os programas e os orçamentos anuais preparados pelo Diretor-Geral

iv) submete à Assembléia, com os comentários apropriados, os relatórios periódicos do Diretor-Geral e os relatórios anuais de verificação das contas;

v) toma todas as medidas úteis com vistas à execução do programa da União pelo Diretor-Geral, nos termos das decisões da Assembléia e levando em conta as circunstâncias sobrevindas entre duas sessões ordinárias da referida Assembléia;

vi) se desincumbe de quaisquer outras tarefas que lhe sejam atribuídas no âmbito da presente Convenção.

b) Relativamente às questões que interessem igualmente outras Uniões administradas pela Organização, a Comissão Executiva estatui depois de tomar conhecimento do parecer do Conselho de Coordenação da Organização.

7) a) A Comissão Executiva reúne-se uma vez por ano em sessão ordinária, mediante convocação feita pelo Diretor-Geral, na medida do possível durante o mesmo período e no mesmo lugar que a Comissão de Coordenação da Organização;

b) A Comissão Executiva se reúne em sessão extraordinária mediante convocação feita pelo Diretor-Geral, seja por iniciativa deste último, seja a pedido de seu Presidente ou de um quarto de seus membros.

8) a) Cada País Membro da Comissão Executiva dispõe de um voto;

b) A metade dos Países Membros da Comissão Executiva constitui o "quorum";

c) As decisões são tomadas por maioria simples dos votos expressos;

d) A abstenção não pode ser considerada como voto;

e) Um delegado não pode representar senão um só país e somente pode votar em nome dele;

9) Os países da União que não sejam membros da Comissão Executiva são admitidos às suas reuniões na qualidade de observadores.

10) A Comissão Executiva adotará seu próprio regimento interno.

Artigo 24

1) a) As tarefas administrativas que incumbem à União são asseguradas pelo Bureau Internacional, que sucede ao Bureau da União unido com o Bureau de União instituído pela Convenção Internacional para a Proteção da Propriedade Industrial.

b) O Bureau Internacional encarrega-se especialmente do secretariado dos diversos órgãos da União.

c) O Diretor-Geral da Organização é o mais alto funcionário da União e a representa.

2) O Bureau Internacional reúne e publica as informações relativas à proteção do direito de autor. Cada país da União comunica, logo que possível ao Bureau Internacional o texto de qualquer nova lei assim como de quaisquer textos oficiais relativos à proteção do direito de autor.

3) O Bureau Internacional publica um periódico mensal.

4) O Bureau Internacional fornece a qualquer país da União, a seu pedido, informações do direito de autor.

5) O Bureau Internacional realiza estudos e fornece serviços destinados a facilitar a proteção do direito de autor.

6) O Diretor-Geral e qualquer membro do pessoal por ele designado participam, sem direito de voto, de todas as reuniões da Assembléia, da Comissão Executiva e qualquer outra comissão de peritos ou grupo de trabalho. O Diretor-Geral ou um membro do pessoal designado por ele é, *ex officio*, secretário dos referidos órgãos.

7) a) O Bureau Internacional, em conformidade com as diretrizes da Assembléia e em Cooperação com a Comissão Executiva, prepara as conferências de revisão das disposições da Convenção que não sejam aquelas compreendidas nos artigos 22 a 26;

b) O Bureau Internacional pode consultar órgãos intergovernamentais e internacionais não governamentais relativamente à preparação das conferências de revisão.

c) O Diretor-Geral e as pessoas designadas por ele participam, sem direito de voto, das deliberações dessas conferências.

8) O Bureau Internacional executa quaisquer outras tarefas que lhe sejam atribuídas.

Artigo 25

1) a) A União tem um orçamento.

b) O orçamento da União abrange as receitas e as despesas próprias da União, sua contribuição para o

orçamento das despesas comuns às Uniões, assim como, eventualmente, a quantia posta à disposição do orçamento da Conferência da Organização.

c) Consideram-se despesas comuns às Uniões as despesas que não são exclusivamente atribuídas à União, mas igualmente a uma ou várias outras Uniões administradas pela Organização. A parte da União nessas despesas comuns é proporcional ao interesse que ditas despesas apresentam para ela.

2) O orçamento da União é estabelecido levando-se em conta as exigências de coordenação com os orçamentos das outras Uniões administradas pela Organização.

3) O orçamento da União é financiado com os seguintes recursos:

- i) as contribuições dos países da União ;
- ii) as taxas e quantias devidas pelos serviços prestados pelo Bureau Internacional por conta da União;
- iii) o produto da venda das publicações do Bureau Internacional relativas à União e os direitos correspondentes a essas publicações;
- iv) os donativos, legados e subvenções;
- v) os aluguéis, juros e outras rendas diversas.

4) a) A fim de determinar sua parte de contribuição ao orçamento, cada país da União é incluído numa classe e paga suas contribuições anuais com base em num número de unidades fixado como segue:

Classe I	25
Classe II	20
Classe III	15
Classe IV	10
Classe V	5
Classe VI	3
Classe VII	1

b) A menos que já o tenha feito antes, cada país declarará, no momento do depósito do seu instrumento de ratificação ou de adesão, em qual das mencionadas classes deseja ser incluído. Pode mudar de classe. Se escolher uma classe inferior, deve comunicar o fato à Assembléia por ocasião de uma de suas sessões ordinárias. Tal mudança entrará em vigor no início do ano civil seguinte à referida sessão;

c) A contribuição anual de cada país consiste numa quantia cuja relação à soma total das contribuições anuais ao orçamento da União, de todos os países, é a mesma que a relação entre o número de unidades da classe na qual está incluído e o número total das unidades do conjunto dos países.

d) As contribuições vencem no dia 1^a de janeiro de cada ano.

e) Um país atrasado no pagamento de suas contribuições não pode exercer seu direito de voto, em qualquer dos órgãos da União do qual é membro, se o montante de seus atrasados é igual ou superior ao das contribuições das quais é devedor pelos dois anos completos esgotados. Entretanto, qualquer um desses órgãos pode permitir que tal país continue exercendo seu direito de voto no órgão enquanto julgar que o atraso resulta de circunstâncias excepcionais e inevitáveis.

f) No caso em que o orçamento não haja sido adotado antes do início do novo exercício, continuará a ser aplicado, conforme as modalidades previstas pelo regimento financeiro, o orçamento do ano anterior.

5) O montante das taxas e quantias devidas por serviços prestados pelo Bureau Internacional por conta da União é fixado pelo Diretor-Geral, que informa sobre isso a Assembléia e a Comissão Executiva.

6) a) A União possui um fundo de giro constituído por um pagamento único, efetuado por cada país da União. Se o fundo se torna insuficiente, a Assembléia decide seu aumento.

b) O montante do pagamento inicial de cada país para o citado fundo ou de sua participação no aumento deste último é proporcional à contribuição desse país para o ano no curso do qual se constituiu o fundo ou se resolveu o aumento.

c) A proporção e as modalidades de pagamento são determinadas pela assembléia, mediante proposta do Diretor-Geral e após parecer da Comissão de Coordenação da Organização.

7) a) O Acordo de sede concluído com o país em cujo território a Organização tem sua sede prevê que, se o fundo de giro for insuficiente, este país concederá adiantamentos. O montante desses adiantamentos e a condições nas quais são concedidos constituem objeto, em cada caso, de acordos separados entre o país em questão e a Organização. Enquanto tal país tiver obrigação de conceder adiantamentos, disporá ele, *ex officio*, de uma cadeira na Comissão Executiva.

b) O país mencionado na alínea a) e a Organização têm, cada um, o direito de denunciar o compromisso de conceder adiantamentos, mediante notificação por escrito. A denúncia entra em vigor três anos depois do fim do ano no curso do qual ela foi notificada.

8) A verificação das contas é assegurada, segundo as modalidades previstas pelo regimento financeiro, por um ou vários países da União ou por técnicos de controle externo, que são, com o consentimento deles, designados pela Assembléia.

Artigo 26

1) Propostas de modificação dos artigos 22, 23, 24, 25 e do presente artigo podem ser apresentados por qualquer País Membro da Assembléia, pela Comissão Executiva ou pelo Diretor-Geral. Estas propostas são comunicadas por este último aos Países Membros da Assembléia seis meses pelo menos antes de serem submetidas à Assembléia para exame.

2) Toda modificação dos artigos mencionados no parágrafo 1) é adotada pela Assembléia. A adoção requer três quartos dos votos expressos; entretanto, qualquer modificação do artigo 22 e do presente parágrafo requer quatro quintos dos votos expressos.

3) Qualquer modificação dos artigos mencionados na alínea ¹⁰ 1) entra em vigor um mês depois do recebimento pelo Diretor-Geral das notificações escritas de aceitação efetuadas em conformidade com suas respectivas normas constitucionais, de três quartos dos países que eram membros da Assembléia no momento em que a modificação foi adotada. Qualquer modificação dos referidos artigos assim aceita vincula todos os países que sejam membros da Assembléia no momento em que a modificação entra em vigor ou que se tornam membros numa data ulterior; entretanto, qualquer modificação que aumente as obrigações financeiras dos países da União não vincula senão aquele dentre eles que notificaram sua aceitação de tal modificação.

Artigo 27

1) A presente Convenção será submetida a revisões a fim de nela introduzirem melhoramentos que possam aperfeiçoar o sistema da União.

2) Para tal efeito, realizar-se-ão conferências, sucessivamente, num dos países da União, entre os delegados dos referidos países.

3) Sem prejuízo das disposições do artigo 26 aplicáveis à modificação dos artigos 22 a 26, qualquer revisão do presente Ato, inclusive o Anexo, requer a unanimidade dos votos expressos.

Artigo 28

1) a) Qualquer dos países da União que tenha assinado o presente Ato pode ratificá-lo e, se não o tiver assinado, pode a ele aderir. Os instrumentos de ratificação ou de adesão são depositados junto ao Diretor-Geral.

b) Qualquer dos países da União pode declarar no seu instrumento de ratificação ou de adesão que a sua ratificação ou sua adesão não é aplicável aos artigos 1 a 21 e ao Anexo; entretanto se tal país já fez uma declaração de acordo com o artigo VI.1) do Anexo, só pode declarar no referido instrumento que sua ratificação ou sua adesão não se aplica aos artigos 1 a 20.

c) Qualquer dos países da União que, de acordo com a alínea b), excluiu dos efeitos da sua ratificação ou de sua adesão às disposições mencionadas na referida alínea pode, a qualquer momento posterior, declarar que estende os efeitos de sua ratificação ou de sua adesão a estas disposições. Tal declaração é depositada junto ao Diretor-Geral.

2) a) Os artigos 1 a 21 e o Anexo entram em vigor três meses depois que as duas condições seguintes foram preenchidas:

i) cinco países da União pelo menos ratificaram o presente Ato ou a ele aderiram sem fazerem declaração segundo o parágrafo 1) b);

ii) a Espanha, os Estados Unidos da América, a França e o Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte ficaram vinculados pela Convenção Universal sobre o direito de autor, tal como foi revista em Paris a 24 de julho de 1971.

b) A entrada em vigor mencionada na alínea a) é efetiva em relação aos países da União que, três meses pelo menos antes da referida entrada em vigor, depositaram instrumentos de ratificação ou de adesão que não contêm declaração segundo o parágrafo 1) b).

c) Em relação a qualquer dos países da União ao qual a alínea b) não é aplicável e que ratifica o presente Ato ou a ele adere sem fazer declaração segundo o parágrafo 1) b), os artigos 1 a 21 e o Anexo entram em vigor três meses depois da data em que o Diretor-Geral notificou o depósito do instrumento de ratificação ou de adesão em causa, a menos que uma data posterior tenha sido indicada no instrumento depositado. Nesse último caso, os artigos 1 e 21 e o Anexo entram em vigor em relação a este país na data assim indicada.

d) As disposições das alíneas a) a c) não afetam a aplicação do artigo VI do Anexo.

3) Em relação a qualquer país da União que ratifique o presente Ato ou a ele adira com ou sem declaração segundo o parágrafo 1) b), os artigos 22 a 38 entram em vigor três meses depois da data em que o Diretor-Geral houver notificado o depósito do instrumento de ratificação ou de adesão em causa, a menos que uma data posterior tenha sido indicada no instrumento depositado. Neste último caso, os artigos

¹⁰ O segmento deveria ser “[...] no parágrafo [...]” ao invés de “[...] na alínea [...]”.

22 a 38 entram em vigor em relação a este país na data assim indicada.

Artigo 29

1) Qualquer país estrangeiro à União pode aderir ao presente Ato e tornar-se, assim, parte na presente Convenção e membro da União. Os instrumentos de adesão são depositados junto ao Diretor-Geral.

2) a) Ressalvada a alínea b), a presente Convenção entra em vigor em relação a qualquer país estrangeiro à União três meses depois da data em que o Diretor-Geral notificou o depósito de seu instrumento de adesão, a menos que uma data posterior tenha sido indicada no instrumento depositado. Neste último caso, a presente Convenção entra em vigor em relação a esse país na data assim indicada.

b) Se a entrada em vigor em aplicação da alínea a) precede a entrada em vigor dos artigos 1 a 21 e do Anexo em aplicação do artigo 28.2) a), o referido país será vinculado, no intervalo, pelos artigos 1 a 20 do Ato de Bruxelas da presente Convenção que passam a substituir os artigos 1 a 21 e o Anexo.

Artigo 29 bis

A ratificação do presente Ato ou a adesão a este Ato por qualquer país não vinculado pelos artigos 22 a 38 do Ato de Estocolmo da presente Convenção equivale, para o único fim de poder-se aplicar o artigo 14.2) da Convenção que institui a Organização, à ratificação do Ato de Estocolmo ou à adesão a este Ato com a limitação prevista pelo artigo 28.1) b) i) de tal Ato.

Artigo 30

1) Ressalvadas as exceções permitidas pelo parágrafo 2) do presente artigo, pelo artigo 28.1) b), pelo artigo 33.2), assim como pelo Anexo, a ratificação ou a adesão importa, de pleno direito, em acesso a todas as cláusulas e admissão a todas as vantagens estipuladas pela presente Convenção.

2) a) Qualquer país da União que ratifica o presente Ato ou que a ele adere pode, sem prejuízo do artigo V.2) do Anexo, conservar o benefício das ressalvas que formulou anteriormente, com condição de declará-lo ao fazer o depósito de seu instrumento de ratificação ou de adesão.

b) Qualquer país estrangeiro à União pode declarar, ao aderir à presente Convenção, e sem prejuízo do artigo V.2) do Anexo, que entende substituir, provisoriamente pelo menos, ao artigo 8 do presente Ato, relativo ao direito de tradução, as disposições do artigo 5 da Convenção da União de 1886, completada em Paris em 1896, ficando bem entendido que estas disposições visam somente a tradução numa língua

de uso geral no referido país. Sem prejuízo do artigo 1.6) b) do Anexo, qualquer país tem a faculdade de aplicar, relativamente ao direito de tradução das obras que têm como país de origem que faça uso de tal ressalva, uma proteção equivalente à concedida por este último país.

c) Qualquer país pode, em qualquer momento, retirar as referidas ressalvas, mediante notificação dirigida ao Diretor-Geral.

Artigo 31

1) Qualquer país pode declarar em seu instrumento de ratificação ou de adesão, ou pode informar ao Diretor-Geral mediante notificação escrita em qualquer momento posterior, que a presente Convenção é aplicável à totalidade ou a parte dos territórios, designados na declaração ou na notificação, pelos quais assume a responsabilidade das relações exteriores.

2) Qualquer país que tenha feito tal declaração ou efetuado tal notificação pode, em qualquer momento, notificar o Diretor-Geral que a presente Convenção deixa de ser aplicável à totalidade ou a parte dos referidos territórios.

3) a) Qualquer declaração feita por força do parágrafo 1) entra em vigor na mesma data em que a ratificação ou a adesão em cujo instrumento ela foi incluída, e qualquer notificação efetuada por força deste parágrafo entra em vigor três meses depois de sua notificação pelo Diretor-Geral.

b) Qualquer notificação efetuada por força do parágrafo 2) entra em vigor doze meses depois de seu recebimento pelo Diretor-Geral.

4) O presente artigo não poderá ser interpretado como acarretando o reconhecimento ou a aceitação tácita por qualquer dos países da União da situação de fato de qualquer território ao qual a presente Convenção é tornada aplicável por um outro país da União por força de uma declaração feita em aplicação do parágrafo 1).

Artigo 32

1) O presente Ato substitui, nas relações entre os países da União, e na medida em que se aplica, a Convenção de Berna de 9 de setembro de 1886 e os Atos de revisão subsequentes. Os Atos que vigoravam anteriormente continuam sendo aplicáveis, em sua totalidade ou na medida em que o presente Ato não os substitui por força da frase anterior, nas relações com os países da União que não ratifiquem o presente Ato ou que a ele não adiram.

2) Os países estrangeiros à União, que passem a ser partes no presente Ato aplicá-lo-ão, sem prejuízo das disposições do parágrafo 3), relativamente a qualquer país da União que não seja parte deste Ato, ou que,

sendo parte do mesmo, tenha feito a declaração prevista no artigo 28.1) b). Os referidos países admitirão que tal país, em suas relações com eles:

i) aplique as disposições do Ato mais recente do qual seja parte; e

ii) sem prejuízo do disposto no artigo I.6) do Anexo, tenha a faculdade de adaptar a proteção ao nível previsto pelo presente Ato.

3) Os países que invocaram o benefício de qualquer das faculdades previstas no Anexo podem aplicar as disposições do Anexo que dizem respeito à faculdade ou às faculdades cujo benefício invocaram, em suas relações com qualquer país da União que não esteja vinculado pelo presente Ato, com a condição de que este último país tenha aceito à aplicação de tais disposições.

Artigo 33

1) Todos os litígios entre dois ou mais países da União, que digam respeito à interpretação ou à aplicação da presente Convenção e que não sejam solucionados por via de negociações, serão submetidos à Corte Internacional de Justiça, por qualquer dos países em causa, mediante petição redigida em conformidade com o Estatuto da Corte, salvo se os países em causa acordarem em qualquer outra forma de solução. O Bureau Internacional será informado pelo país requerente do litígio submetido ao Tribunal e disso dará conhecimento aos outros países da União.

2) No momento em que firmar o presente Ato ou depositar seu instrumento de ratificação ou de adesão, qualquer país poderá declarar que não se considera vinculado pelas disposições do parágrafo 1). As disposições do parágrafo 1) não são aplicáveis no que diz respeito a qualquer litígio entre tal país e os demais países da União.

3) Qualquer país que tenha feito uma declaração segundo o disposto no parágrafo 2) pode retirá-la, em qualquer tempo, mediante notificação dirigida ao Diretor-Geral.

Artigo 34

1) Sem prejuízo do disposto no artigo 29, bis, depois da entrada em vigor dos artigos 1 a 21 e do Anexo, nenhum país pode aderir a Atos anteriores à presente Convenção ou ratificá-los.

2) A partir da entrada em vigor dos artigos 1 a 21 e do Anexo, nenhum país pode fazer declaração por força do disposto no artigo 5 do Protocolo relativo aos países em vias de desenvolvimento, anexo ao Ato de Estocolmo.

Artigo 35

1) A presente Convenção manter-se-á em vigor por tempo indeterminado.

2) Qualquer país pode denunciar o presente Ato mediante notificação dirigida ao Diretor-Geral. Esta denúncia implica também em denúncia de todos os atos anteriores e não produzirá efeito senão com referência ao país que a tenha apresentado, permanecendo a Convenção em vigor e executiva com relação aos outros países da União.

3) A denúncia produzirá efeito um ano depois da data em que o Diretor-Geral recebeu a notificação.

4) O direito de denúncia previsto no presente artigo não poderá ser exercido por qualquer país antes de expirado o prazo de cinco anos a contar da data em que tal país se tenha tornado membro da União.

Artigo 36

1) Todo país parte na presente Convenção se compromete a adotar, de conformidade com sua Constituição, as medidas necessárias para assegurar a aplicação da presente Convenção.

2) Entende-se que, no momento em que um país se vincula pela presente Convenção, deve estar em condições, de conformidade com sua legislação interna, aplicar as disposições da presente Convenção.

Artigo 37

1) a) O presente Ato é assinado em um único exemplar nas línguas inglesa e francesa e, sem prejuízo do parágrafo 2), é depositado junto ao Diretor-Geral.

b) Textos oficiais são elaborados pelo Diretor-Geral, depois de consultados os governos interessados, nas línguas alemã, árabe, espanhola, italiana e portuguesa, e nas outras línguas que poderão ser indicadas pela Assembléia.

c) Em caso de divergência quanto à interpretação dos diversos textos, fará fé o texto francês.

2) O presente Ato permanece aberto à assinatura até 31 de janeiro de 1972. Até esta data, o exemplar mencionado no parágrafo 1) a), será depositado junto do Governo da República francesa.

3) O Diretor-Geral transmitirá duas cópias certificadas conforme do texto assinado do presente Ato aos Governos de todos os países da União e, a pedido, ao Governo de qualquer outro país.

4) O Diretor-Geral fará registrar o presente Ato junto ao Secretariado da Organização das Nações Unidas.

5) O Diretor-Geral notificará aos Governos de todos os países da União as assinaturas, os depósitos de instrumentos de ratificação ou de adesão e de declarações compreendidas nesses instrumentos ou efetuadas em aplicação dos artigos 28.1) c), 30.2) a) e b) e 33.2), a entrada em vigor de quaisquer disposições do presente Ato, as notificações de denúncia e as notificações feitas em aplicação dos artigos 30.2) c), 31.1) e 2), 33.3) e 38.1), assim como as notificações mencionadas no Anexo.

Artigo 38

1) Os países da União que não ratificaram o presente Ato ou que não aderiram a ele e que não são vinculados pelos artigos 22 a 26 do Ato de Estocolmo podem exercer até o dia 26 de abril de 1975, se o desejarem, os direitos previstos pelos referidos artigos, como se fossem por eles vinculados. Qualquer país que deseje exercer os referidos direitos deposita para este fim, junto ao Diretor-Geral, uma notificação escrita que entra em vigor na data de seu recebimento. Tais países são considerados membros da Assembléia até a referida data.

2) Enquanto todos os países da União não se tiverem tornado membros da Organização, o Bureau Internacional da Organização funcionará igualmente como Secretaria da União e o Diretor-Geral como diretor de tal Secretaria.

3) Quando todos os países da União se tiverem tornado membros da Organização, os direitos, obrigações e bens da Secretaria da União passarão para o Bureau Internacional da Organização.

ANEXO

Artigo I

1) Qualquer país considerado de conformidade com a prática estabelecida na Assembléia Geral das Nações Unidas, como país em vias de desenvolvimento, que ratifique o presente Ato, do qual o presente Anexo forma parte integrante, ou que a ele adira, e que, em vista de sua situação econômica e de suas necessidades sociais e culturais, não se considere estar, de imediato, em condições de tomar as disposições próprias para assegurar a proteção de todos os direitos, tais como previstos no presente Ato, pode, mediante notificação depositada junto do Diretor-Geral, no momento do depósito do seu instrumento de ratificação ou de adesão, ou, sem prejuízo do depósito no artigo V.1) c), em qualquer data ulterior, declarar que invocará o benefício da faculdade prevista pelo artigo II ou

daquela prevista pelo artigo III ou de ambas as faculdades. Pode, em lugar de invocar o benefício da faculdade prevista pelo artigo II, fazer uma declaração conforme o artigo V.1) a).

2) a) Qualquer declaração feita por força do parágrafo 1) e notificada antes de expirado um período de dez anos, contados da entrada em vigor dos artigos 1 a 21 e do presente Anexo, de acordo com o artigo 28.2), permanecerá válida até que tenha expirado o referido período. Poderá ser renovada na sua totalidade ou parcialmente por outros períodos sucessivos de dez anos, mediante notificação depositada junto ao Diretor-Geral, não mais de quinze meses mas não menos de três meses antes de ter expirado o período decenal em curso.

b) Qualquer declaração feita nos termos do parágrafo 1) e notificada depois de ter expirado um período de dez anos, contados da entrada em vigor dos artigos 1 a 21 e do presente Anexo, de acordo com o artigo 28.2), permanece válida até que tenha expirado o período decenal em curso. Pode ser renovada como previsto na segunda frase da alínea a).

3) Qualquer país da União que tenha deixado de ser considerado como um país em vias de desenvolvimento de acordo com o disposto na alínea ¹¹ 1), não estará mais habilitado a renovar sua declaração tal qual prevista na alínea ¹² 2) e quer retire ou não oficialmente sua declaração, tal país perderá a possibilidade de invocar o benefício das faculdades mencionadas no parágrafo 1), seja ao expirar o período decenal em curso, seja três anos depois que tenha deixado de ser considerado um país em vias de desenvolvimento, devendo ser aplicado o prazo que mais tarde vença.

4) Se, na época em que a declaração feita em virtude do parágrafo 1) ou do parágrafo 2) deixa de vigorar, houve em estoque exemplares produzidos sob o regime de uma licença concedida por força das disposições do presente Anexo, tais exemplares poderão continuar a ser postos em circulação até seu esgotamento.

5) Qualquer país que seja vinculado pelas disposições do presente Ato e que tenha depositado uma declaração ou uma notificação de acordo com o artigo 31.1) relativamente à aplicação do referido Ato a determinado território cuja situação pode ser considerada como análoga àquela dos países mencionados no parágrafo 1), pode, em relação a esse território, fazer a declaração mencionada no parágrafo 1) e a notificação de renovação indicada no parágrafo 2). Enquanto vigorar esta declaração ou

¹¹ O segmento deveria ser “[...] no parágrafo [...]” ao invés de “[...] na alínea [...]”.

¹² O segmento deveria ser “[...] no parágrafo [...]” ao invés de “[...] na alínea [...]”.

esta notificação, as disposições do presente Anexo aplicar-se-ão ao território em relação ao qual a mesma foi feita.

6) a) O fato de que um país invoca o benefício de uma das faculdades mencionadas no parágrafo 1) não autoriza outro país a dar às obras, cujo país de origem é o primeiro país em questão, uma proteção inferior àquela que é obrigado a conceder de acordo com os artigos 1 a 20.

b) A faculdade de reciprocidade prevista pelo artigo 30.2) b), segunda frase, não pode, até à data em que expira o prazo aplicável de acordo com o artigo I.3), ser exercida para obras cujo país de origem é um país que fez declaração de acordo com o artigo V.1) a).

Artigo II

1) Todo país que tenha declarado que invocará o benefício da faculdade prevista pelo presente artigo será habilitado, relativamente às obras publicadas sob forma impressa ou sob qualquer outra forma análoga de reprodução, a substituir o direito exclusivo de tradução previsto no artigo 8 por um regime de licenças não exclusivas e intransferíveis, concedidas pela autoridade competente nas condições indicadas a seguir e de acordo com o artigo IV.

2) a) Sem prejuízo do disposto no parágrafo 3), quando, ao expirar um período de três anos ou um período mais longo determinado pela legislação nacional do referido país contado da primeira publicação de uma obra, a tradução não foi publicada numa língua de uso geral nesse país, pelo titular do direito de tradução ou com sua autorização, qualquer nacional do referido país poderá obter uma licença para traduzir a obra na referida língua e publicar essa tradução sob forma impressa ou sob qualquer outra forma análoga de reprodução.

b) Uma licença também pode ser concedida em virtude do presente artigo se estiverem esgotadas todas as edições da tradução publicada na língua em apreço.

3) a) No caso de traduções numa língua que não é de uso geral num ou em vários países desenvolvidos, membros da União, o período de um ano substituirá o período de três anos mencionados no parágrafo 2) a).

b) Qualquer país mencionado no parágrafo 1) pode, com o acordo unânime dos países desenvolvidos, membros da União, nos quais a mesma língua é de uso geral, substituir, no caso de tradução para a referida língua, o período de três anos mencionados no parágrafo 2) a), por um período mais curto, fixado de conformidade com o referido acordo, não podendo, todavia, tal período ser inferior a um ano. Entretanto, as disposições da frase precedente não são aplicáveis quando se trata de inglês, espanhol ou francês. Qualquer acordo neste

sentido será notificado ao Diretor-Geral pelos governos que o tiverem concluído.

4) a) Nenhuma licença mencionada no presente artigo poderá ser concedida antes de expirado um prazo suplementar de seis meses, no caso em que ela possa ser obtida ao expirar de um período de três anos, e de nove meses, no caso em que possa ser obtida ao expirar de um período de um ano:

i) contados da data em que o requerente cumpre as formalidades previstas pelo artigo IV.1);

ii) ou então, se a identidade ou o endereço do titular do direito de tradução não for conhecido, contados da data em que o requerente procede, como previsto no artigo IV.2), ao envio das cópias do requerimento apresentado por ele à autoridade competente a fim de obter a licença.

b) Se, no decurso de um prazo de seis ou de nove meses, uma tradução na língua para a qual o requerimento foi apresentado é publicada pelo titular do direito de tradução ou com a sua autorização, nenhuma licença será concedida por força do presente artigo.

5) Qualquer licença mencionada no presente artigo somente poderá ser concedida para fins escolares, universitários ou de pesquisa.

6) Se a tradução de uma obra for publicada pelo titular do direito de tradução ou com sua autorização por um preço comparável àquele em uso no país em causa para obras análogas, qualquer licença concedida por força do presente artigo cessará se tal tradução for na mesma língua e tiver, em essência, o mesmo conteúdo que a tradução publicada por força da licença. Poder-se-á continuar a distribuição de todos os exemplares já produzidos antes da expiração da licença, até o esgotamento dos mesmos.

7) Para as obras que são compostas principalmente de ilustrações, uma licença para realizar e publicar uma tradução do texto e para reproduzir e publicar ilustrações somente poderá ser concedida se as condições do artigo III forem igualmente preenchidas.

8) Nenhuma licença poderá ser concedida por força do presente artigo quando o autor tiver retirado da circulação todos os exemplares da sua obra.

9) a) Uma licença para traduzir uma obra que tenha sido publicada sob forma impressa ou sob qualquer forma análoga de reprodução pode também ser concedida a qualquer órgão de radiodifusão que tenha sua sede num país mencionado no parágrafo 1), em consequência de um pedido feito à autoridade competente do país do referido organismo, contanto que tenham sido preenchidas todas as seguintes condições:

i) a tradução seja feita a partir de um exemplar produzido e adquirido de acordo com a legislação do referido país;

ii) a tradução seja utilizada somente em emissões destinadas ao ensino ou à difusão de informações de caráter científico ou técnico destinadas aos peritos de determinada profissão;

iii) a tradução seja utilizada exclusivamente para os fins enumerados no ponto (ii) em emissões feitas licitamente e destinadas aos beneficiários no território do referido país, inclusive as emissões feitas mediante registros sonoros e visuais realizados licitamente e exclusivamente para tais emissões;

iv) os usos feitos da tradução não tenham caráter lucrativo.

b) Registros sonoros ou visuais de uma tradução feita por um órgão de radiodifusão sob o regime de uma licença concedida por força da presente alínea podem, para os fins e sem prejuízo das condições enumeradas na alínea a) e com o acordo desse órgão, ser também utilizados por qualquer outro órgão de radiodifusão como sede no país cuja autoridade competente concedeu a licença em questão.

c) Sempre que todos os critérios e condições enumerados na alínea a) sejam respeitados, uma licença pode igualmente ser concedida a um órgão de radiodifusão para traduzir qualquer texto incorporado numa fixação audiovisual feita e publicada unicamente para uso escolar e universitário.

d) Sem prejuízo das alíneas a) a c), as disposições dos parágrafos precedentes são aplicáveis à concessão e ao exercício de qualquer licença concedida por força do presente parágrafo.

Artigo III

1) Qualquer país que tenha declarado que invocará o benefício da faculdade prevista no presente artigo terá direito, para substituir o direito exclusivo de reprodução previsto no artigo 9 por um regime de licenças não exclusivas e intransferíveis, concedidas pela autoridade competente nas condições indicadas a seguir e de acordo com o artigo IV.

2) a) Com relação a uma obra à qual o presente artigo é aplicável por força do parágrafo 7) e quando, ao expirar

i) do período fixado no parágrafo 3) e contado a partir da primeira publicação de uma edição determinada de uma tal obra; ou

ii) de um período mais longo fixado pela legislação nacional do país mencionado a partir da mesma data,

exemplares dessa edição não foram postos à venda, no referido país, para atender às necessidades, quer do público, quer do ensino escolar e universitário, pelo titular do direito de reprodução ou com a sua autorização, por um preço comparável ao em uso em tal país para obras análogas, qualquer nacional do referido país poderá obter uma licença para reproduzir e publicar essa edição, por esse preço ou por preço inferior, a fim de atender às necessidades do ensino escolar e universitário.

b) Uma licença para reproduzir e publicar uma edição que foi posta em circulação como o descreve a alínea a) pode também ser concedida por força das condições previstas pelo presente artigo se, depois de expirado o período aplicável, exemplares autorizados dessa edição não estão mais à venda no país em questão, durante um período de seis meses para responder às necessidades, quer do público, quer do ensino escolar e universitário, a um preço comparável àquele que é pedido no referido país para obras análogas.

3) O período a que se refere o parágrafo 2) a) i) é de cinco anos. Entretanto,

i) para as obras que tratem de ciências exatas e naturais e da tecnologia, será de três anos;

ii) para as obras que pertençam ao campo de imaginação, como romances, obras poéticas, dramáticas e musicais e para os livros de arte, será de sete anos.

4) a) No caso em que possa ser obtida no termo de um período de três anos, a licença não poderá ser concedida por força do presente artigo antes de expirar um prazo de seis meses

i) a contar da data em que o requerente cumpre as formalidades previstas pelo artigo IV.1);

ii) ou então, se a identidade ou o endereço do titular do direito de reprodução não for conhecido, a contar da data em que o requerente precede, como previsto no artigo IV.2), ao envio das cópias do requerimento apresentado por ele à autoridade competente a fim de obter a licença.

b) Nos outros casos e se o artigo IV.2) é aplicável a licença não poderá ser concedida antes de expirado um prazo de três meses contados do envio das cópias do requerimento.

c) Se durante o prazo de seis ou de três meses mencionado nas alíneas a) e b) houve uma distribuição, como descrito no parágrafo 2) a),

nenhuma licença poderá ser concedida por força do presente artigo.

d) Nenhuma licença poderá ser concedida quando o autor tiver retirado da circulação todos os exemplares da edição para cuja reprodução e publicação a licença foi requerida.

5) Uma licença para reproduzir e publicar uma tradução de uma obra não será concedida, por força do presente artigo, nos casos abaixo:

i) quando a tradução em causa não for publicada pelo titular do direito da tradução ou com sua autorização;

ii) quando a tradução não é feita numa língua de uso geral no país onde a licença é requerida.

6) Caso sejam postos à venda exemplares de uma edição de uma obra no país mencionado no parágrafo 1) para responder às necessidades, quer do público, quer do ensino secundário e universitário, pelo titular do direito de reprodução ou com sua autorização, por um preço comparável àquele em uso no referido país para obras análogas qualquer licença concedida por força do presente artigo caducará se essa edição for na mesma língua e tiver essencialmente o mesmo conteúdo que a edição publicada por força da licença. Poder-se-á continuar a distribuição de todos os exemplares já produzidos antes da expiração da licença até o esgotamento dos mesmos.

7) a) Sem prejuízo da alínea b), as obras às quais o presente artigo é aplicável são apenas as obras publicadas sob forma impressa ou sob qualquer outra forma análoga de reprodução.

b) O presente artigo é igualmente aplicável à reprodução audiovisual de fixações lícitas audiovisuais que constituam ou incorporem obras protegidas assim como à tradução do texto que as acompanha numa língua de uso geral no país em que a licença é requerida, ficando bem entendido que as fixações audiovisuais em questão foram concebidas e publicadas unicamente para fins escolares e universitários.

Artigo IV

1) Qualquer licença mencionada no artigo II ou no artigo III somente poderá ser concedida se o requerente, de acordo com as disposições em vigor no país em causa, provar ter pedido ao titular do direito a autorização de fazer uma tradução e de publicá-la ou de reproduzir e publicar a edição, conforme o caso, e, depois das devidas diligências de sua parte, não tiver podido encontrá-lo ou não tiver podido obter sua autorização. Ao mesmo tempo em que faz tal pedido ao titular do direito, o requerente deve informar qualquer centro nacional ou

internacional de informação de que se trata o parágrafo 2).

2) Se o titular do direito não tiver podido ser encontrado pelo requerente, este deve dirigir, pelo correio aéreo, em carta registrada, cópias do requerimento, apresentado por ele à autoridade competente com a finalidade de obter a licença, ao editor cujo nome figura na obra e a qualquer centro nacional ou internacional de informação que possa ter sido designado, numa notificação depositada para este fim junto ao Diretor-Geral pelo Governo do país em que se presume que o editor tenha seu lugar principal de atividades.

3) O nome do autor deve ser indicado em todos os exemplares da tradução ou da reprodução publicada sob o regime de uma licença concedida por força do artigo II ou do artigo III. O título da obra deve figurar em todos os exemplares. Se se tratar de uma tradução, o título original da obra deve, em qualquer caso, figurar em todos os exemplares.

4) a) Qualquer licença concedida por força do artigo II ou do artigo III não se estenderá à exportação de exemplares e só será válida para a publicação da tradução ou da reprodução, conforme o caso, no interior do território do país em que a licença é requerida.

b) Para os fins da aplicação da alínea a), deve ser considerado como exportação o envio de exemplares de um território para um país que, para esse território, fez uma declaração de acordo com o artigo I.5).

c) Quando um órgão governamental ou qualquer outro órgão público de um país que concedeu, de acordo com o artigo II, uma licença para fazer uma tradução numa língua que não seja o inglês, o espanhol ou o francês, envia exemplares da tradução publicada por força de tal licença a um outro país tal expedição não será considerada, para os fins da alínea a), como sendo uma exportação se todas as condições seguintes forem preenchidas:

i) os destinatários são particulares nacionais do país cuja autoridade competente concedeu a licença, ou organizações que agrupem tais nacionais;

ii) os exemplares são utilizados exclusivamente para fins escolares, universitários ou de pesquisa;

iii) o envio de exemplares e a sua distribuição ulterior aos destinatários não se revestem de qualquer caráter lucrativo; e

iv) o país para o qual os exemplares foram enviados concluiu um acordo com o país cuja autoridade competente outorgou a licença para autorizar a recepção dos mesmos, ou a distribuição, ou estas duas operações, e o Governo deste último país notificou o Diretor-Geral tal acordo.

5) Todo exemplar publicado sob o regime de uma licença concedida por força do artigo II ou do artigo III deve conter uma menção na língua apropriada indicando que o exemplar é posto em circulação somente no país ou no território a que se aplica a referida licença.

6) a) Medidas adequadas serão tomadas no plano nacional para que:

i) a licença preveja em favor do titular do direito de tradução ou de reprodução, conforme o caso, uma remuneração equitativa e de acordo com a tabela dos pagamentos normalmente efetuados no caso de licenças livremente negociadas, entre os interessados nos dois países em causa; e

ii) sejam assegurados o pagamento e a remessa desta remuneração; se existir uma regulamentação nacional relativa a divisas, a autoridade competente não poupará esforços, recorrendo aos mecanismos internacionais, para assegurar a remessa da remuneração em moeda internacionalmente conversível ou em seu equivalente.

b) Medidas adequadas serão tomadas no âmbito da legislação nacional para que seja garantida uma tradução correta da obra ou uma reprodução exata da edição em causa, conforme o caso.

Artigo V

1) a) Qualquer país habilitado a declarar que invocará o benefício da faculdade prevista no artigo II pode, ao ratificar o presente Ato, ou a ele aderir, substituir tal declaração por:

i) se for um país ao qual o artigo 30.2) a) é aplicável, uma declaração nos termos desta disposição, no que diz respeito ao direito de tradução;

ii) se for um país ao qual o artigo 30.2) a) não for aplicável, e mesmo se não for um país estrangeiro à União, uma declaração como previsto no artigo 30.2) b), primeira frase.

b) No caso de um país que deixou de ser considerado como país em vias de desenvolvimento, tal como mencionado no artigo I.1), uma declaração feita em conformidade com o presente parágrafo permanece válida até a data na qual expira o prazo aplicável de acordo com o artigo I.3).

c) Nenhum país que faça uma declaração em conformidade com o presente parágrafo não poderá invocar ulteriormente o benefício da faculdade prevista pelo artigo II, mesmo se retirar tal declaração.

2) Sem prejuízo do parágrafo 3), nenhum país que tiver invocado o benefício da faculdade prevista no

artigo II poderá posteriormente fazer uma declaração conforme o parágrafo 1).

3) Qualquer país que tenha deixado de ser considerado como país em vias de desenvolvimento tal como mencionado no artigo I.1) poderá, o mais tardar dois anos antes de expirar o prazo aplicável de conformidade com o artigo I.3), fazer uma declaração no sentido do artigo 30.2) b), primeira frase, não obstante o fato de não se tratar de um país estrangeiro à União. Esta declaração entrará em vigor na data na qual expirar o prazo aplicável de acordo com o artigo I.3).

Artigo VI

1) Qualquer país da União pode declarar, a partir da data do presente Ato e a qualquer momento antes de tornar-se vinculado pelos artigos 1 a 21 e pelo presente Anexo:

i) se se tratar de um país que, se fosse vinculado pelos artigos 1 a 21 e pelo presente Anexo, estaria habilitado a invocar o benefício das faculdades mencionadas no artigo I.1), que aplicará as disposições do artigo II ou do artigo III, ou dos ambos, às obras cujo país de origem é um país que, em aplicação do item ii) abaixo, aceita a aplicação destes artigos para tais obras, ou que é vinculado pelos artigos 1 a 21 e pelo presente Anexo; tal declaração pode se referir ao artigo V em lugar do artigo II;

ii) que aceita a aplicação do presente Anexo às obras das quais é ele o país de origem pelos países que fizeram uma declaração por força do item (i) acima ou uma notificação por força do artigo I.

2) Qualquer declaração em conformidade com o parágrafo I deve ser feita por escrito e depositada junto do Diretor-Geral, e entrará em vigor na data do seu depósito.

Em fé do que, os abaixo assinados, devidamente autorizados para este fim, assinaram o presente Ato.

Feito em Paris, em 24 de julho de 1971.

ADVERTÊNCIA: Este texto não substitui o texto oficial publicado no Diário Oficial da União nº 86, de 9 de maio de 1975, seção 1, páginas 5553 a 5560, nem as retificações feitas no Diário Oficial da União nº 96, de 23 de maio de 1975, seção 1, página 6195.