

**DIREITOS AUTORAIS EM
NARRATIVAS TRANSMIDIÁTICAS: A
INSTRUMENTALIZAÇÃO DO DIREITO DO
AUTOR NOS CONTRATOS**

COPYRIGHT IN TRANSMEDIA NARRATIVES:
THE INSTRUMENTALIZATION OF COPYRIGHT IN
CONTRACTS

Jordana Siteneski do Amaral*
Salete Oro Boff**

*Mestre em Direito com bolsa Taxa CAPES/PROSUP (Faculdade Meridional, IMED/RS).
Graduada em Direito (Faculdade Meridional, IMED/RS).
Graduada em Jornalismo (Universidade de Passo Fundo, UPF/RS).
E-mail: jo.siteneski@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7413-013X>

**Doutora em Direito (Universidade do Vale do Rio dos Sinos, UNISINOS/RS).
Mestre em Direito (Universidade do Vale do Rio dos Sinos, UNISINOS/RS).
Graduada em Direito (Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, UNIJUI/RS).
E-mail: salete.oro.boff@gmail.com.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7159-1878>.

Como citar: AMARAL, Jordana Siteneski do; BOFF, Salete Oro. Direitos autorais em narrativas transmidiáticas: a instrumentalização do direito do autor nos contratos. **Scientia Iuris**, Londrina, v. 27, n. 1, p. 62-77, mar. 2023. DOI: 10.5433/2178-8189.2023v27n1p62. ISSN: 2178-8189.

Resumo: Este artigo tem como tema analisar como os Direitos Autorais podem ser assegurados e instrumentalizados em narrativas transmidiáticas. Logo, o problema de pesquisa que este trabalho busca responder é verificar se os contratos são meios válidos para a instrumentalização dos Direitos Autorais em obras construídas por meio de narrativas transmidiáticas. Uma narrativa transmídia caracteriza-se essencialmente por contar uma narrativa através da utilização de várias mídias, com conteúdos diversificados e adaptados para cada tipo de suporte. Esses conteúdos formam um amálgama e se complementam mutuamente dando origem a uma nova forma de construir narrativas. Pelo estudo realizado, confirmou-se a hipótese inicial, visto que o autor é livre para dispor e negociar os direitos que lhes são exclusivos de exploração econômica da obra. O autor, por ele mesmo ou por alguma entidade que o represente, pode negociar a abrangência da cessão ou a autorização do uso dos direitos patrimoniais que lhe cabem, tais como a finalidade da cessão, seus prazos e onerosidade. Em uma narrativa transmídia é preciso que o instrumento contratual seja minucioso e traga de forma expressa todas as formas de utilização da obra. O método de abordagem utilizado foi o hipotético-dedutivo e o de procedimento monográfico.

Palavras-chave: Direitos autorais. Narrativa transmídia. Convergência midiática. Contratos.

Abstract: The theme of this article is to analyze how copyright can be secured and instrumentalized in transmedia narratives. Therefore, the research problem that this work seeks to answer is to verify if contracts are valid means for the instrumentalization of Copyright in works constructed through transmedia narratives. A transmedia narrative is essentially characterized by telling a narrative through the use of various media, with diversified content adapted to each type of support. These contents form an amalgam and complement each other, giving rise to a new way of building narratives. Through the study carried out, the initial hypothesis was confirmed, since the author is free to dispose of and negotiate the exclusive rights of economic exploitation of the work. The author, by himself or by some entity that represents him, can negotiate the scope of the assignment or the authorization of the use of the patrimonial rights that belong to him, such as the purpose of the assignment, its terms and cost. In a transmedia narrative, the contractual instrument must be detailed and expressly bring all forms of use of the work. The approach method used was the hypothetical-deductive and the monographic procedure.

Keywords: Copyright. Transmedia storytelling. Contracts. Media convergence.

INTRODUÇÃO

Grande parte do público conhece a série *Matrix* pela trilogia de filmes. Porém, o universo dessa narrativa, que é um ícone da ficção científica e do gênero *cyberpunk*¹, é maior e mais complexo do que mostram as obras cinematográficas. Além dos filmes, existe uma série de animação, uma história em quadrinhos e dois *games*. Cada um desses produtos, mais do que simplesmente reproduzir o universo, interage e complementa a história principal. Tem-se aqui, um *case* de sucesso da narrativa transmídia.

Uma narrativa transmídia, em breve síntese, é uma forma de construir o *storytelling*, isto é, a própria narrativa utilizando vários suportes de mídia de maneira integrada. Aproveitando as especificidades de cada um desses suportes, uma história pode ser contada de forma entrelaçada em diferentes produtos: filme, livros, e jogos, por exemplo.

Uma vez que todos esses produtos midiáticos estão envolvidos em processos de criação diferentes, eles envolvem autores e criadores diferentes nesses processos de produção. Não obstante, haverá sempre um autor que criou o conceito original da obra, isto é, que escreveu um livro ou um roteiro que deu origem ao enredo da obra que será expandida.

Logo, este trabalho tem como escopo discutir como os Direitos Autorais podem ser assegurados e instrumentalizados em narrativas transmídia. Partindo do pressuposto de que tais relações jurídicas e negociais são regidas por meio de contratos, o problema de pesquisa consiste em verificar se, os contratos são meios válidos para a instrumentalização dos Direitos Autorais em obras construídas por meio de narrativas transmidiáticas. A hipótese inicialmente formulada foi a de que os contratos que possuem os Direitos Autorais, e mais precisamente, os direitos patrimoniais, como objeto são meios válidos e podem ser utilizados em casos que envolvem narrativas transmidiáticas para que o autor possa exercer seu direito exclusivo de usar, fruir e dispor de sua obra.

O método de abordagem utilizado foi o hipotético-dedutivo e de procedimento monográfico. A técnica de pesquisa empregada foi a bibliográfica em artigos, livros e em fontes secundárias.

Este trabalho está estruturado em três tópicos, além de introdução e conclusão, onde os objetivos que norteiam a pesquisa são desenvolvidos em cada tópico. Tais objetivos consistem, em um primeiro momento, conceituar e contextualizar as narrativas transmídia; elucidar a divisibilidade dos direitos autorais patrimoniais e a necessidade de autorização expressa do autor da obra para sua divulgação, utilização e exploração econômica em qualquer suporte; demonstrar que as diferentes modalidades de uso da obra necessitam ser expressas e autorizadas pelo autor; e por fim, apresentar os instrumentos contratuais como opções para instrumentalização dos direitos

1 A estética *cyberpunk* é considerada um subgênero da ficção científica e pode ser encontrada em movimentos literários, mas não só: filmes, animações, séries de televisão e jogos podem incorporá-la. Na literatura, ela surge na década de 1980 em obras que, atualmente, são consideradas clássicas do gênero, como, por exemplo, *Andróides sonham com ovelhas elétricas* e *Neuromancer*. No cinema, o filme *Blade Runner* é um considerado um clássico do gênero. Basicamente, essa subcultura retrata uma sociedade muito avançada em tecnologia, porém sempre decadente no aspecto social e ambiental, com altos níveis de degradação ambiental, pobreza, desigualdade, violência, criminalidade e repressão.

autorais nas narrativas transmídia.

1 O UNIVERSO EXPANDIDO EM VÁRIOS MEIOS: A NARRATIVA TRANSMÍDIA

O uso pela primeira vez do termo narrativa transmídia (*transmediastorytelling*) é atribuído à Marsha Kinder e Mary Celeste Kearney para se referir aos processos de adaptação de uma narrativa para múltiplas plataformas e *marketing*, bem como a relação entre filmes, games e televisão. Seriam “super sistemas” capazes de criar uma rede intertextual ao redor de personagens da cultura pop (EVANS, 2011).

As narrativas transmídia surgem principalmente em função de uma estratégia de *marketing* e de mercado, mas também são reflexo da “cultura da convergência”. Um dos reflexos desta cultura é que os consumidores de produtos de mídia reivindicam para si uma postura mais participativa e interativa.

É o que se pode observar em Jenkins (2009, p. 138), que foi um dos primeiros teóricos a conceituar o termo transmídia: “Uma história transmídia desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, como cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo.”

Nesse sentido, exploram-se as características específicas de cada meio, pois “cada meio faz o que faz de melhor”, a fim de que uma história possa ser trazida para um filme, ou para os games. Na transmídia, cada acesso à franquia precisa ser autônomo, para que não seja necessário ver um determinado produto para gostar de outro (JENKINS, 2009, p. 138).

Trata-se de uma forma de contar histórias usando recursos de várias plataformas de maneira interligada e simultânea, que surge como um dos reflexos do fenômeno que ele nomeia como “Cultura da Convergência”.

De uma forma sucinta, a “cultura da convergência” refere-se a uma mudança de paradigma na comunicação, no consumo de mídia e nas relações estabelecidas entre os consumidores com o conteúdo de mídia e entre os próprios consumidores. Ela é possível por causa da evolução tecnológica, com o advento das mídias digitais e interativas e de aparelhos como celulares e computadores que agregam múltiplas funções. Contudo, o aspecto tecnológico é apenas uma das facetas da convergência, pois se trata de uma mudança na própria cultura e nos hábitos das pessoas (JENKINS, 2009).

Enquanto as mídias analógicas eram passivas e possuíam uma comunicação verticalizada, as mídias digitais são essencialmente interativas. Os consumidores de mídia querem, mais do que receber, ser participantes ativos. Isso ocorre na medida em que eles recebem o conteúdo pelas mídias e depois vão produzir conteúdo na internet, seja na forma de comentários ou produzindo algum tipo de *fandom*² (JENKINS, 2009).

² *Fandom* refere-se à subcultura composta, produzida e consumida pelos fãs e por uma comunidade. Para mais informações sobre como ele se insere e se manifesta na cultura da convergência ver: (AMARAL; BOFF, 2018b).

A convergência envolve a relação entre três conceitos: convergência dos meios de comunicação, cultura participativa e inteligência coletiva:

Por convergência, refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam (JENKINS, 2009, p. 29).

Esses processos de convergência são dinâmicos e ocorrem no momento em que os consumidores de mídia recebem o conteúdo e passam a fazer uma ressignificação e uma recriação (MARTINO, 2015). Importante ressaltar que as manifestações dessa cultura participativa geradas nesses meios, nem sempre são bem recepcionadas pelos grandes produtores de mídia (isto é, as gravadoras, editoras, emissoras de televisão e estúdios cinematográficos). Um exemplo foram as notificações expedidas pelos estúdios de cinema para que os fãs de determinados filmes parassem de produzir conteúdo amador na internet (AMARAL; BOFF, 2018a).

Outro exemplo disso, é que se tornou comum que criadores de conteúdo para plataformas digitais recebam notificações de supostas violações de Direitos Autorais quando utilizam pequenos trechos de obras protegidas. As consequências dessas notificações são diversas, tais como sofrer sanções na plataforma onde hospedam esse conteúdo, ter o conteúdo produzido removido, ou perder a monetização. Isso como acontece em plataformas como o *YouTube*³, criticado pela sua política de Direito Autoral em diversas oportunidades (AMARAL; BOFF, 2018b).

Isso é particularmente preocupante, pois além de prejudicar os criadores de conteúdo, que cada vez mais estão se profissionalizando nessa atividade, ainda pode abrir margem para a restrição da liberdade de expressão se essas políticas de direitos autorais tiverem sua finalidade legítima desviada para atingir outros objetivos (AMARAL; BOFF, 2018b).

Feita esta observação e voltando ao caso em análise, a franquia *Matrix* é um exemplo de narrativa transmídia bem-sucedida. Com um universo e uma história tão amplos que não caberiam em apenas uma mídia, o enredo principal é complementado por dois games (*Enter the Matrix* e um jogo *multi-player* online), pelos quadrinhos e pela animação *Animatrix* que ofereciam novos pontos de acesso para o universo, tal como os diversos pontos possíveis que eram usados pelos personagens para entrar na *Matrix* na história. Outros exemplos de narrativas transmídias podem ser observados em *O Senhor dos Anéis*, *Star Wars* e *Harry Potter* (JENKINS, 2009).

Para os fãs, a trilogia *Matrix* é apenas “a ponta do *iceberg*” das diversas narrativas que compõem o universo em outros formatos. Cada um desses itens oferece detalhes sobre o que aconteceu no universo da franquia antes dos filmes ou entre alguns episódios (MARTINO, 2015, p. 38). Nas palavras de Martino (2015, p. 38), “Uma narrativa transmídia é uma história que se desdobra em múltiplas plataformas e formatos, cada uma delas trabalhando em sua própria

³ Algumas plataformas têm implementado ferramentas para identificar e remover de forma automática essas violações, como por exemplo, o controverso *Content ID do YouTube*. Também, a nova Diretiva de Direitos Autorais da União Europeia prevê em um dos seus artigos o uso obrigatório desse tipo de filtros nas plataformas, decisão essa que enfrentou fortes críticas (AMARAL; BOFF, 2018b).

linguagem e acrescentando elementos novos ao conjunto da história.”.

Pratten (2011) acrescenta que além do uso de múltiplas plataformas, é importante incluir a participação das pessoas, de forma que cada plataforma aumente o aproveitamento e experiência do público. A narrativa transmídia diferencia-se das “narrativas multiplataforma” na medida em que a primeira consegue construir uma “sinergia” entre o conteúdo e a emoção causada pela participação do público.

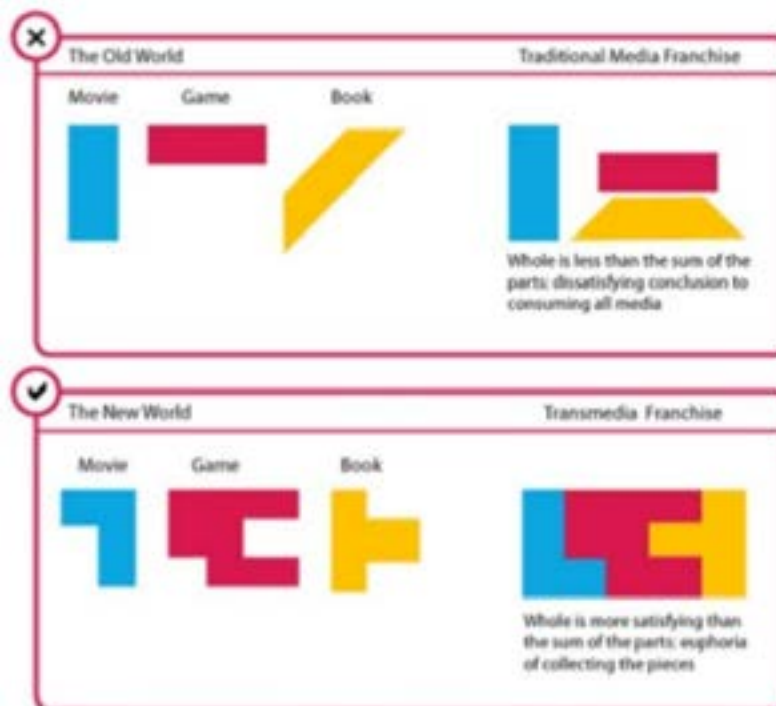
Desta maneira, o simples ato de criar um *website* para um programa de televisão não faz dele uma narrativa transmídia, porque ele seria apenas uma “versão adaptada” do mesmo conteúdo das outras mídias, não fazendo diferença para experiência final do consumidor se ele o acessa ou deixa de acessá-lo (PRATTEN, 2011). A narrativa transmídia, por outro lado, precisa da diversificação do conteúdo em cada plataforma.

É importante também que se diferencie termos como “crossmídia” e “multimídia”, para que não haja confusão com a transmidialidade. Quando se diz que algo é multimídia, apenas se está dizendo que existe mais de um meio de comunicação envolvida na apresentação de uma mesma história, mas que os conteúdos se repetem, sendo quase uma cópia um do outro. Já na crossmídia, também se utiliza diferentes plataformas para desenvolver a narrativa ou uma campanha, porém ela não proporciona conexão entre as diferentes partes da história, que são desenvolvidas em cada um dos canais de distribuição (ARNAUT *et al.*, 2011).

Essas formas de desenvolver o *storytelling* acabam resultando em narrativas fragmentadas, que muitas vezes enveredam por caminhos diferentes, dando sempre a impressão que cada uma delas é só uma “versão” diferente da outra. Ou ainda, caem na redundância e acabam com o interesse da audiência em buscar mais conteúdos.

A figura abaixo, criada por Pratten (2011) demonstra que nas franquias tradicionais a experiência de consumir todas as mídias se torna insatisfatória, pois elas são fragmentadas e desconexas. Já na transmídia, a experiência de consumir todas as mídias se torna satisfatória, pois elas se complementam e se interligam, proporcionando uma experiência melhor.

Figura 1 - “what is transmedia?”



Fonte: Pratten (2011, p. 3).

Não se pode ignorar também que a narrativa transmídia surgiu de esforços do *marketing* e é fortemente ancorada em propósitos comerciais. Contudo, também não se pode negar que o seu sucesso está atrelado ao engajamento e participação do público, com as informações que eles trocam, com o conteúdo que geram e os produtos que consomem. Parte da audiência cada vez mais busca mídias interativas, de maneira que essas narrativas conseguem prender a atenção do espectador.

Voltado ao caso *Matrix*, viu-se que a franquia possui uma série de produtos diferentes, que derivam do universo da obra cinematográfica. Esses produtos (*games*, quadrinhos, animação) e seus respectivos enredos foram desenvolvidos por autores diferentes (considerando as irmãs Wachowski, que dirigiram os filmes como autoras). Porém, as irmãs sempre estiveram presentes no desenvolvimento dos demais produtos, desde a busca pelos profissionais que executariam o trabalho até no desenvolvimento do conteúdo.

Elas não apenas licenciaram ou subcontrataram profissionais para criar os produtos derivados, mas dirigiram e escreveram conteúdos para o *game* e para as histórias em quadrinhos, bem como participaram da elaboração dos cenários para a animação. Tal envolvimento foi essencial para que a obra fosse apreciada pelos fãs, garantindo uma integridade e coesão na narrativa (JENKINS, 2009).

Se por um lado esta “autoria cooperativa” produz bons frutos, por outro, o atual sistema de licenciamento não colabora para que as franquias tenham sucesso. A crítica do autor vai no sentido de que o atual sistema de licenciamento induz que os demais produtos sejam “periféricos” perante a obra principal. Vendem-se os direitos a um terceiro, que limita o que pode ser feito com

os personagens ou conceitos. Ao fazer isso, os demais produtos saem redundantes (não permitem novos antecedentes ou personagens), com histórias diluídas (duplicam experiências já realizadas) ou com contradições grosseiras (sem a consistência que se espera de uma franquia) (JENKINS, 2009).

Construir um uma narrativa transmídia não é simples, e caso esse seja o objetivo, é preciso que o projeto contemple vários elementos. Para que o projeto seja bem sucedido, é preciso que desde o início o enredo, universo, personagens e formas de interação com o público sejam pensados. Além é claro, das questões de propriedade intelectual.

Nesse ponto, percebe-se que, semelhante ao que ocorre em outras situações que envolvem direitos intelectuais e novas tecnologias, é preciso discutir como solucionar essas novas demandas. Percebe-se que cada um desses produtos envolve direitos e autores diferentes em seu desenvolvimento. Como então, conferir proteção a todos esses direitos e proteger o autor de usos considerados excessivos ou não autorizados diante desses processos?

É importante ressaltar que os direitos patrimoniais podem ser cedidos, de forma total ou parcial. Isto é, o autor ou titular não é obrigado a dispor de forma integral de todos os direitos, pois eles podem ser negociados de forma individual. Nesse sentido, o próximo item busca elucidar a divisibilidade dos direitos patrimoniais.

2 A DIVISIBILIDADE DOS DIREITOS PATRIMONIAIS

Existem duas grandes “ramificações” do sistema de proteção de obras intelectuais por meio dos direitos autorais. Ambas possuem o objetivo de assegurar proteção à obra e ao seu autor, bem como de cuidar da utilização econômica dessas obras. Divergem, porém, em vários aspectos.

O sistema *Copyright*, adotado em países como Estados Unidos e Inglaterra surgiu primeiro, remontando ao ano de 1710 com o *Copyright Act*. Com este estatuto, os autores começaram a ter seus direitos reconhecidos, destacando-se o direito de cópia do autor (ASCENSÃO, 1997, p. 4). É um sistema que possui um caráter objetivo, na medida em que é concedido ao titular, porém exigem-se algumas formalidades para o exercício do direito de exclusividade. (BITTAR, 2015, p. 29).

Por outro lado, o sistema brasileiro derivou de uma outra tradição de Direito Autoral, surgida na França, que teve dois decretos como marcos legislativos importantes nos anos de 1791 e 1793 (ZANINI, 2015).

Um dos aspectos que diferenciam este sistema do *copyright* é o reconhecimento do duplo aspecto do Direito Autoral: o aspecto patrimonial e o aspecto moral. Esse sistema possui um caráter mais subjetivo, e baseia-se na exclusividade que o titular dos direitos referentes à exploração econômica possui, garantindo também, a participação em diversos meios de utilização. Neste regime, se reconhece a limitação das convenções celebradas pelo autor para exploração da obra. A proteção conferida pelo direito neste sistema é garantida independentemente de registro da

obra ou de outras formalidades.

O aspecto moral guarda relação com direito de o criador ser reconhecido como autor da obra e que receba os créditos pela mesma, bem como pela sua divulgação e integridade, não sendo essas alteradas, salvo seu consentimento (GANDELMAN, 2001, p. 37). São direitos que acompanham o autor, e ainda que esgotada a exclusividade patrimonial com a entrada em domínio público da obra, eles persistem (BITTAR, 2015, p. 69).

Os direitos morais reúnem características que compreendem a “irrenunciabilidade, extra patrimonialidade, intransmissibilidade intervivos e causa mortis, a perpetuidade, o caráter absoluto, inalienabilidade, impenhorabilidade e a inexpropriabilidade” (ZANINI, 2015, p. 261). Na Lei de Direitos Autorais de 1998 (Lei 9.610/98) eles estão elencados nos artigos 24, 25, 26 e 27 e seus respectivos incisos, quanto ao sujeito do autor. Ainda, a proteção aos direitos morais dos intérpretes e executantes foi assegurada, por força do artigo 92 da mesma lei (BRASIL, 1998).

Já os direitos patrimoniais decorrem das relações de caráter real no uso e gozo das obras criadas e materializadas. O “fato gerador” dos direitos patrimoniais do autor ocorre com a publicação da obra, que por sua vez é o resultado da fixação do bem incorpóreo (criação) que foi fixado em algum bem corpóreo(suporte) (ABRÃO, 2017).

Trata-se da utilização econômica da obra, isto é, os meios pelos quais o autor dela pode retirar proventos pecuniários. Provêm da decisão do autor em comunicar a obra ao público e sob a forma que melhor atenda ao seu interesse em fazê-la circular (BITTAR, 2015, p. 67).

Estes direitos decorrem da exclusividade outorgada ao autor para exploração econômica da obra. É necessária prévia consulta ao autor para qualquer uso econômico da obra, que só será legítimo com a anuência do autor. Isso ocorre porque são direitos independentes entre si (princípio da divisibilidade dos direitos patrimoniais⁴). Logo, suas modalidades de uso estão atreladas à vontade do autor, que pode inclusive, negociá-las com pessoas diferentes:

Isso significa, pois, que, pelos vínculos que o mantêm unido à obra, mesmo depois de comunicada ao público de qualquer forma, tem o direito de interferir em qualquer outra modalidade não contratada ou surgida depois com a evolução tecnológica (gravação de show, ou novela, em fita cassete, para posterior venda ou locação ao público, em que a permissão para realização da novela não possibilita, por si, o novo uso, que ao revés, necessita estar autorizado por expresse no ajuste próprio) (BITTAR, 2015, p. 71).

Ao contrário dos direitos morais, os patrimoniais são penhoráveis, passíveis de cessão, seus efeitos possuem limitação objetiva no tempo, são prescritíveis, independentes entre si, isto é, esses direitos podem ser usados e negociados pelo autor de forma independente e cedidos a pessoas diferentes (BITTAR, 2015, p. 72). Estes direitos, de forma mais numerosa estão dispostos a partir do artigo 28 e seguem até o artigo 46 da LDA.

Essa diferenciação entre o aspecto moral e patrimonial é importante, uma vez que este é o

4 “De acordo com o Art. 31 da LDA: “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.”

sistema adotado no Brasil e porque essa diferenciação irá refletir nas próprias relações contratuais e obrigacionais decorrentes dos negócios jurídicos que tenham os direitos autorais como objeto.

No artigo 29 da LDA encontra-se uma lista exemplificativa dos direitos patrimoniais que pertencem aos autores e que cabe a eles autorizar ou não seu uso. São direitos como a reprodução, a edição, a adaptação a distribuição e tantos outros. As adaptações, de obras artísticas e literárias, por exemplo, são muito comuns na área audiovisual e encontram-se no rol desses direitos.

Por se tratar de bens disponíveis, os direitos patrimoniais são aqueles que podem ser transferidos. Essa transferência pode dar-se por meio de contratos ou por sucessão (natural ou testamentária), caso em que os direitos serão transferidos aos herdeiros. Quando alguém adquire direitos autorais por meio de uma das formas de transmissão dos direitos, seja por meio contratual ou por sucessão, os novos titulares passam a ser “titulares derivados” dos direitos autorais. Eles apenas adquiriram o exercício de direitos patrimoniais, sem ter participação no processo criativo (ABRÃO, 2017, p. 189).

Já no artigo 49⁵ da LDA, que se refere à transferência dos direitos do autor, estão elencadas algumas regras que precisam ser observadas na celebração do instrumento em relação: a) prazos de validade da transmissão; b) conteúdo; c) local; e d) interpretação dos contratos. Observa-se ainda que no caput do mesmo artigo a LDA previu três diferentes tipos de contratos: licenciamento, concessão e cessão. Apesar desta previsão, a lei não traz consigo um conceito legal para cada tipo de contrato. Cabe ressaltar que não é este um rol taxativo, uma vez que o artigo ainda dispõe que podem ser celebrados outros contratos em direito admitidos.

Quanto ao conteúdo, destaca-se que a transmissão, mesmo que seja total, não compreende os direitos de natureza moral e nem os expressamente excluídos por lei. O prazo da transmissão, caso o instrumento não mencione o prazo, será de cinco anos. Quando se tratar de transferência definitiva, esta somente ocorrerá se assim estiver expresso no instrumento.

Relativamente ao local, será válido no país em que foi celebrado, salvo disposição em contrário; quanto à modalidade, será apenas para as já existentes à época da celebração; e em relação à interpretação, estabelece que se não houver especificações, a modalidade se restringe somente para aquela necessária para a execução do contrato.

A partir do exposto, observa-se que o autor possui a faculdade de dispor de seus direitos patrimoniais e que isso não afetará os direitos morais e de ser reconhecido como autor da obra. Não obstante, a própria Lei apresenta a possibilidade de transferência dos direitos patrimoniais via cessão ou por sucessão. No próximo tópico, será analisado como os contratos podem contribuir

5 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.

para garantir e proteger os direitos de ambas as partes do negócio jurídico de cessão de direitos autorais, sobretudo nas narrativas transmídia.

3 A INSTRUMENTALIZAÇÃO DOS DIREITOS AUTORAIS POR MEIO DOS CONTRATOS

Os Direitos Autorais (em suas respectivas esferas, patrimonial e moral) além de positivados em determinado regime jurídico, devem ser instrumentalizados. Para o caso o qual este artigo analisa, a questão é como instrumentalizar juridicamente a utilização das obras intelectuais em diferentes plataformas e em diferentes usos. Há uma diversidade grande de espécies de contratos que podem ser celebrados, atendendo a uma infinidade de interesses das partes dentro do relacionamento básico entre autor, empresário, usuário e Estado (BITTAR, 2015, p. 107).

O Direito Autoral constitui um ramo *sui generis*, uma vez que possui princípios e regras próprias, de maneira que ele alcança particularidades em um *status* obrigacional próprio em relação ao direito comum. Em função da diversidade de plataformas de distribuição e exploração de bens intelectuais, a proteção legal buscada pelos autores tem se assentando em legislações que buscam assegurar a sua participação em cada processo de utilização da obra e a especificação no próprio instrumento do acordo sobre quais direitos estão inclusos, de forma expressa. Aquilo que não foi explicitado, não sai do patrimônio do autor (BITTAR, 2015, p. 107).

A transmissão dos direitos patrimoniais tem eficácia enquanto durar o período de proteção da obra, isto é, até que ela caia em domínio público. Os contratos de transferência de direitos autorais, apesar de possuírem regramentos específicos, também estão sujeitos às regras dos contratos e negócios jurídicos do Direito Civil, naquilo que não lhes forem contrárias as disposições. Por exemplo, tais contratos exigem partes capazes, objeto lícito (possível, determinado ou determinável e forma prescrita ou não proibida em lei (art. 104 do Código Civil). A abusividade no contrato também pode levar à nulidade do negócio (ABRÃO, 2017).

A própria Lei de Direitos Autorais é categórica ao postular que a interpretação dos negócios jurídicos envolvendo os direitos autorais se dá de forma restritiva, e não extensiva. Logo, os contratos, sejam eles comuns ou específicos, são interpretados restritivamente de maneira que permanecem com criador os direitos não expressamente transferidos, ou os novos usos não previstos ou que ainda não existiam no tempo da contratação (BITTAR, 2015, p. 72).

Ficam reservados ao autor todos os direitos que não forem expressamente negociados, e, em caso de dúvida, a interpretação deve ser norteadada nesse mesmo sentido. De qualquer sorte, não importa qual o nome do instrumento, mas sim o seu conteúdo e as intenções das partes contratantes (BITTAR, 2015, p. 114).

A título de comparação, a lei francesa estabelece que ainda que um contrato implique na cessão total de direitos, ele compreende apenas os modos de exploração previstos no instrumento. A autorização de forma específica e por escrito do autor é necessária para cada direito cedido, bem

como a extensão, ao destino, o aproveitamento econômico, o lugar e a duração. Deste modo são “nulas as cessões globais de obras futuras”, permitida apenas a concessão de direito de preferência (BITTAR, 2015, p. 110). Como se observa, a lei francesa distingue diferentes direitos patrimoniais, considerando-os independentes e submetendo a cada qual à autorização autoral. Limita a cessão aos expressos termos ajustados, exigindo a clara individualização dos direitos no respectivo instrumento e os termos avençados ditam os limites de atuação da entidade (BITTAR, 2015, p. 110).

Situações parecidas são as estabelecidas na legislação italiana, uma vez que os contratos de edição podem conter todos ou direitos ou não, bem como não se incluem direitos futuros nem os que dependam de modificação, e por fim, a cessão de um direito não implica a cessão de outros (BITTAR, 2015, p. 110).

Por outro lado, no sistema *Copyright* há duas formas de contratos principais: de edição (*license*) e de cessão (*assignment*), sendo que no primeiro tipo há apenas a licença para publicação e o segundo engloba outros direitos. Predomina o entendimento que a cessão de direitos se consuma em sua integralidade, conforme a teoria da integralidade (BITTAR, 2015, p. 110).

De qualquer forma, as obrigações decorrentes do Direito Autoral assumidas pelo autor são balizadas pelo direito moral inafastável, de maneira que o cessionário, ainda que detentor dos direitos patrimoniais, não pode modificar, ou fazer alterações no contexto da obra sem o consentimento do autor (BITTAR, 2015, p. 112).

Tal fato reforça a necessidade de que os direitos autorais sejam expressamente pactuados no instrumento contratual de cessão de direitos, especialmente em se tratando de narrativas transmídias, uma vez que pode haver acréscimos substanciais no conteúdo da obra, dependendo da plataforma e suporte utilizado.

Bittar (2015, p. 113) explica que as obrigações surgidas no Direito Autoral são permeadas pelas características do direito moral do autor, de modo que se enfatiza a instrumentação dos negócios jurídicos por escrito, com a delimitação apartada e precisa de cada direito envolvido; a autorização específica; a necessidade de autorização para qualquer forma de utilização econômica da obra e a impossibilidade de aproveitamento da obra por outra pessoa, fora dos limites decorrentes da natureza da obra e dos respectivos termos.

É preciso ressaltar que existem várias figuras contratuais que podem servir para a utilização econômica de bens intelectuais, em função dos próprios negócios jurídicos (por exemplo, a venda, a exposição e a permuta). Algumas modalidades de contrato decorrem do Código Civil (empreitada, a doação) e outros diretamente da lei autoral (edição, representação, cessão, produção...) Não obstante, um mesmo instrumento pode contemplar diferentes negócios complexos, em função da própria dinâmica das mídias e tecnologias atuais. Os contratos autorais mais comuns são os contratos de cessão de direitos, de obra futura, de produção, de encomenda, de representação e de execução (BITTAR, 2015, p. 113).

Dentre estes ainda, o contrato de cessão de direitos é o mais comumente utilizado no Brasil e no exterior para transferência de direitos. Por meio desta via, o cedente (autor) transfere

ao cessionário (titular derivado) os direitos patrimoniais que detém na qualidade de criador da obra, para que o cessionário possa em seu lugar, divulgar, comercializar e utilizar a obra, desde que dentro dos limites firmados no contrato. Também tem o dever de fiscalizar e zelar pela utilização, sem a necessidade de autorização prévia do autor (ABRÃO, 2017).

De acordo com Bittar (2015, p. 116): “É por meio da cessão que o autor transfere, a título oneroso ou não, a outrem, um ou mais direitos patrimoniais sobre a sua criação intelectual.”. Logo, se o contrato menciona apenas acesso para adaptação para o cinema, não pode o produtor divulgar a obra na televisão, por exemplo, pois cada forma de utilização ou cada processo de utilização deve ser mencionado no instrumento, sendo a interpretação restrita sempre em favor do autor.

O que diferencia a cessão é o aspecto de “definitividade e exclusividade “que ela pode assumir, segundo (Fragoso, 2009, p. 250). De acordo com o autor, os direitos patrimoniais são cedidos com os atributos da propriedade, isto é, de fruir, utilizar e dispor, atendidas as limitações da própria LDA (art.46) ou no contrato. Os direitos podem ser cedidos a título singular ou universal, de forma total ou parcial e se presume onerosa.

A licença, por outro lado, é caracterizada pela sua temporariedade e raramente é exclusiva. Ela pode compreender a totalidade de direitos ou apenas uma parte, a título universal ou singular, ser onerosa ou não, prever limitação de território ou não. Caso o instrumento não traga previsão de prazo, este será de cinco anos. (FRAGOSO, 2009, p. 362).

Existem casos também em que a proteção extrapola o campo do Direito Autoral e atinge a Propriedade Industrial⁶, a outra grande “ramificação” da Propriedade Intelectual. Tais situações são comuns em grandes franquias de fama mundial, como as cinematográficas ou de games.

Em síntese, nesse tópico observa-se que em razão da característica da divisibilidade, a cessão de um desses direitos não implica necessariamente na cessão de outros direitos. Denota-se que a Lei de Direitos Autorais adota uma posição mais protecionista em relação ao autor no momento em que garante que apenas aquilo que foi expressamente negociado e consta no instrumento contratual será objeto de cessão. Ademais, tal posição é confirmada no momento em que a LDA adotou a interpretação restritiva dos contratos de cessão e licenciamento em favor do autor.

CONCLUSÃO

As boas narrativas tradicionais conseguem envolver o público e imergi-los em outro universo. As narrativas transmídia, mais do que imergir, criam uma experiência dialógica e interativa com o público. Elas chamam o público para a interação em múltiplas plataformas, em que as pessoas não estão mais na condição de apenas meras expectadoras, mas sim na figura de “participantes”. Querem ver o filme, jogar o *game* e ler os quadrinhos e os livros para “caçar” todas

⁶ Sem maiores aprofundamentos, uma vez que não é o escopo do trabalho, cabe explicar que as duas buscam conferir proteção jurídica às criações fruto do intelecto humano. O Direito Autoral protege as obras intelectuais artísticas, estéticas, literárias e científicas, ao passo que a Propriedade Industrial tutela as criações como patentes, modelo de utilidade, desenho industrial, indicações geográficas e marcas (BOFF; 2017, p.20).

as informações sobre a história, formando um grande “quebra-cabeça” construído em uma rede intertextual. Esses produtos precisam estabelecer uma dinâmica e não ser uma mera replicação do que eles já viram.

Uma das diferenças entre a narrativa transmídia e uma franquia que é simplesmente expandida a partir de uma obra primígena, é que as primeiras já “nascem” em seu conceito de criação para serem narrativas transmídia. Faz parte de sua essência ser contada por meios diferentes, com abordagens e conteúdos que se complementam e interagem entre si. Haverá também, vários profissionais envolvidos na elaboração de cada conteúdo (com seus respectivos autores. Ou seja, a preocupação e o cuidado com os Direitos Autorais da obra em seus vários meios de distribuição já deve estar presente desde o início da produção.

Neste sentido, este estudo partiu do problema de pesquisa que questionava-se os instrumentos contratuais poderiam ser meios válidos para a instrumentalização dos Direitos Autorais em obras construídas por meio de narrativas transmidiáticas.

Dadas as características dos direitos patrimoniais, em especial a alienabilidade e a sua natureza divisível, tem-se que as mais variadas formas de exploração econômica podem ser negociadas por meio dos instrumentos contratuais, desde que respeitados os limites estabelecidos pela própria Lei de Direitos Autorais, a função social dos contratos e pelos demais princípios contratuais. Estes contratos, como se viu, podem ser típicos, advindos do Direito Autoral ou atípicos, isto é, provenientes de outras especialidades do direito, como do Direito Civil, diante da variedade de instrumentos que podem ser celebrados.

As negociações por meio de contratos estão sujeitas a observância das regras previstas na Lei de Direitos Autorais, subsidiadas pelas disposições do Código Civil, dada a característica *sui-generis* dos Direitos Autorais, tais como as disposições sobre prazos de validade e formalidades que o instrumento contratual deve observar. A divisibilidade dos direitos patrimoniais e a interpretação restritiva dos contratos que envolvam esses direitos são especialmente importantes no caso do objeto de análise deste estudo, que são as narrativas transmidiáticas.

A cessão ou transferência de algum direito não é presumida, ela precisa constar expressamente no instrumento contratual. O que não está expresso no instrumento, não sai da esfera do autor ou do titular. Além disso, pela divisibilidade, tem-se que a cessão ou autorização para um determinado uso, não conferem cessão ou autorização para uma “universalidade” de direitos.

Portanto, ao final deste estudo, tem-se que a hipótese inicial foi confirmada, visto que o autor é livre para dispor e negociar os direitos que lhes são exclusivos de exploração econômica da obra. O autor, por ele mesmo ou por alguma entidade que o represente, pode negociar a abrangência da cessão ou autorização do uso dos direitos patrimoniais que lhe cabem. Em uma narrativa transmídia, é preciso que o instrumento contratual seja minucioso e traga de forma expressa todas as formas de utilização da obra.

Ainda dentro deste estudo, foi apontado que a participação dos autores da obra no desenvolvimento do conteúdo para as múltiplas plataformas é um fator que pode refletir

positivamente no resultado, uma vez que a integralidade e coesão da obra e do universo que a compõe, assim como o ineditismo de cada conteúdo tendem a ser mais respeitados. Por último, mas não menos importante, cabe ressaltar que as narrativas transmídias são um fenômeno recente, de modo que produtores, consumidores e autores estão ainda se familiarizando com as infinitas possibilidades que elas oferecem. Isso implica em reconhecer também, que adaptações e atualizações no campo do Direito Autoral também precisam ser pensadas para atender essa nova forma de criação.

REFERÊNCIAS

ABRÃO, Eliane Y. **Comentários à lei de direitos autorais e conexos**: lei 9610/98 com as alterações da lei 12.853/2013 e jurisprudência dos Tribunais Superiores. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2017.

AMARAL, Jordana Siteneski do; BOFF, Salete Oro. A falibilidade do algoritmo Content ID na identificação de violações de direito autoral nos vlogs do YouTube: embates sobre liberdade de expressão na cultura participativa. **Revista de Direito, Inovação, Propriedade Intelectual e Concorrência**, Porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 43–62, jul./dez. 2018a. Disponível em: <https://www.indexlaw.org/index.php/revistadipic/article/view/4679/pdf>. Acesso em: 10 set. 2021.

AMARAL, Jordana Siteneski do; BOFF, Salete Oro. Uma obra e vários autores: o direito autoral e as “fan-fictionals” na cultura da convergência. **Scientia Iuris**, Londrina, v. 22, n. 1, p.162-189, mar. 2018b. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/iuris/article/view/29964>. Acesso em: 14 set. 2021.

ARNAUT; Rodrigo Dias; NOGUEIRA Fernanda; UHIEDA, Solanege E.; ZATTA, Daniel; DION, Dimas; HIPÓLITO, Leandro; RODRIGUES, Bruno; BUENO, Márcia Regina João; OLLA, Angelo Marz; SIENA, Nelson. Era transmídia. **Revista GEMInIS**, Florianópolis, ano 2, n. 2, p. 259-275, 2011. Disponível em: <https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/93/pdf>. Acesso em: 17 dez. 2022.

ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito autoral**. 2. ed. São Paulo: Renovar, 1997.

BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de autor**. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2015.

BOFF, Salete Oro. Acordos e tratados internacionais sobre propriedade intelectual. In: BOFF, Salete Oro; FORTES, Vinícius Borges; MENEGAZZO, André Frandoloso; TOCHETTO, Gabriel Zanatta (org.). **Propriedade intelectual**: marcos regulatórios. Erechim: Deviant, 2017. v. 1, p. 11-30.

BRASIL. **Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1998. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm . Acesso em: 28 set. 2021.

EVANS, Elizabeth. **Transmedia television**: audiences, new media, and daily life. New York: Routledge, 2011.

FRAGOSO, João Henrique da Rosa. **Direito autoral**: da antiguidade à Internet. São Paulo: Quartier Latin, 2009.

GANDELMAN, Henrique. **De Gutemberg à internet**: direitos autorais na era digital. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

MARTINO, Luís Mauto Sá. **Teoria das mídias digitais**: linguagens ambientes e redes. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

PRATTEN, Robert. **Getting started with transmedia storytelling**: a practical guide for beginners. 2nd ed. [S. l.: s. n.], 2011.

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

Como citar: AMARAL, Jordana Siteneski do; BOFF, Salete Oro. Direitos autorais em narrativas transmidiáticas: a instrumentalização do direito do autor nos contratos. **Scientia Iuris**, Londrina, v. 27, n. 1, p. 62-77, mar. 2023. DOI: 10.5433/2178-8189.2023v27n1p62. ISSN: 2178-8189.

Recebido em: 12/10/2021.

Aprovado em: 14/02/2023.