

Capítulo I

Considerações legais preliminares

Cristina Cardôso
Raquel Ortega
(transl.)
Pablo Del Teso

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

CARDÔSO, C., and ORTEGA, R., transl. TESO, P. Considerações legais preliminares. In: *Desenvolvimento de projetos audiovisuais: pela Metodologia DPA* [online]. Ilhéus, BA: Editus, 2016, pp. 23-38. ISBN 978-85-7455-448-8. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

CAPÍTULO I

Considerações legais preliminares

Um projeto audiovisual possui um alto nível de intangibilidade. É necessário muita energia, talento e fé (aos quais poderíamos acrescentar uma boa dose de sorte, contatos e oportunidade) para conseguir que um projeto se transforme em um filme ou uma minissérie de televisão. Uma grande parte do sucesso de um projeto depende de que muitas pessoas possam imaginar o produto e apresentá-lo corretamente, e de que outras possam visualizá-lo e acreditar em sua viabilidade.

Se vamos organizar de modo empresarial o desenvolvimento de um projeto, é necessário encontrar uma forma de reforçar os aspectos intangíveis. Desta maneira, podemos construir uma estrutura que contenha o projeto e permita estabelecer de modo claro os direitos, deveres e funções de cada membro da equipe. A forma de fazê-lo é traduzindo o projeto em termos legais, e as funções, os direitos e os deveres em forma de contrato.

Por esta razão, antes de começar a desenvolver a Metodologia DPA, acreditamos ser absolutamente fundamental realizar uma análise do aspecto legal de um projeto. Trata-se de um aspecto importante, já que, mesmo que o que estejamos produzindo seja um filme, o que estamos comercializando são seus direitos de exploração econômica. Antes do início do desenvolvimento de um projeto, devemos observar a dimensão legal do mesmo, já que dela dependerá sua organização empresarial. É através da lei de proteção que se concede às obras artísticas a possibilidade de começar a construir uma série de procedimentos que aproximam a organização do projeto às práticas correntes de outras indústrias.

1.1 Aspectos tangíveis e intangíveis do “filme”

Em seu livro *The Movie Business Book*, Jason Squire comenta a respeito da indústria audiovisual:

[...] Em nenhum outro negócio existe um produto criado inteiramente com uma inversão de milhões de dólares sem a segurança real de que o público vá comprá-lo. Em nenhum outro negócio se usa o produto e se leva [...] unicamente a memória do mesmo. No sentido mais real, trata-se de uma indústria baseada no sonho...⁸. (T.N.)

Neste parágrafo, Squire resume a essência intangível da indústria audiovisual, comparando-a à ideia de uma fábrica de sonhos. Através da história da humanidade, vários tipos de arte foram se alternando na função de “fazer sonhar” e, a partir do fim do século XIX, a indústria audiovisual certamente começou a ganhar um espaço proeminente em nossa cultura. Recorremos à arte para nos divertir, nos apaixonar, descontrair, tomar consciência de algo, nos entristecer, nos assustar, aprender, relaxar e uma infinidade de sensações que nem sempre temos em nossa vida cotidiana (e que, inclusive, muitas vezes, tentamos evitar).

No entanto, na indústria audiovisual não há apenas sentimentos; nela também se confundem as ideias, as visões e o talento de um enorme grupo de artistas e intérpretes (escritores, diretores, atores, montadores, músicos, diretores de fotografia, diretores de arte, etc.) que trabalham em conjunto para criar uma obra. O componente intangível também inclui outros elementos que o constituem; em um filme, uma série ou minissérie de televisão, é possível encontrar personagens, histórias, qualidade artística, qualidade técnica e uma longa lista de elementos difíceis de quantificar que constituem esta parte intangível.

Para organizar eficientemente o trabalho, é necessário analisar, descompor e traduzir esta intangibilidade em algo tangível. Assim, por exemplo, se analisarmos a “história”, veremos que, para que esta exista, é preciso contratar um roteirista e, às vezes, comprar os direitos de adaptação de uma obra literária. O elemento intangível “história” se converte então em “roteiro” e “contrato de cessão de direitos de adaptação”.

Podemos citar ainda outros exemplos mais complexos. Se falarmos, por exemplo, do sentimento de “tristeza” que pode nos transmitir um filme, poderíamos inferir que será necessário um conjunto de elementos tangíveis,

8 SQUIRE, Jason E. **The moovie business book**. New Jersey: Englewood Cliffs-Prentice-Hall Inc., 1983.

como o roteiro, que deverá conter uma história triste; a música (criada pelo compositor e executada pelos intérpretes) deverá ajudar a criar este clima juntamente com a fotografia (a cargo do diretor de fotografia e sua equipe); deveria haver ainda uma empatia com as personagens (interpretados pelos atores, criados pelo roteirista e dirigidos pelo diretor); um ritmo particular (a cargo do montador) e uma longa lista de recursos estilísticos (utilizados pelo diretor) e de produção (a cargo da produtora) que ajudarão a transmitir o elemento intangível “tristeza” ao público.

Estes elementos tangíveis devem ser organizados durante a fase de desenvolvimento e assegurados durante a fase de produção do filme. Ao final do processo, será possível obter algo tangível: por exemplo, uma série de imagens em movimento (com ou sem som) fixadas sobre um suporte (como um filme de 35mm, um DVD ou Blue Ray, um disco rígido, etc.), através das quais o público pode ter acesso ao intangível (a obra em si).

Quando produzimos um filme ou uma minissérie de televisão, não fazemos apenas cópias que serão utilizadas para que através de sua exibição cheguem ao público; fundamentalmente criamos propriedade intelectual. De fato, quando, por exemplo, um canal de televisão difunde através de seu sinal um filme, necessita para isto não apenas obter uma cópia do mesmo, mas também a autorização legal para sua exibição pública.

Compreender o conceito legal de propriedade intelectual é de fundamental importância para todos os profissionais envolvidos nas etapas de desenvolvimento de projetos, produção e comercialização. Para tratar de propriedade intelectual, no caso de um produto audiovisual, primeiro devemos definir seu objeto: o filme. Este conceito engloba não apenas os longas-metragens, como também outros produtos audiovisuais (como, por exemplo, uma minissérie de televisão ou um filme produzido para a tv). A este respeito, Julio Raffo explica:

[...] A palavra “filme” designa, com ambiguidade, três objetos ou fenômenos diferentes:

- a) um objeto artístico (bom ou ruim) constituído pela história narrada, os valores de conjunto que apresenta e a emoção que transmite.
- b) o conjunto de imagens, constituído pelo jogo de luzes, formas e cores, que foram utilizadas para criar aquele objeto artístico.
- c) o suporte material (o celulóide, a fita magnética, o registro digital) que, como meio técnico de gravação ou reprodução, permite registrar as imagens e apresentá-las ao espectador.

É claro que os três elementos vão sempre unidos aos fatos: se todos os suportes forem destruídos, desaparece a possibilidade de apresentar as

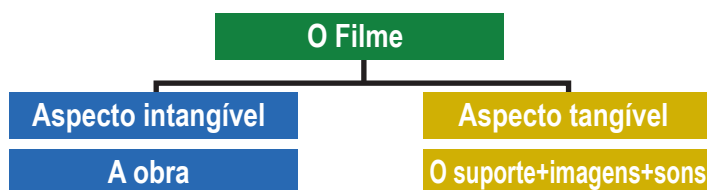
imagens, e, em consequência, torna-se impossível o acesso ao objeto artístico; neste caso, o “filme” deixará de existir.

No entanto, ainda que exista uma correlação necessária entre estes diferentes objetos que são designados pela palavra “filme”, eles devem ser conceitualmente diferenciados porque possuem uma natureza diferente pela qual estão sujeitos a um regime jurídico diferente.

A diferença apontada se torna ainda mais evidente quando se afirma que um mesmo “filme”, enquanto história e imagens, pode ser transportado de um suporte de celulóide para um suporte magnético ou digital, ou vice-versa, ou que um filme de minha propriedade pode ser registrado no suporte material cuja propriedade pertence a outro...⁹. (T.N.)

Em outras palavras, um filme é composto tanto de aspectos tangíveis (vale dizer, aquilo que se pode perceber de maneira precisa) como de aspectos intangíveis. Dentro do aspecto tangível do filme entram o conjunto de imagens em movimento e sons, e o suporte físico no qual estão contidos. O elemento intangível do filme é a obra em si, a qual o espectador tem acesso ao assistir e compreender as imagens e os sons.

FIGURA 3 – Aspectos tangíveis e intangíveis do filme



Com o passar do tempo, diferentes leis e regulamentações têm tratado, de forma diversa, de definir o conceito de “filme”. Como esta tarefa se encontra nas mãos de legisladores e advogados, não é surpreendente que o enfoque tradicional tenha sido meramente o referente aos aspectos “tangíveis” do filme. Sobre isto, Raffo comenta:

[...] A caracterização tradicional do que é um filme, segundo a qual o mesmo se define pelo fato de ser filmado em celulóide, e a concepção que recepta a Lei de Cinema, e que inclui neste conceito “...todo registro de imagens em movimento...”, são ambas passíveis de crítica quando se baseiam, exclusivamente, nos aspectos materiais do conceito de filme, sem dar conta de suas características como objeto cultural.

9 RAFFO, Julio. *La película cinematográfica y el video*. Buenos Aires: Ed. Abeledo, Perrot, 1998.

De fato, para o primeiro ponto de vista, o que determina se uma obra audiovisual é ou não um “filme” é o suporte no qual foi registrado. Para a segunda concepção, será considerado “filme” qualquer registro de “imagens em movimento”.

O primeiro ponto de vista restringe injustificadamente o alcance do conceito, pois exclui sem qualquer fundamento os filmes gravados com uma filmadora em vez de uma câmera tradicional.

O segundo critério, por sua vez, nos leva a um conceito excessivamente amplo. Basta pensar que, por esta ótica, seria considerado filme qualquer entrevista jornalística filmada ou a gravação de uma corrida de carros.

Entendemos que ambos os pontos de vista cometem o erro de caracterizar o conceito de “filme” com base em fenômenos puramente materiais, perceptíveis sensorialmente, como o são a natureza do suporte ou as imagens em movimento registradas...¹⁰. (T.N.)

No entanto, o autor cita outros enfoques, como o de Cossio, que, em seu livro “La teoría egológica del derecho”, define os “objetos culturais” em termos de suporte e sentido. Os objetos culturais possuem a característica de estar contidos em um suporte e de permitir que sejam compreendidos pelo homem. A partir desta percepção, o ser humano pode conhecer, compreender e valorizar o objeto cultural – ou seja, a obra em si.

Este enfoque é bem mais adequado na hora de definir o filme como a união dos dois aspectos: os intangíveis (a obra em si) e os tangíveis (o suporte e o conjunto de imagens em movimento e sons que permitem “transmitir” a obra e colocá-la à disposição do espectador para que este possa vê-la, conhecê-la, compreendê-la e valorizá-la).

Este conceito é analisado em tratados internacionais, como a Convenção de Berna, sobre proteção internacional da propriedade intelectual, e o convênio entre a Argentina e a Espanha. De acordo com Raffo, permitiria definir os filmes independentemente do suporte em que tenham sido registrados e, ao mesmo tempo, descartar produtos audiovisuais que não são considerados “filmes”. O autor considera que um “filme” ou “obra cinematográfica é:

[...] resultado de um ato de criação, possui uma estrutura narrativa, uma gênese e um desenvolvimento da ação dramática ou do relato, que permite diferenciá-lo claramente de uma novela ou da gravação de uma corrida automobilística.

Assim, uma “obra cinematográfica” é uma narração de uma história

10 Ibidem.

pré-concebida, ou pelo menos concebida parcialmente, antes do início da filmagem ou da gravação de suas imagens. E isto a diferencia da filmagem ou gravação de um evento desportivo, social, político ou de qualquer outra natureza. A filmagem ou gravação de fatos que ocorreram com uma lógica totalmente alheia a uma ideia dramática pré-concebida não constitui uma “obra” no sentido comentado e tampouco teria a originalidade que [...] requer a Lei de Propriedade Intelectual para dar-lhe seu aval como “obra artística”.

Além disso, na “obra cinematográfica”, a história narrada, o perfil e desenvolvimento de seus personagens não dependem da opinião dos espectadores, como costuma ocorrer no caso das novelas. Nelas, a duração, o desenvolvimento dramático, a introdução, a eliminação ou o perfil de seus personagens dependem de fatos do momento, de pesquisas de opinião ou do resultado desta avaliação. Estes produtos audiovisuais, muito importantes no desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, não se encaixam, em nosso modo de ver, no conceito de “obra cinematográfica” e, em consequência, no conceito cultural de “filme”.

Da mesma forma, pensamos que cabe excluir do conceito de “obra cinematográfica”, e consequentemente do de “filme”, os efeitos de sua proteção e fomento, as filmagens realizadas no suporte tradicional de celulóide, em 35 mm, mas nas quais se registrasse, por exemplo, com uma câmera fixa, tudo o que ocorre durante noventa minutos em uma paisagem ou num lugar público...¹¹ (T.N.)

Raffo opina que este enfoque da definição de “filme” permite excluir produtos audiovisuais que não considera como tais (novelas, programas de televisão, transmissões de eventos desportivos, etc.), ao mesmo tempo em que inclui outros não necessariamente exibidos em salas de cinema (filmes para televisão, séries ou minisséries).

Concordamos que os noticiários de televisão ou os eventos desportivos não deveriam ser considerados como “filmes”, assim como também acreditamos que este enfoque é melhor que o tradicional. Entretanto, não acreditamos que nos permita uma diferenciação tão clara quanto a que considera Raffo.

Em primeiro lugar, a diferença entre uma série (que o autor considera como “filme”) e uma novela (a qual *não* considera como “filme”) é meramente de gênero. Do nosso ponto de vista, ambos deveriam ser considerados (independentemente de seu mérito artístico) como filmes. Tanto um como o outro são obras pelo menos parcialmente pré-concebidas, são o resultado de um ato de criação, possuem uma estrutura narrativa, uma

¹¹ Ibidem.

gênese e um desenvolvimento da ação dramática e ambos são igualmente influenciados (em sua duração e conteúdo) pela opinião pública.

As minisséries de televisão, assim como as novelas, geralmente começam sendo testadas por uma temporada e, de acordo com o resultado, podem se estender por vários anos (como é o caso da minissérie “*Lost*”, cujos produtores, logo depois de sua primeira temporada, e como resultado de seu sucesso, assinaram um contrato por cinco temporadas adicionais). Como consequência de seu prolongamento, as personagens mudaram seus objetivos, alguns traidores se tornaram aliados, alguns personagens principais desapareceram e apareceram outros novos, a história mudou para permitir uma maior complexidade e extensão, etc.

No entanto, a influência da resposta do mercado não se limita unicamente a produtos televisivos. Um filme de longa-metragem filmado em 35 mm e estreado numa sala de cinema pode ser influenciado pela opinião pública. É bem conhecida a prática de realização de “*screening tests*” (ou pré-estreias) para alguns filmes (sobretudo quando se trata de produções de orçamento alto). As “pré-estreias” se realizam com o objetivo de calcular a possível resposta do público antes da estreia e consistem em projetar o filme a um público pré-selecionado como se fosse uma mostra prévia. Em seguida, o público responde a um questionário com sua opinião sobre o filme assistido e, com base nele, podem ser feitas mudanças na forma e no conteúdo do mesmo. Também são conhecidos os casos de filmes que possuem versões diferentes, de acordo com o país em que foram estreados, o que prova que, em muitos casos, são feitas mudanças no filme tomando como base a resposta do público.

1.1.1 Nossa definição de filme

A definição do conceito de filme não é uma tarefa fácil, mas qualquer espectador pode distinguir instintivamente se a série de imagens e sons que está assistindo corresponde ou não à categoria de filme. O que se torna difícil é sua definição em termos legais e objetivos. Acreditamos que isto se deva, em parte, ao fato de que não se estão levando em conta questões conceituais, como o gênero e o formato, o que nos permitiria distinguir facilmente um programa jornalístico de televisão de um documentário; ou um programa de entretenimento de uma minissérie. Assim, afirmamos que este enfoque deveria ser incluído na definição de filme, a fim de determinar mais claramente sua natureza.

Conseqüentemente, ao final deste livro, definiremos a palavra filme como uma obra audiovisual composta por imagens (e geralmente sons) que estão registradas em qualquer tipo de suporte. Esta obra audiovisual pode corresponder aos gêneros de ficção ou documentário e seu formato pode ser unitário (em uma única entrega), seriado (composto por vários capítulos independentes) ou episódico (composto por vários capítulos nos quais ocorre uma evolução da história entre um episódio e outro).

FIGURA 4 – Definição de filme

O filme é:

- * uma obra audiovisual
- * composta por imagens e sons registrados em qualquer suporte
- * correspondente aos gêneros de ficção ou documental
- * de formato unitário, seriado e episódico

O formato unitário corresponde àquelas obras audiovisuais compostas por uma única entrega. Dentro desta categoria incluímos os curtas-metragens, longas-metragens e filmes para TV, que são peças únicas e independentes de qualquer outra, já que não fazem parte de nenhum ciclo, trilogia, conjunto, etc.

O formato seriado se refere às obras audiovisuais que fazem parte de um ciclo ou série, mas que são independentes entre si. As histórias são apresentadas, desenvolvidas e solucionadas dentro dos limites do capítulo. As obras audiovisuais seriadas podem apresentar alguma evolução ou mudança nas personagens ou na história geral, entre um capítulo e outro, sempre que isto não for relevante. Em outras palavras, cada capítulo ou entrega deve funcionar independentemente do restante e não deve ser necessário que o espectador conheça as outras partes para compreender, apreciar e avaliar cada uma delas. Entram nesta categoria os *sitcoms* (por exemplo, “The Simpsons”, “Will & Grace”, “Modern Family”, “Friends” e “The Middle”), as séries de televisão (por exemplo, “Dukes of Hazard”, “Law & Order” e “Dr. House”), os programas “unitários” (“Alfred Hitchcock Presents”, “Tales From The Crypt”) e as séries cinematográficas baseadas geralmente em histórias relativamente independentes (como a série de filmes “Rocky”, “Tubarão”, as do *Batman* ou as de *James Bond*).

Por último, definimos o formato episódico como aquele no qual os capítulos contam uma parte da história geral, o que justifica o fato de terem de ser vistos em uma determinada ordem para serem compreendidos. Entram nesta categoria as minisséries (como “Lost”, “True Blood”, “The Event” e “Damages”), as novelas de TV e os longametragem cinematográficos que fazem parte de uma trilogia ou conjunto, cujas histórias ou personagens têm continuidade (por exemplo, “The Godfather”, “Harry Potter”, “Millennium” e “Terminator”). No caso dos longas-metragens, ainda que não seja necessário conhecer os outros filmes do conjunto para compreender um deles, existe uma continuidade na história geral e seu conhecimento modifica significativamente a experiência.

Ao longo deste livro, utilizaremos o termo *filme* para fazer referência a qualquer das obras audiovisuais anteriormente definidas como tais -- sejam elas séries de ficção, minisséries documentários, longa-metragem cinematográficos, curta-metragem, novelas de TV, etc.

1.2 Aspectos tangíveis e intangíveis do “projeto”

Vimos que é difícil definir o conceito de filme em grande parte pela variedade e quantidade de aspectos intangíveis que o constituem. No entanto, se estamos tratando de um projeto, a complexidade é ainda maior, já que o aspecto intangível possui um grande peso.

Um projeto é uma *potencialidade* de um filme e, para poder apreciá-lo, é necessário completar os espaços vazios com uma grande dose de imaginação. Só assim poderemos visualizar o que, depois de algum tempo, se tornará um longa-metragem de ficção, um documentário, uma minissérie, etc. que não necessariamente será igual àquilo que visualizamos durante a etapa de desenvolvimento do projeto.

Ainda na etapa de pós-desenvolvimento, quando o Produtor Executivo possui em suas mãos a pasta de projeto, o que este oferece a investidores ou coprodutores não é a pasta em si, mas a potencialidade do projeto para se tornar um filme, em primeira instância, e um bom negócio, em última instância. Desta forma, poderíamos dizer que, ao longo das etapas de desenvolvimento, produção e comercialização de produtos audiovisuais, um mesmo projeto muda de estado: é um projeto durante seu desenvolvimento, um filme durante sua produção e um negócio durante a fase de comercialização.

FIGURA 5 – Projeto, filme, negócio



Para fazer do “projeto” um “filme” entra em jogo a soma do talento, dos recursos e da vontade de uma grande quantidade de pessoas. A habilidade da produtora (e em particular do Produtor Executivo do projeto) nos dá apenas certo nível de confiabilidade (com base em sua experiência, conhecimento e atitudes) de que o filme se realizará, dentro de uma margem de erro razoável, nos termos descritos no projeto. No entanto, um “bom projeto”, que dá como resultado um “bom filme”, não gera automaticamente o sucesso comercial; em outras palavras, não assegura que se converta em um “bom negócio”.

A partir da finalização da pós-produção, efetua-se o processo de comercialização que nem sempre está totalmente a cargo da produtora, mas que (quando se trata de um longa-metragem) é dividido em sua planificação e execução com a distribuidora. A associação entre uma produtora capaz, confiável e competente e uma distribuidora de características similares certamente permite confiar que levarão a cabo o processo de comercialização da melhor forma possível; no entanto, isto não é suficiente para assegurar o sucesso. Ao lançar um filme no mercado, este se expõe a uma série de variáveis não controláveis que podem ajudar no seu êxito ou levá-lo ao fracasso. De fato, há elementos que podem ir desde questões macro (uma crise econômica) até aspectos menores (como um clima ideal que faz com que a pessoa prefira passar seu tempo em atividades ao ar livre em lugar de ir ao cinema ou ver televisão) que podem mudar drasticamente as condições de mercado.

Resumindo, em comparação com um filme, um projeto é mais difícil de ser traduzido em termos tangíveis, já que se trata de uma “potencialidade” de algo que ainda não existe, mas que confiamos que no futuro existirá de uma forma similar à projetada. Esta situação plantea um grave problema na hora de organizar o desenvolvimento como atividade empresarial. Em nosso mundo material, torna-se evidente que precisamos de uma forma de quantificar, determinar, medir e proteger o projeto e a contribuição de todos aqueles que participam dele. Por isso, é necessário analisar os elementos constitutivos do projeto e encontrar uma fórmula legal que nos permita realizar nosso trabalho com um nível razoável de segurança.

1.3 Registro da obra

Apesar da complexidade e intangibilidade do projeto, é possível estabelecer um caminho legal que estabeleça, regulamente e ordene os direitos e deveres da equipe de desenvolvimento e que proteja a propriedade do projeto.

Quando alguém tem uma ideia que acredita poder servir como base para um projeto, seja para desenvolvê-lo de forma independente, seja através de uma produtora, costuma existir o temor de que possa ser “copiada” ou “roubada”. Quando estamos trabalhando com o meio audiovisual, é comum escutar histórias deste tipo de colegas que passaram por esta experiência. Em alguns casos, trata-se de ideias tão amplas ou gerais que muitas vezes nos fazem duvidar da veracidade de sua autoria. No entanto, muitas vezes, trata-se de conceitos de uma originalidade ou particularidade suficientemente grande para que não exista dúvida de que a obra pertence a uma pessoa que, efetivamente, foi “plagiada”.

Infelizmente, não existe uma forma de proteger uma ideia e, consequentemente, de acionar legalmente quem se apropriou dela para usá-la como base de um projeto. De fato, as ideias não podem ser registradas legalmente; uma realidade que muitos valorizam de forma positiva e que outros veem como uma falta de proteção da lei. O certo é que somente a “obra artística” pode ser registrada e, em consequência, protegida legalmente.

O enfoque legal do tema se baseia na suposição de que as ideias (que são de livre circulação) são geradas pelo artista que as combina, lhes dá forma e as aperfeiçoa para criar uma “obra”. Esta “obra”, que é a materialização ou a encarnação de uma ou várias ideias, é o que pode ser protegido. A este respeito, Raffo comenta:

[...] A obra artística deve ser o resultado de uma atividade ou esforço. Por isto, se diferencia da mera “ideia” que, por mais original que seja, não é suscetível do direito de propriedade intelectual que a lei prevê.

Somente quando uma ideia é desenvolvida e transformada no resultado perceptível deste trabalho, é que passa a ser considerada uma “obra” sobre a qual se pode exercer o direito de propriedade.

A jurisprudência faz uma distinção entre “obra” e “ideia” da seguinte forma:

[...] o legislador protege, em matéria de direito de autoria somente o meio de expressão, deixando dentro do domínio público a ideia, a qual integra o imaginário comum da humanidade, mas, além disso,

a forma ou representação desta ideia deve ser original, independentemente de que a ideia inicial seja ou não... A simples ideia, como tal, não constitui ainda a obra objeto da tutela legal, já que lhe falta a realização, a forma concreta. Somente a obra, ou seja, a ideia “materializada”, pode ser protegida do ponto de vista do nosso regime imperante... (Cám. Nac. Civ., Sale E, E.D., 114-684).

[...] O que a lei de Propriedade Intelectual protege é a obra e não a ideia, que, como tal, está resguardada não pela lei 11.723, mas por nada menos que a Constituição Nacional, para assegurar sua livre discussão. Em suma, até que a ideia não tenha expressão formal e material em uma frase publicitária, em uma composição musical, em uma obra cinematográfica de desenho animado, fotográfica ou fonográfica, a ideia pura e simplesmente não pode ser protegida... (Cám. Nac. Com., Sala A, in re “Cesani, Pedro c/Mortero e/ou”, L.L. 30-5-1990)...¹². (T.N.)

Vale dizer que, até que esta ideia se torne um roteiro (ou, pelo menos, adquira um tratamento para tal), não podemos protegê-la. Portanto, se um roteirista desenvolve uma ideia até a instância de tratamento e decide apresentá-la a uma produtora ou organizar uma equipe de desenvolvimento para dar continuidade à mesma é recomendável que realize previamente o registro, inscrição ou “depósito em custódia” de sua obra inédita no órgão correspondente em seu país (caso exista esta possibilidade). Na Argentina, não apenas existe esta possibilidade, como também a *obrigação* de se realizar tal depósito mediante o órgão denominado Dirección Nacional de Derecho de Autor (DNDA). E dizemos obrigação porque, sem este depósito, a obra não possui proteção legal.

Outros países deixam a conveniência deste depósito sob a decisão do autor e concedem proteção legal automática à obra desde o momento de sua criação (como nos EUA, que permitem, mas não obrigam os autores a fazer o depósito na biblioteca do Congresso). Inclusive, há países, como o Reino Unido, que não contam com um órgão estatal de registro de obras; lá, os autores podem optar por fazer um depósito no escritório de seus advogados ou enviar por *e-mail*, a si mesmos, uma cópia certificada de sua obra, a qual serve como forma de prova em um litígio legal.

Estes países reconhecem a propriedade da obra do autor desde o momento de sua criação, independentemente de que este decida registrá-la ou não depois. Mas não na Argentina, onde incrivelmente a lei considera que,

¹² Ibidem.

ainda que o autor seja o proprietário de sua obra desde o momento em que a cria, este direito fica “suspensão” até quando realize o depósito ou a inscrição da mesma na DNDA. O artigo 63 da lei de Propriedade Intelectual (11.723) determina que:

[...] Art. 63: A falta de inscrição traz como consequência a suspensão do direito do autor até o momento em que a efetue, recuperando tais direitos no ato da inscrição, por meio do termo e condições que correspondam, sem prejuízo da validade das reproduções, edições, execuções e qualquer outra publicação feita durante o tempo em que a obra não esteve registrada...¹³

O que este artigo não informa é se, no período de tempo existente entre a criação da obra e seu registro, uma terceira pessoa roubar uma cópia e realizar o depósito em seu nome, fica estabelecida a “presunção de autoria” diante da lei a favor do plagiador. Desta forma, se o verdadeiro autor denunciar a apropriação indébita de sua obra, toda a carga da prova estará contra o mesmo, já que a lei considera que quem a registrou primeiro é o verdadeiro autor até que se prove o contrário. O site oficial da DNDA deixa dúvidas sobre esta questão, ao explicar os benefícios do depósito ou da inscrição:

[...] **Segurança:** A obra, cujo exemplar é registrado sob o direito de um autor, adquire, mediante o ato administrativo que significa sua admissão, a certeza de sua existência em determinada data, de seu título, seu autor, tradutor e conteúdo. Caso se trate de um contrato, a certeza de data, conteúdo e partes contratantes.

Prova de autoria: É uma presunção de autoria que outorga o Estado, com uma data certa de inscrição.

Elementos de comparação: O registro na Direção Nacional de Direitos Autorais serve de elemento de comparação em caso de suposição de plágio e pirataria. Dentro desta suposição, o exemplar da obra registrada é remetido ao Poder Judiciário para avaliação.

Proteção ao usuário: Presume-se que o autor da obra seja aquele que figura como tal no certificado de registro, salvo prova em contrário.

Publicidade das obras e contratos registrados: Função primordial de um registro é dar a conhecer seu conteúdo. A informação beneficia todo aquele que tenha interesse em opor seu direito diante de terceiros e aqueles que buscam assegurar-se da viabilidade e da legitimidade de uma contratação.

13 Lei 11.723, Argentina.

Em se tratando de uma obra inédita, ante qualquer dúvida, extravio ou conflito, sempre existirá a possibilidade de requerer a abertura do envelope e acessar o conteúdo certificado por esta Direção Nacional, a pedido do autor....¹⁴ (T.N.)

O registro do depósito da obra (ou seja, do tratamento ou do roteiro) constitui o primeiro passo no percurso legal que permitirá o estabelecimento de propriedade sobre o projeto. Em outras palavras, o titular dos direitos intelectuais sobre o roteiro é o verdadeiro “proprietário” do projeto. Esta titularidade corresponde, a princípio, ao autor, o roteirista que registrará a obra em seu nome. No entanto, caso tenha desenvolvido o roteiro para uma produtora, o lógico é que já tenha assinado um contrato com a mesma, no qual “opta” (isto é, realiza uma espécie de “reserva” sobre os direitos) ou cede seus direitos em troca de um pagamento.

FIGURA 6 – Contrato produtora-roteirista



É importante notar que, na Argentina, é necessário registrar todos os contratos de cessão de direitos sobre uma obra. O registro do contrato serve não apenas ao comprador como prova em juízo, como também impede que um autor inescrupuloso possa ceder o mesmo direito a mais de uma pessoa. De fato, assim como ocorre com os títulos sobre propriedades imóveis, um comprador pode pedir um relatório à DNDA para saber se o autor ainda possui os direitos que está a ponto de vender.

A falta de registro de um contrato de cessão de direitos não invalida, mas pode criar problemas ao comprador dos direitos. Caso dois produtores tenham comprado os direitos sobre uma mesma obra, presume-se que o verdadeiro titular seja aquele que tiver registrado o contrato, até que o outro prove o contrário.

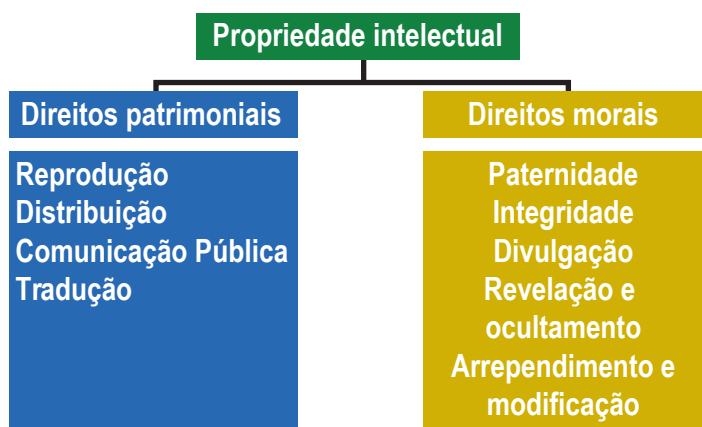
¹⁴ Site oficial da Dir. Nac. de Derecho de Autor da República Argentina.

Em um projeto audiovisual, é necessário estabelecer claramente a titularidade dos direitos de propriedade intelectual sobre o roteiro já que quem os possui tem o poder de decisão final. Para compreender estes mecanismos, definiremos a que nos referimos quando tratamos de “direitos” de propriedade intelectual.

1.4 Direitos de propriedade intelectual

O autor original de uma obra artística (como o roteiro ou o filme) tem, sobre esta propriedade intelectual, dois tipos de direitos: morais e patrimoniais. Os direitos morais são, entre outros, o de paternidade ou reconhecimento de autoria e o direito à integridade da obra; e os direitos patrimoniais se referem à exploração econômica da obra.

FIGURA 7 – Organograma Propriedade Intelectual



A rigor, os direitos morais são vários, como o direito de divulgação, o direito de revelação e ocultamento (ao usar um pseudônimo) e o direito de arrependimento e modificação (ao retirar de circulação uma obra). No entanto, há dois que nos interessam particularmente: o direito de paternidade e o direito de integridade.

O direito de paternidade diz respeito a que ninguém, além do autor, deve ser reconhecido como tal. É possível encontrar um exemplo disto nos filmes, quando se indica, nos créditos, o nome do roteirista, o diretor e o produtor (que são considerados os coautores de um filme, de acordo com a lei argentina). O direito de paternidade ou reconhecimento de autoria

é inalienável (em outras palavras, é um direito que pertence somente ao autor e não se pode aliená-lo) e imprescritível (segue vigente eternamente, mesmo depois da morte do autor).

Outro direito moral que nos interessa é o da integridade da obra; este direito implica que ninguém pode modificá-la sem o consentimento expresso do autor (ou o titular destes direitos). Por exemplo, se uma empresa decide mudar a letra de uma canção para fazer um *jingle* publicitário de seu produto, deve obter a autorização correspondente. Diferentemente do reconhecimento da autoria, este direito prescreve um tempo depois da morte do autor e pode ser objeto de cessão – razão pela qual é conhecido como um “direito moral cedível”. No caso de um filme, o produtor pode, por exemplo, adquirir os direitos morais cedíveis sobre um roteiro e contratar outro roteirista para realizar uma reescrita.

Os direitos patrimoniais se referem à exploração econômica da obra. Incluem-se aqui os direitos de reprodução, distribuição, difusão ou comunicação pública e tradução. Por exemplo, um escritor escreve um livro e uma editora compra os direitos patrimoniais para reproduzi-lo e distribuí-lo. No caso do cinema, um exemplo típico é quando o produtor adquire do roteirista e do diretor os direitos patrimoniais sobre o filme para fazer cópias, difundi-las e cobrar ingresso, ou para reproduzi-las em vídeo e cobrar pela venda das unidades.

Em termos legais, os direitos patrimoniais sobre as obras artísticas são similares aos de um bem imóvel (equivale a dizer que se parecem muito aos direitos que um proprietário possui sobre uma casa) e como tal podem ser comprados, vendidos, alugados, doados, herdados, etc. Isso também implica que, do mesmo modo que no caso de um imóvel residencial, a propriedade intelectual é um bem indivisível. Quando, por exemplo, duas pessoas são proprietárias de uma casa, é impossível distinguir que parte corresponde a cada uma e, em consequência, torna-se impossível vendê-la em sua totalidade sem o consentimento de todos os coproprietários.

A única diferença entre uma obra e uma casa é sua prescrição (quando a obra cai em “domínio público”). Por outro lado, uma obra artística passa a ser de domínio público depois de um tempo estipulado por lei (que varia de acordo com o país e o tipo de obra de que se trate) e, em consequência, pode ser utilizada livremente. Uma casa, por sua vez, pode ser herdada indefinidamente. Por exemplo, na Argentina, os filmes caem em domínio público depois de 70 anos da morte do último dos colaboradores (roteirista, diretor e produtor); caso o produtor não seja pessoa física, leva-se em conta a morte do roteirista e do diretor.