



apresenta

MANUAL DA ABRA

Guia Orientador de Boas Práticas
para Roteiristas Profissionais no Brasil

1ª Edição

Novembro/2022

Escrito por

André Mielnik

Angélica Macedo

Carol Garcia

Clara Deak

Dani Reule

Fabio Montanari

Gabriel Brugni

Helena Schoenau

Laura Artigas

Letícia Bulhões Padilha

Leonardo Levis

Otávio Chamorro

Pedro Riera

Rafael Peixoto

Tradução

Otávio Chamorro

Revisado por

André Mielnik

Carol Garcia

Gabriel Brugni

Letícia Bulhões Padilha

Revisão Final da Diretoria

Fabiane Leite

Mariana Paiva

Otávio Chamorro

Diretoria da Abra

Otávio Chamorro | Presidente Interino

Eli Ramos | Diretora de Comunicação

Fabiane Leite | Diretora de Políticas Públicas e Relações Institucionais

Juliana Colares | Diretora Financeira

Mariana Paiva | Diretora de Comitês e GTs

Paulo Leierer | Diretor de Associadas

Vinícius Augusto Bozzo | Diretor de Parcerias e Eventos

Permite-se a reprodução e a tradução desta publicação, em parte ou no todo, sem alteração do conteúdo, desde que citada a fonte e sem fins comerciais.

SUMÁRIO

PREÂMBULO	6
SOBRE A ABRA	8
PAUTAS PRIORITÁRIAS	9
SOBRE A LINGUAGEM ADOTADA	10
SOBRE O MANUAL DA ABRA	10
INTRODUÇÃO	11
AUTORIA DA PESSOA ROTEIRISTA	13
QUAL A DIFERENÇA ENTRE DIREITO DO AUTOR E COPYRIGHT?	15
A PROFISSIONAL DO ROTEIRO	20
FUNÇÕES DA ROTEIRISTA	20
Assistente de Roteiro	21
Roteirista Júnior	22
Roteirista Pleno	22
Roteirista Sênior	23
EVOLUÇÃO DE CARREIRA	23
Lideranças de Equipe	24
Chefe de Sala / Roteirista-Chefe	24
Coordenadora	25
Redatora Final	25
Revisão / Supervisão	25
CRÉDITOS	26
Criação	26
Obras Seriadas de Ficção	27
Obras Não Seriadas de Ficção	28
Obras de Não Ficção	28

Salas de Desenvolvimento	29
Quem Não Assina Como Autora Roteirista	30
Divulgação de Créditos	31
O DOCUMENTO DO ROTEIRO	31
PRÁTICAS NOCIVAS OBSERVADAS NOS ATUAIS PROCESSOS DE DESENVOLVIMENTO DE OBRAS AUDIOVISUAIS	32
A Colaboradora	32
FORMAS DE CONTRATAÇÃO	34
Precificação do Trabalho	34
CONTRATOS	36
Contrato de Prestação de Serviços & Cessão	36
Contrato de Opção	38
Cláusulas Abusivas	39
PERSPECTIVAS NO BRASIL	41
CONCLUSÕES	43
FONTES	43
ANEXO I	45
Setor audiovisual de Espanha: remuneração justa e crescimento económico	45

PREÂMBULO

A atual diretoria da Abra enfrentou intensos desafios desde que assumiu a gestão em janeiro de 2021, após compactuar com o coletivo de associadas uma intensa reestruturação da associação que elevasse o seu patamar de representatividade frente a outros segmentos da indústria audiovisual e outras instituições e atores estratégicos para permitir o avanço de pautas de interesse da categoria.

As ações adotadas pela diretoria colegiada, grupos de trabalho, comitês e todas as pessoas associadas que voluntariamente participaram da gestão levaram a diversas conquistas, como o aumento significativo de novas pessoas inscritas, o engajamento substancial nas redes sociais, a participação da Abra em espaços decisórios, consultivos, de mercado e de encontros e, de forma mais longa e perene, a adoção de procedimentos logísticos, o cadastramento e o mapeamento das centenas de pessoas associadas.

Além disso, em coletivo, as associadas aprovaram um pedido de mediação junto ao Ministério Público do Trabalho para garantir o diálogo entre autoras/es e plataformas de streaming, além de realizarem a atualização das categorias das tabelas de valores de remuneração para os trabalhos de roteiristas e a edição de três documentos que servirão de base para o mercado e roteiristas negociarem melhores contratos e garantirem condições adequadas de trabalho: o Guia de Roteiros de Não Ficção; o Guia para Igualdade de Direitos e Antiassédio – elaborado no Comitê "Mulheres e Gênero" – e, em especial, este Manual da Abra, que atinge a todas as pessoas roteiristas profissionais em suas atividades profissionais, incluindo a transferência de direitos autorais patrimoniais para licenciados ou cessionários. Todas essas ações foram pautadas pela horizontalidade na tomada de decisões e na forma organizativa de gerenciar a associação.

Além da ampliação de alcance do Prêmio Abra de Roteiro, das parcerias e benefícios para associadas e da consolidação dos referidos Comitês Permanentes e Grupos de Trabalho, a atual diretoria entrega sua gestão com a sensação de dever cumprido, ciente dos compromissos que devem ser reformulados pela nova gestão, rotas a serem corrigidas, estratégias a serem aprimoradas e, acima de tudo, certa que a Abra se fortalece não nas ações das suas lideranças passageiras, mas no fazer coletivo de todas as pessoas associadas que constroem e legitimam a tomada de decisões.

O ano de 2023 se avizinha com novos governos estaduais, distrital e federal; novas composições no Congresso Nacional e nas assembleias legislativas, e as/os

roteiristas devem estar, mais do que nunca, vigilantes e unidas para que sejam construídas e reconstruídas políticas públicas favoráveis para esta classe que tanto padeceu nos últimos anos – pela pandemia, gestão político-operacional da pandemia, sucateamento de instituições consolidadas da cultura e crise econômica. Trata-se de um momento-chave de diálogo, de tentativa de formação de consensos, de negociação e de garantias básicas de direitos para que o ofício de autor roteirista receba a valorização que lhe é devido pelos mais variados entes.

Sorte e sucesso à nova diretoria. Que este Manual lançado em momento tão específico de transição simbolize não apenas nossas demandas, mas que seja também um instrumento de união e mobilização da nossa classe.

Otávio Chamorro
Presidente Interino
Novembro/2022

SOBRE A ABRA

Fundada a partir da fusão da AR (Associação Brasileira de Roteiristas Profissionais de Televisão e Outros Veículos de Comunicação) e da AC (Autores de Cinema), a **ABRA – Associação Brasileira de Autores Roteiristas** – atua há mais de duas décadas no Brasil para representar e defender os direitos dos autores e das autoras de roteiros e argumentos de obras audiovisuais de qualquer natureza, proporcionando a valorização da profissão de autor-roteirista nas mais diversas instâncias e fomentando um cenário de aproximação entre os roteiristas e o mercado. Atualmente, conta com mais de 900 profissionais associados, posicionando-se, portanto, como instância legítima de representação da profissão de autor-roteirista no Brasil.

A Abra é uma associação de pessoas físicas, não lucrativa, e tem como principais áreas de atuação:

- A defesa dos direitos do roteirista em seu ambiente de trabalho e nas relações com as empresas contratantes e outros profissionais, tais como a observação dos créditos em tela e nos materiais de divulgação;
- A melhoria da remuneração da atividade profissional de roteirista, inclusive com a fixação de piso salarial da categoria;
- A melhoria progressiva das condições de trabalho e das vantagens e benefícios assegurados ao roteirista;
- A formulação de um código de ética autoral a vigorar para autores, seus colegas de trabalho e seus contratantes;
- Outras atividades voltadas ao aperfeiçoamento do roteirista profissional e à melhoria em geral de suas condições de trabalho;
- A divulgação da carreira de roteirista, inclusive sendo canal para a divulgação do trabalho de cada associado.

PAUTAS PRIORITÁRIAS

Em meados de 2022, em assembleias gerais, o coletivo de roteiristas se reuniu e elaborou suas pautas prioritárias para nortear as atuais ações da associação.

- 1) Fortalecimento da classe de roteiristas diante do contexto dos novos players de mercado e novas formas de consumo e tecnologias, o que vem ocasionado a imposição de cláusulas abusivas, ilegais, desproporcionais em direitos ou que implicam em retrocessos frente às conquistas que os autores conquistaram historicamente no mercado audiovisual (tais como a ausência, cerceamento ou retração de participação na receita advinda da exploração econômica da obra, direitos autorais morais, direitos autorais patrimoniais, “residuais”, remuneração pela comunicação pública da obra, direitos de exploração sobre a obra etc.).
- 2) Enfrentamento à:
 - Coação dos direitos associativos e/ou sindicais de roteiristas.
 - Exigência de exclusividade do trabalho do roteirista, sem que haja garantias trabalhistas e/ou remuneração justa para isso.
 - Remuneração abaixo do valor mínimo da tabela da Abra, em especial com exigências de trabalho e renúncia de direitos cada vez maiores.
 - Ausência do direito do autor de opinar sobre a versão final da obra que assina, dentre outras garantias da Lei do Direito Autoral brasileira colocada de lado nos contratos privados.
 - Exigência da cláusula de opção do profissional ou de projeto do qual é autor sem a devida remuneração.
 - Inclusão de não roteiristas nos créditos da obra intelectual.
 - Imposição da chamada “cláusula de buy out” ou “work for hire” ou “trabalho sob encomenda”, que implica no entendimento que o player (pessoa jurídica) se intitule autora da obra intelectual e limite o acesso do roteirista a direitos garantidos pela lei brasileira.
- 3) Participação social nas instâncias deliberativas e consultivas dos poderes legislativo e executivo para mitigar a insegurança jurídica frente ao sucateamento das

instituições públicas e às legislações defasadas e insuficientes diante da realidade contemporânea de mercado.

4) Retomada dos editais públicos de desenvolvimento (formatos, argumentos, bíblias e roteiros) que priorizem os autores roteiristas como proponentes.

SOBRE A LINGUAGEM ADOTADA

Desde 2020, em Estatuto Social aprovado em assembleia geral, a Abra adota preferencialmente o gênero feminino em referência direta a "pessoa física" em suas comunicações oficiais. Em uma época que se debate muito a linguagem neutra e inclusiva, as (pessoas) autoras deste manual decidiram seguir a orientação estatutária e manter este uso. Portanto, ao ler tais substantivos ao longo deste texto, compreenda que há elipse da palavra "pessoa(s)".

SOBRE O MANUAL DA ABRA

Este manual vem sendo elaborado coletivamente, há meses e a várias mãos, por membros do "Comitê Permanente de Créditos e Valores" da associação, com a colaboração de outras roteiristas associadas. Mais que um documento definitivo, a proposta é que este manual seja vivo e esteja em constante atualização.

O labor cotidiano da pessoa roteirista, as experiências compartilhadas, as novas tecnologias e formas de organização trabalhista, os reposicionamentos do mercado e as articulações e marcos legislativos sempre impactarão na forma como o coletivo organizado de roteiristas irá refletir sobre o seu ofício e se posicionar frente ao poder público e ao setor privado.

Assim, espera-se que periodicamente este manual seja republicado com atualizações, atendendo aos anseios e interesses da classe, à razoabilidade do contexto de mercado e às novidades que interferem no trabalho da categoria, compreendendo a Abra como uma associação diversa, plural, de capilaridade nacional, que abarca roteiristas de diversas faixas etárias, momentos de carreira e alcance de atuação.

INTRODUÇÃO

A Abra tem por princípio fundamental o fortalecimento do audiovisual brasileiro, pautando-se pela valorização da figura da pessoa autora roteirista e pela construção de relações de trabalho e cooperação respeitadas e justas. Este documento, fruto do trabalho articulado das mais de 900 associadas e coordenado pelo Comitê Permanente de Créditos e Valores da associação, presta-se a dirimir dúvidas sobre pontos nevrálgicos nestas relações.

Com os vários assuntos estratégicos abordados neste Manual, a Abra espera reduzir assimetrias que impactam na criatividade e valorizar o produto final, fruto do trabalho coletivo de autoras, produtoras, diretoras, atores e atrizes, corpo técnico e empresas exibidoras, distribuidoras, financiadoras e produtoras. O audiovisual é uma forma de arte coletiva e colaborativa. Sua gênese é o texto – a essência do trabalho da autora roteirista – e seu ápice é o que se vê na tela. No longo processo entre concepção e exibição, a autora roteirista guarda um papel fundamental: zelar pela trama e pela coesão narrativa.

Sem uma narrativa coesa e estruturada, qualquer trabalho se torna vão. É a partir do roteiro que a produtora orça seu produto. É baseado no roteiro que as primeiras análises técnicas são elaboradas e que o conceito estético e o direcionamento de mercado são decididos. É o texto que convence elenco e diretora a participarem de um projeto. É o texto que convence e encanta financiadoras e investidoras. É o texto que guia o trabalho de todas as equipes que farão parte do projeto. É o que oxigena e permite que qualquer projeto se sustente em todas as suas etapas.

Em um mercado em constante amadurecimento e solapado pela descontinuidade súbita das políticas públicas de apoio ao setor, em especial a partir de 2019, definir claramente papéis e diretrizes de colaboração torna-se mister para que a atividade audiovisual não seja tumultuada por discordâncias ou pontos obscuros no que tange a autoria e a relações entre agentes do mercado e autoras roteiristas. Ainda que a Constituição de 1988, a Lei n.º 9.610/98 (Lei do Direito Autoral) e a Convenção de Berna, da qual o Brasil é signatário, norteiem questões de direito de autor, as relações de trabalho e colaboração estão em constante evolução.

A busca ferrenha por conteúdo de qualidade e um setor de streaming cada vez mais competitivo, para o qual o Brasil é um dos principais mercados mundiais, coloca as autoras roteiristas em uma posição de destaque. É nossa a missão de atender uma demanda crescente por textos. Ao mesmo tempo, a produção incessante de séries e

outras obras exige a colaboração entre várias roteiristas, bem como sua participação durante a produção da obra audiovisual, promovendo ajustes de última hora e contextualizando tais mudanças em um planejamento de dramaturgia e entretenimento de longo prazo, que não pode ter pontas soltas. Fica mais uma vez patente a função da autora roteirista como guardiã final da história.

A presença de diversos players também fortaleceu o mercado de produção independente e trouxe ao país o papel da showrunner, importado do mercado americano. Esta figura, um misto entre autora e produtora, ainda gera confusões no mercado brasileiro, tão acostumado com o esquema de produção das telenovelas das grandes emissoras, em que tal função era dividida entre a autora, a diretora-geral da novela e a diretora de produção/dramaturgia. No contexto de uma produção independente, as funções não são compartimentadas desta forma. Cria-se aí uma confusão que muitas vezes tem por resultado a desvalorização do trabalho da autora roteirista e a precarização da autoria. É necessário que tais dúvidas sejam endereçadas de forma clara, buscando o consenso entre as partes.

A demanda crescente por conteúdo também promove a inserção no mercado de novas profissionais do roteiro. Assim, este manual torna-se um guia que, junto com outras ferramentas da Abra, como a tabela de valores mínimos e os modelos de contrato, dão um norte à autora roteirista iniciante e, em especial, um indicativo às contratantes de quais são as condições ideais mínimas sob o ponto de vista da classe de roteiristas, para que sejam respeitadas e equilibradas as negociações contratuais firmadas entre as partes nas relações de trabalho e nas transferências de direitos, seja via cessão ou licenciamento.

Este manual foi baseado tanto no espelhamento das práticas de direito autoral e trabalhista do Brasil quanto nas melhores práticas do segmento audiovisual do mercado internacional, inclusive em países latino-americanos, adaptadas à realidade brasileira. Foi amplamente discutido ou teve como fonte a relação contratual com profissionais vinculadas a produtoras, canais, distribuidoras, agentes, streamings e outros players do segmento audiovisual. Sua adoção pelos diversos membros da indústria é um passo importante na consolidação de uma cadeia de relações sólida, justa e profissional para todos os envolvidos e na valorização da autora roteirista. No entanto, seu objetivo primordial é muito maior: o fortalecimento do audiovisual nacional, dando condições às autoras roteiristas do país de atender as expectativas de um mercado em ebulição.

AUTORIA DA PESSOA ROTEIRISTA

Para discorrer sobre a autoria da pessoa roteirista, precisamos traçar algumas poucas linhas sobre o complexo tema dos direitos autorais em uma obra audiovisual.

A Convenção de Berna, da qual o Brasil é signatário, estabelece que a obra cinematográfica é protegida como uma obra original e que a determinação das titulares do direito de autor sobre a obra cinematográfica é reservada à legislação do país em que a proteção é reclamada.

Assim, fica a cargo da legislação de cada país determinar quem são as autoras e titulares dos direitos sobre tal gênero de criação artística.

De acordo com a definição da Lei nº 9.610/98 (Lei dos Direitos Autorais), a obra audiovisual é aquela 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.

O tema da proteção dos direitos de autor ganha bastante complexidade no caso das obras audiovisuais principalmente por dois fatores: (1) trata-se de uma obra heterogênea por natureza: mais de um criador, de diferentes áreas de criação, e intérpretes coordenam-se para a consecução de uma obra final (o que leva a obra audiovisual a ser considerada uma obra em coautoria); e (2) a coexistência de dois sistemas de direitos autorais, que dividem os países entre aqueles que adotam a tradição anglo-saxã do *copyright* e aqueles que se filiam à tradição europeia do direito de autor, como é o caso do Brasil, principalmente em artigos que tratam da definição de autoras e da titularidade de direitos.

No Brasil, a lei autoral (art. 16 da Lei dos Direitos Autorais) define como coautores da obra audiovisual o autor do assunto ou argumento literário, musical ou lítero-musical e o diretor. A prática do setor audiovisual considera as roteiristas incluídas nessa definição, lembrando que os procedimentos para o aperfeiçoamento da Lei dos Direitos Autorais, conduzidos pelo MinC, durante os anos de 2005 a 2010, resultaram em uma proposta de alteração do artigo 16, que passaria a apresentar a seguinte redação: “Art. 16. São coautores da obra audiovisual o diretor realizador, o roteirista e os autores do argumento literário e da composição musical criados especialmente para a obra.”

Não obstante a necessidade de aperfeiçoamento da lei, podemos considerar que a pessoa roteirista, ao lado da diretora e da compositora de argumento musical ou lítero-musical, são as autoras de uma obra audiovisual.

O Decreto 82.385/78, que regulamenta a Lei 6.533/78 – as profissões de Artistas e de técnicos em Espetáculos de Diversões, determina que "Roteirista", na categoria cinema, é a profissional que "cria a partir de uma ideia, texto ou obra literária, sob a forma de argumento ou roteiro cinematográfico, narrativas com sequência de ação, com ou sem diálogos, a partir do qual se realiza o filme". Já o Decreto 9.329/2018 (que altera o Decreto 84.134/79, que regulamenta a Lei 6.615/78, da profissão de radialista), estabelece que "Autor-Roteirista" é a profissional que "desenvolve roteiros a partir de obras originais ou adaptações para a realização de programas ou séries de programas".

Com relação à autoria, "autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica", como dita o artigo 11 da Lei de Direitos Autorais. Portanto, não existe autoria de pessoa jurídica, visto que o desenvolvimento da obra escrita é feito sempre por pessoa natural.

Conforme explicam Pedro Paranaguá e Sérgio Branco, na obra *Direitos Autorais*, Editora FGV, 2009, "pela lei — atendendo-se, inclusive, a princípio lógico —, só a pessoa física pode ser autora. Afinal, apenas o ser humano é capaz de criar. A pessoa jurídica não pode criar, exceto por meio das pessoas físicas que a compõem, caso em que os autores são, então, as pessoas físicas."

De acordo com o ordenamento jurídico brasileiro, os direitos autorais apresentam uma dimensão moral e outra dimensão patrimonial. Os direitos morais de autor, ou seja, os direitos de reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra, de ter seu nome indicado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra, o de conservar sua obra inédita e o de assegurar a integridade de sua obra são, pela lei brasileira, inalienáveis e irrenunciáveis. Isso quer dizer que os direitos de paternidade, de garantir que seu nome esteja eternamente associado à obra, bem como aqueles que se referem à integridade da obra não são passíveis de cessão, transação ou renúncia.

Conforme mencionado, a autora é também detentora dos direitos patrimoniais sobre sua obra. Estes, sim, podem ser cedidos em parte ou no total, em caráter temporário ou permanente, ou ainda licenciados (permite-se o uso de alguma forma por um tempo determinado).

E aqui chegamos a um ponto importante a ser mencionado. A autoria sempre será da pessoa física, mas uma pessoa jurídica pode ser titular de direitos autorais, que, como citado, podem ser objeto de uma transferência (cessão ou licença) realizada pela pessoa

autora em favor da pessoa jurídica. Trata-se da diferença entre autoria e titularidade, Assim como a autoria, a titularidade é legislada internamente em cada um dos países e depende, em muitos fatores, do sistema de direito autoral que eles adotam.

QUAL A DIFERENÇA ENTRE DIREITO DO AUTOR E COPYRIGHT?

Segundo a mesma obra de Pedro Paranaguá e Sérgio Branco, "no mundo, há dois sistemas principais de estrutura dos direitos de autor: o *droit d'auteur*, ou sistema francês ou continental, e o *copyright*, ou sistema anglo-americano. O Brasil se filia ao sistema continental de direitos autorais. Este se diferencia do sistema anglo-americano porque o *copyright* foi construído a partir da possibilidade de reprodução de cópias, sendo este o principal direito a ser protegido. Já o sistema continental se preocupa com outras questões, como a criatividade da obra a ser copiada e os direitos morais do autor da obra."

O *copyright* foi estruturado a partir da possibilidade da reprodução de cópias, sendo este o principal direito a ser protegido. A proteção deste sistema, adotado por países anglo-saxões e os Estados Unidos da América, recai sobre a criação intelectual, ou seja, a obra, e, conseqüentemente, sobre a detentora do *copyright* (*owner of rights*) e não sobre sua criadora. Em termos práticos, podemos dizer que, ao ceder o respectivo *copyright*, a autora perde imediatamente seu vínculo com a obra.

Por outro lado, o sistema do Direito do Autor, adotado pelo Brasil, centraliza os direitos decorrentes da obra na pessoa da autora. Tal preceito está inclusive garantido na Constituição da República, que, nos incisos XXVII e XXVIII do Art. 5º assim explicita os direitos personalíssimos e exclusivos das criadoras:

XXVII - aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar;

XXVIII - são assegurados, nos termos da lei:

a) a proteção às participações individuais em obras coletivas e à reprodução da imagem e voz humanas, inclusive nas atividades desportivas;

b) o direito de fiscalização do aproveitamento econômico das obras que criarem ou de que participarem aos criadores, aos intérpretes e às respectivas representações sindicais e associativas.

O texto constitucional indica que a autora é o núcleo do direito e, assim, lhe cabe, com exclusividade, a gestão moral e autoral de suas criações. A Constituição privilegiou a criadora ao atribuir-lhe prerrogativas inderrogáveis, refletidas na legislação infraconstitucional, notadamente a Lei nº 9.610/1998 (Lei de Direitos Autorais), que reforça em várias de suas disposições o personalismo na decisão do uso da criação intelectual.

O direito autoral brasileiro é oriundo do sistema do Droit d'auteur. Ao se identificar a proteção concedida a qualquer obra produzida no país, a terminologia correta a ser utilizada é direito autoral e não "copyright". No entanto, não se trata apenas de terminologia, mas de uma aplicação prática que pode ser abusiva em determinados contratos: em relações de trabalho (emprego ou prestação de serviço) regidas sob a lei brasileira, entre empresas e roteiristas brasileiras, devem ser utilizados sempre os preceitos do Direito de Autor e nunca os de copyright, independente da matriz da empresa ser oriunda de país estrangeiro onde tal sistema é preponderante. A Lei de Direito Autoral brasileira é o principal documento que deve reger as cláusulas contratuais no que tange às limitações de cessão de direitos e detenção da titularidade patrimonial de uma obra intelectual.

Muitos acreditam que, na prática, Direito de Autor e copyright são o "mesmo direito redigido de forma diferente", mas é preciso cautela. O advogado Roberto Corrêa de Mello, membro do Conselho Nacional de Direito Autoral, presidente da ABRAMUS – Associação Brasileira de Música e Artes, diretor da ABDA – Associação Brasileira de Direito Autoral e participante da Comissão de Propriedade Intelectual da Seção de São Paulo da Ordem dos Advogados do Brasil, redigiu artigo sobre o assunto, apontando em detalhes as distinções entre os dois conceitos:

"Cumprindo sua destinação histórica e honrando sua tradição constitucional, o Brasil adota o regime legal de Direito do autor (Droit d'Auteur) (...), que cuida dos direitos e garantias individuais. Assim, extirpa qualquer analogia com o sistema de "copyright" (direito de cópia) adotado por países anglo-saxões e os Estados Unidos da América do Norte que decidiram pela adoção de um regime jurídico de natureza utilitária.

Pelos ditames constitucionais, compete ao autor a decisão absoluta pela utilização de suas criações, segundo critérios personalíssimos, subjetivo — materiais, que pautam-se por decisões de conveniência, oportunidade, vinculação de sua imagem, por todo um conjunto de motivos de caráter individual, que facultam ao criador fazer uso de suas obras como melhor lhe convier.

(...)

E tais direitos personalíssimos, tanto os morais (mandatário mandamento que determina que o autor seja sempre declarado quando da utilização da criação), quanto os patrimoniais (o direito de decisão para usar, fruir e gozar do bem imaterial) concretiza-se no plano material para absolutamente todas as modalidades de utilização — plásticas, fônicas, audiovisuais, o que determina que remunerem-se o titular (seus herdeiros e sucessores a qualquer título), ao invés de remunerar-se a obra “per si”, mas sim em decorrência da autoria.

Trata-se do sistema dualístico não utilitário, posto que circunscrevem-se ambos os universos (moral e patrimonial) à pessoa do criador.

(...)

O regime jurídico nacional extirpa quaisquer possibilidades de abstrair a figura do criador pela natureza do direito concentrativo. No momento em que a lei brasileira centraliza na pessoa do criador as duas esferas do direito, distancia qualquer analogia ao sistema de copyright.

Demais disto, sendo os direitos morais irrenunciáveis e inalienáveis, não há nenhuma possibilidade de trazer o sistema de copyright para a ordem jurídica do Brasil.

(...)

Tal diferença essencial faz com que figuras teratológicas originadas nos países que adotam o copyright, tais como, criações sucessivas sem titulação, flexibilizações de direitos para abstrair a pessoa do titular e outras tais como figuras derivadas, coloquialmente denominadas copyleft, creative commons e outras não tenham qualquer possibilidade jurídica de coadunarem-se com o regime adotado em nosso país.

Os países que adotaram o sistema de copyright jamais, em tempo algum, abrigaram em seus ordenamentos jurídicos os direitos morais dos autores. Claro que não o fizeram, exatamente porque o sistema utilitário abstrai a pessoa do

criador e, em seu viés materializante, protege a criatura (a obra), ou melhor dizendo, o direito de reproduzir a obra (direito de cópia).

Por outro lado, os países que adotaram o “droit d’auteur”, como o Brasil, sempre vincularam o autor à obra, personalizando-a e ligando-a ao titular.

(...)

Ora, se o sistema de copyright jamais asseverou a protetividade dos direitos morais, buscando um utilitarismo material que abstrai a pessoa do criador, já, de pronto, conclui-se que são ordenamentos jurídicos fundamentalmente diversos.

(...)

Copyright

No sistema do copyright busca-se a protetividade da criação intelectual. Em resumidas palavras, protege-se a obra, a criação intelectual, não o seu criador. Isto tem consequências importantes.

Por exemplo, no sistema de copyright o autor detém os direitos sobre sua obra tão logo a cria. Com o sistema de copyright e registrário (obrigacional e não facultativo), seus direitos estarão protegidos contra terceiros (“erga omnes”) tão logo proceda ao ato registrário.

Entretanto diferentemente do sistema de direitos do autor, se o autor ceder seu copyright, perde imediatamente seu vínculo com a obra.

E mais. No sistema registrário, mandatário, a cessão dos direitos leva a questões que alteram figuras jurídicas como a prescrição (ou decadência), pois que não se obedecem preceitos relativos à sucessão, mas sim tudo quanto decorre do ato registrário. Assim, impõe-se que quaisquer atos de cessão sejam registrados no Copyright Bureau de Washington, porquanto a fluidez do prazo protetivo do copyright tem início com o registro das cessões, inclusive.

(...)

“(...)Enquanto o direito de autor (ou autoral) funda-se como uma conquista de direito, advinda com a revolução francesa, no que ela aboliu os privilégios por incompatíveis com a liberdade e a igualdade (veja-se o Decreto da França revolucionária, de 19-24 de julho de 1793 que é um marco para o droit d’auteur), na Inglaterra, em 1710, conheceu-se o Estatuto da rainha Ana sobre RIGHTS OF COPY (é dizer-se, sobre os direitos de cópia), de início em proteção tão só aos editores.”

Pois bem, enquanto o ordenamento brasileiro segue o regimento das Convenções de Berna, de Genebra e de Roma, buscando sempre salvaguardar os direitos dos autores (droit d'auteur) e os direitos conexos (droits voisins), o sistema legal de copyright (direito de cópia) não tem os titulares como epicentro da universalidade de direitos.

Em síntese, o sistema de Copyright não tem nenhuma relação com o sistema antropocêntrico, personalíssimo de que cuida o direito do autor. Não se destina à protetividade do criador, mas, ao contrário, cuida da proteção para a reprodução da obra, pertença ela a quem for, buscando assim dar efetividade ao princípio remuneratório do direito da cópia (royalties).

Por isso que a designação genérica "copyright" refere-se, pelo menos nos países que o adotam a abrigar ramos absolutamente distintos do direito. Copyright cuida tanto da propriedade intelectual quanto da propriedade industrial (que cuida das marcas, patentes, modelos de utilidade, entre outros). Todo sistema é registrário, mandatário e permite, por ilação lógica, o deslocamento do direito, sendo que compete ao estado outorgar a palavra final quanto ao uso da obra (pertença ela a quem for), impondo-se sobre a vontade do titular, que não detém o ato império de dispor, fruir e gozar de sua criação como melhor lhe aprouver.

Nosso sistema tem foco na pessoa humana, no titular de direito de autor (droit d'auteur) e no titular dos direitos conexos (droits voisins). Não é registrário, permitindo ao criador fazê-lo se tiver interesse ("facultas agendi").

Nosso país segue os ditames das Convenções Internacionais que cuida da matéria e obedece as regras de não redutibilidade ("regra dos três passos"¹) das faculdades autorais, em sua plenitude, em prol da permanente criação intelectual e não dando margem a figuras teratológicas que só podem prosperar quando se desprezar o direito humano, os direitos dos criadores, únicos responsáveis pela evolução da cultura mundial".

¹ A regra dos três passos, presente na Convenção de Berna e no Acordo Trips, determina que os Estados-membros são livres para estabelecer limitações e exceções, desde que: em certos casos excepcionais; não prejudiquem a exploração normal da obra; e não causem prejuízos injustificados ao interesse do autor. Ao passo que a regra impõe certas restrições, ela também confere certo grau de liberdade aos legisladores nacionais para estabelecerem limitações e exceções. Na LDA, as limitações e exceções à incidência da proteção do direito autoral estão previstas nos arts. 46 a 48, em que são estabelecidas uma série de situações em que o uso de obra não configura ofensa ao direito autoral, dispensando a necessidade de autorização prévia e pagamento.

A PROFISSIONAL DO ROTEIRO

A roteirista é uma profissional que pode criar/elaborar documentos em diversas etapas de um projeto, tais como bíblia, sinopse, argumento, beatsheet, escaleta, roteiro literário (com uma quantidade delimitada de tratamentos), dentre outros.

É também a profissional que presta serviços ou assume funções em um projeto, como: revisão (mudanças pontuais no roteiro), supervisão, redação final, consultoria/análise (*script doctoring*), colaboração, coordenação, dentre outros.

Pelos padrões da Abra, para assinar como roteirista de um trabalho, a profissional deve **escrever** “de próprio punho” - dentro do documento oficial do roteiro definido pela contratante - pelo menos 30% do roteiro final. Dar ideias sobre um projeto ou sugestão de falas sem efetivamente redigir o texto não faz da profissional uma roteirista, ou ao menos a roteirista daquele projeto em específico.

FUNÇÕES DA ROTEIRISTA

A roteirista pode exercer diversas funções no desenvolvimento de um projeto/trabalho audiovisual. A função diz respeito ao cargo que a profissional de roteiro ocupa e executa naquele projeto. Esta se mantém enquanto a pessoa estiver naquele trabalho.

Além da função propriamente dita, para fins de contratação, são estabelecidos parâmetros de profissionalização e patamar de carreira em três níveis para cada roteirista (júnior, pleno e sênior). A elevação se dá não apenas pela trajetória profissional e tempo de experiência, que levam a um aumento de demandas e responsabilidades, mas consequentemente também influencia na remuneração e ordem de creditação.

Em uma sala de roteiro, a profissional pode ser assistente de roteiro, roteirista, roteirista-chefe, consultora, supervisora de roteiro ou redatora final.

Em um projeto sem sala de roteiro (seja para longa-metragem ou outro formato), em salas para desenvolvimento de projeto para um edital específico, desenvolvimento

interno de empresa produtora ou sala para uma emissora / programadora / streaming, a base das funções listadas abaixo permanece a mesma.

ASSISTENTE DE ROTEIRO

Nas definições da roteirista, assistente de roteiro e professora Andrea Yagui, "fazem parte de suas responsabilidades organizar os materiais da sala, tomar nota nas discussões criativas, revisar e formatar materiais, e auxiliar no controle do cronograma" de uma sala de roteiro.

É também a profissional responsável pela logística do grupo de roteiristas durante as atividades, zelando não apenas pelo cronograma de entregas e retornos, mas pelo cronograma interno. É quem cataloga a memória da sala de roteiro, estabelecendo, a partir das orientações da chefia da sala, um formato para facilitar a consulta e a pesquisa de todos os materiais gerados e levantados ao longo do processo para a redação dos textos intermediários e finais (sinopses, argumentos, descrição de personagens e cenários, escaletas, roteiros).

A depender da Roteirista-Chefe, a assistente de roteiro pode contribuir com o pitching de cenas e personagens na sala, mas isso não faz parte de suas responsabilidades. Da mesma forma, contribuir diretamente com a escrita do roteiro não é responsabilidade da Assistente de Roteiro, mas pode fazer parte de suas responsabilidades a redação de documentos intermediários e burocráticos solicitados pela chefia ou coordenação do projeto. Caso a chefe de sala queira convidar a assistente de roteiro a desempenhar essa função, deve também combinar uma remuneração adicional. É importante salientar que a Assistente de Roteiro não é uma assistente da Chefe de Sala.

Pela natureza do seu trabalho ser essencialmente por tempo, a sua remuneração nunca deve ser vinculada a entregas ou aprovação de materiais, sendo preferencialmente por tempo de trabalho (por mês).

De modo geral, é uma roteirista em início de carreira, que pode ou não ter experiências em outras áreas do roteiro ou do audiovisual, ou ter conseguido boas qualificações em concursos de roteiros. Pode também estar começando sua carreira em salas, sendo essa a primeira ou segunda sala de roteiro em sua carreira. No entanto, há profissionais que não vislumbram ser roteiristas, preferindo especializar-se nessa função de assistência de sala, que exige um perfil específico organizativo e logístico.

ROTEIRISTA JÚNIOR

É a roteirista em início de carreira. Por mais que não haja uma linha exata que meça até quando esta profissional permanecerá neste patamar, existem norteadores de tempo de carreira, conquistas profissionais (tais como prêmios e outros indicadores de sucesso) e experiência em vários projetos que podem delimitar quando a profissional deixa de ser júnior, sendo este um título essencialmente subjetivo entre a profissional e como o mercado a avalia.

A Roteirista Júnior não deve ser confundida com a Assistente de Roteiro, tampouco com uma aspirante a roteirista (estudantes ou roteiristas amadores, que estejam ainda em formação para ingressar no mercado). Sua função é contribuir com o desenvolvimento da história e/ou episódios na sala, podendo ser designada para escrever partes de um roteiro ou roteiros completos, sendo geralmente supervisionada por uma roteirista mais experiente.

Em produções em que roteiristas acompanham trabalhos de set, essa roteirista pode ser útil às equipes de produção ao elucidar dúvidas pontuais sobre a intenção criativa em um roteiro de sua autoria.

ROTEIRISTA PLENO

Roteirista cuja experiência em salas de roteiro tenha contribuído para uma consolidação de sua experiência, seja com um histórico em salas de perfis diversificados (diferentes tamanhos, orçamentos, durações), seja com histórico especializado em um determinado gênero ou perfil. É a pessoa profissional que comprovou ao mercado a sua técnica, estilo e capacidade de entrega consolidada pela experiência diversa frente à realidade da produção. É quem chegou a um ponto de carreira de poder "abrir um roteiro" sozinha, inclusive a partir de ideia original, sinopse ou argumento de outra autora.

Além da criatividade, originalidade e formalidade técnica, é quem tem "hora-voó" o suficiente para "pilotar" um projeto frente às possíveis adversidades de produção. Em seu histórico, a roteirista plena desenvolveu habilidades que dialogam com outros departamentos da produção. Essa roteirista tem experiência em considerar a integração com outros departamentos ao processo produtivo, entende como escolhas criativas se transformam em metas a serem realizadas por outras profissionais, compreende seus impactos no cronograma e orçamentos e entende como a contribuição de atores/atrizes

e diretoras acrescenta ao produto filmado. Em produções em que a roteirista acompanha os trabalhos de set, essa roteirista atua como uma sólida fonte de orientação criativa na transformação do roteiro em produto audiovisual, podendo oferecer recomendações que assegurem a preservação de nuances criativas fundamentais para garantir a coesão da visão da série em um determinado episódio, em meio à intensidade e imprevisibilidade dos trabalhos do set.

ROTEIRISTA SÊNIOR

Além de acumular todas as qualidades da roteirista plena, mas com mais experiência, em produções em que roteiristas acompanham trabalhos de set, a roteirista sênior pode ser considerada como uma profissional autossuficiente da sala de roteiro, não apenas sendo uma representante confiável para elucidar qualquer questão criativa de história, como sendo esperado dela que tome iniciativa para contribuir produtivamente com a direção e/ou produção para que a essência do roteiro seja transferida para o produto audiovisual final. Além da ampla experiência de mercado, essa roteirista muitas vezes tem experiência em set e pode até mesmo ter atuado como diretora ou produtora em outros projetos durante sua carreira.

EVOLUÇÃO DE CARREIRA

Reafirmando, as fronteiras temporais que delimitam a promoção na carreira de roteiristas são amplamente subjetivas e levam em consideração diversos fatores, como maturidade, experiências prévias em outros segmentos, sejam de escrita ou não, redação de roteiros em outras linguagens e formatos etc. A realidade brasileira é muito variável, sendo muito comum roteiristas de obras de não ficção que se organizam de outras formas para trabalhar, incluindo decupagem de material em ilha de edição. Há também longa-metragistas, cuja classificação de patamar de carreira se dá por uma conta entre longas produzidos e tempo de carreira. São nuances e fatores que determinarão o autoposicionamento da roteirista no mercado.

LIDERANÇAS DE EQUIPE

CHEFE DE SALA / ROTEIRISTA-CHEFE

É uma roteirista sênior com capacidade de liderança e de gestão criativa. Por liderança, a Chefe de Sala consegue trabalhar o roteiro como elemento integrante do processo produtivo, estando atenta para administrar as exigências técnicas e burocráticas que possam surgir durante o processo, sabendo capitanear sua equipe, gerenciar conflitos, motivar pessoas, administrar crises, planejar e realizar outras atividades essenciais de gerenciamento de projetos e pessoas. Por gestão criativa, a Chefe de Sala tem experiência em gerir o fluxo criativo de profissionais com diferentes perfis de personalidade, técnica de escrita, visão de mundo etc.

Esta profissional sênior sabe administrar conflitos internos e manter o equilíbrio emocional dos roteiristas de forma a manter a produtividade da sala e um ambiente profissional saudável. É responsável pela elaboração (ou aprovação) do cronograma de entregas e deve poder selecionar e contratar a sua equipe de roteiristas. É quem comanda a estruturação da obra, divide o processo de escrita de cenas, revisa e altera os documentos escritos da equipe para que tenham unidade.

Por um lado, compete à roteirista que almeja ser Chefe de Sala / Roteirista-Chefe, liderando equipes, se qualificar em gestão de projetos e pessoas. Por outro, compete às empresas contratantes entender que o time perfeito requer excelentes roteiristas e uma líder que reconheça tal excelência. Dito isso, não necessariamente a Chefe de Sala será a redatora final de um roteiro.

Em tese, busca-se muito a figura da showrunner, de uma roteirista multitarefa capaz de jogar em várias posições por ocupar um cargo mais alto, mas nem sempre esta é a melhor solução por vários motivos, e o principal está em uma definição substancial do que é a showrunner nos Estados Unidos: também é produtora. Muitas vezes, também é proprietária de alguma porcentagem da obra e o sucesso comercial está diretamente vinculado aos seus rendimentos, além dos direitos de exibição pública, o que (ainda) não acontece de forma ampla no Brasil.

A Abra entende que parte do sucesso das obras seriadas americanas e na teledramaturgia brasileira centram-se na forma respeitosa com que a autora roteirista-chefe é tratada, o que envolve a sua participação ao longo de todo o processo. Nos

Estados Unidos, existe a figura da *executive producer* que, como dito acima, detém porcentagem na obra. No Brasil, essa distribuição de titularidade com roteiristas não é prática comum, mas isso não impede que haja boas práticas que façam constar nos orçamentos que roteiristas-chefes sigam na realização dos projetos após a entrega das redações finais, fazendo o acompanhamento nas etapas de pré-produção (leituras com elenco e departamentos), filmagem e pós-produção, realizando eventuais ajustes e garantindo a unidade da obra, quando for o caso.

COORDENADORA

É quem estabelece diálogo entre demandas de produção ou direção e roteiro. Esta gestora é responsável pela elaboração e o cumprimento do cronograma de entregas, seleção e contratação da equipe de roteiristas, a divisão do processo de escrita, mas não por revisar e alterar os documentos escritos pela equipe. De modo geral, não acompanha o dia a dia da sala de roteiros, mas supervisiona o trabalho a partir dos resultados entregues. Se há a responsabilidade de reescrever o material final, essa profissional deve ser considerada redatora final.

REDATORA FINAL

Roteirista, pleno ou sênior, que é a instância artística máxima em um coletivo de roteiristas. É quem responde pelo conjunto e unidade seriada de um conjunto de roteiros, em especial junto à direção, produção, exibidoras e executivas. É quem responde pela obra escrita e é o nome de destaque nos créditos, por assinar a versão que vai ser gravada do projeto. É praxe que recaia sobre a Chefe de Sala esta responsabilidade.

REVISÃO / SUPERVISÃO

É a profissional responsável por aprovar roteiros. Não é um cargo que precisa ser exercido por roteirista, pois a profissional não participa necessariamente da sala de roteiro ou do processo de desenvolvimento e redação. É quem lê, analisa e pede mudanças às roteiristas, normalmente à Chefe de Sala.

CRÉDITOS

A creditação da autoria, para além de ser um reconhecimento do trabalho profissional, é fator fundamental tanto para a valorização moral quanto para a valorização monetária, permitindo futuros recolhimentos de direitos arrecadados e distribuídos pelas sociedades de gestão coletiva.

CRIAÇÃO

Deverá ser creditada como **criação** a autora roteirista que participar efetivamente do processo de escrita dos documentos citados na seção anterior, desde as primeiras linhas do projeto, ou seja, desenvolvendo e/ou criando histórias, personagens, arcos de temporadas e cenários. É quem estabelece o universo da trama e "cria a história do zero" ou dá início ao processo de adaptação de obra prévia (como um livro) ou de estruturação de uma ideia não protegível por direito autoral.

Ou seja, apenas "dar uma ideia" sem o conseqüente desenvolvimento e materialização da premissa em um material (sinopse, logline, argumento etc.) **não é considerado criação**. Para criar, consideramos que é preciso redigir a versão, conforme estabelecido nos parâmetros legais da manifestação da criação artística personalíssima: ela precisa estar registrada de alguma forma em algum meio material, e não somente no campo das ideias e do pensamento.

Créditos possíveis

Criada por...

Uma (história, novela, filme) de...

Uma (série, filme, novela) criada por...

OBRAS SERIADAS DE FICÇÃO

Os **créditos de criação** devem constar no primeiro crédito da abertura da série, quando for o caso.

Os **créditos de escrita** de roteiros se aplicam de forma específica. Caso os episódios da série tenham sido escritos/desenvolvidos em conjunto por toda a equipe de roteiristas, as profissionais devem ser creditadas em conjunto e com destaque.

- Quando houver créditos de abertura, em cartela única, geralmente após o elenco, e com tempo de leitura satisfatório.

- Quando houver apenas roll final, deve estar imediatamente antes ou depois da diretora.

Para episódios de séries escritos individualmente, por apenas uma roteirista ou parte da equipe de roteiristas, segue-se a mesma regra, com destaque para o nome de quem escreveu o episódio, mas deve ser garantido no roll final a menção a toda a equipe de desenvolvimento (sala de roteiristas e outros profissionais).

Créditos possíveis:

Roteiro

Roteiristas

Roteiro de...

Escrito por...

Escrita com...

Como mencionado anteriormente, a redatora final deve ser creditada anteriormente e com destaque maior em comparação às demais roteiristas, com este título:

Redação final

Redator(a) final

OBRAS NÃO SERIADAS DE FICÇÃO

Os créditos da pessoa autora roteirista no caso de filmes são “*Argumento*”, “*Argumento De*” para aquelas que tenham efetivamente escrito pelo menos 30% do argumento; e “*Roteiro*”, “*Roteiro De*”, “*Escrito Por*” para aquelas que tenham efetivamente escrito pelo menos 30% do filme.

Os nomes das pessoas autoras roteiristas devem constar nos créditos do filme imediatamente antes ou após o crédito da diretora.

OBRAS DE NÃO FICÇÃO

As obras de não ficção contemplam diferentes formatos: documentário, reality show, programa de variedades e entrevistas, podcasts, conteúdo para redes sociais e plataformas digitais, entre outros. Considerando que o roteiro de não ficção se estabelece a partir das escolhas narrativas realizadas durante a criação da história e pode ser apresentado em diferentes suportes, a linha que define quem deve receber o crédito de Roteirista é mais subjetiva. Pode ser creditado como roteirista de não ficção a responsável ou responsáveis pela criação e definição dos recortes narrativos de forma consistente em mais de uma etapa do processo (da pesquisa à edição) e tal criação e definição de recortes narrativos pode se materializar em diferentes maneiras: com uma entrega concreta, usando como suporte documentos escritos, roteiro confeccionado em ilha de edição ou acompanhamento e assistência narrativa à diretora.

As atribuições da roteirista de não ficção são, na pré-produção: escrever o argumento, escaleta, o roteiro para a gravação, a pré-entrevista com os personagens, elaborar pautas de perguntas, quadros e dinâmicas de reality shows, e escrever textos de apresentadoras; na gravação: acompanhar ou ainda realizar as entrevistas no set, monitorar e/ou estimular os acontecimentos no set para garantir que o conteúdo e a linha editorial do projeto sejam contemplados; na pós-produção: encontrar a linha narrativa do material bruto captado, escrever offs, escrever letterings explicativos do material.

Ressalta-se que dar sugestões narrativas sem um acompanhamento consistente ou sem a materialização de um documento - seja em texto ou arquivo de software de edição - não é escrever um roteiro.

No caso da montagem, caso a roteirista não entregue direcionamentos narrativos para a construção da história na pós-produção, a montadora passa a definir os recortes narrativos de uma forma que seu trabalho se estenda ao trabalho de roteiro, podendo assim reivindicar este crédito. O mesmo acontece com a roteirista que, por algum motivo, for chamado para “encontrar” a história na ilha de edição após o material ter sido gravado.

Créditos para não ficção:

Criada por...

Argumento de...

Roteiro:

Roteiro de:

O crédito "roteiro" vale para as profissionais que trabalharam na pré e na pós-produção. Outros créditos mais associados a roteiristas em atuação no set de filmagem durante a gravação:

Produtor de conteúdo

Produtor de histórias

Story producer

Coordenador de conteúdo

SALAS DE DESENVOLVIMENTO

Independente do destaque para quem escreveu as obras (argumentos e roteiros), em especial as seriadas cujos episódios têm autores específicos, sempre nos créditos finais deve constar toda a equipe de roteiro/desenvolvimento participante de processo, com suas devidas funções na sala.

Os termos "júnior, pleno e sênior" são catalogações mercadológicas, conforme exposto acima não sendo recomendável que conste tal especificidade nos créditos da obra.

QUEM NÃO ASSINA COMO AUTORA ROTEIRISTA

Qualquer pessoa pode ter uma ideia inicial ou criar uma premissa sobre um projeto audiovisual. Entretanto, só assume uma das funções de roteirista ou assina um dos créditos de roteiro (incluindo criação) a profissional que, efetivamente, desenvolve e escreve um projeto, uma bíblia, um argumento, uma sinopse, uma escaleta, um roteiro ou qualquer etapa escrita. Ter uma ideia ou dar uma ideia, específica, pontual ou aleatória em material desenvolvido não configura trabalho de roteirista, que pensa em toda a estrutura, do início ao fim, e escreve o texto. Às profissionais que, de fato, não escrevem, não podem ser atribuídos créditos ou funções de roteiristas.

Uma pessoa recebe crédito de roteirista quando o escreveu e/ou reescreveu mais de 30% de sua íntegra. Esta é uma recomendação e um critério que a Abra usa para nortear as boas práticas de mercado e as relações entre os profissionais da indústria audiovisual. Por se tratar de tema altamente subjetivo e de difícil mensuração, a imposição matemática pode parecer excessiva, mas deve ser tratada como um parâmetro de como as roteiristas associadas entendem a questão. De acordo com o jurista Guilherme de Souza Nucci, "uma das mais conhecidas formas de violação do direito do autor é o plágio, que significa tanto assinar como sua obra alheia, como também imitar o que outra pessoa reproduziu". Assim, no entender da Abra, esta prática não rara e nociva no mercado deve ser coibida. É fundamental elucidar: assinar obra alheia é crime (art. 184 do Código Penal), além de implicar em sanções na esfera civil.

Assim, qualquer outro profissional (inclusive diretoras e produtoras intituladas showrunners) não devem assinar como roteiristas, corroteiristas ou como redatoras finais se não forem roteiristas de fato. A presença em uma sala de roteiro dando feedbacks não lhe permite dividir crédito de roteiro com as roteiristas.

DIVULGAÇÃO DE CRÉDITOS

Além dos direitos de autor, a Abra reafirma seu compromisso irrestrito com a liberdade artística, a liberdade de expressão e a liberdade de imprensa. Sempre louvamos a valorização do conteúdo nacional nos mais diversos veículos e, por acreditar que tanto as empresas e outras profissionais do audiovisual quanto a imprensa qualificada possuem a mesma premissa – a de reconhecer e valorizar a autoria – dando os devidos créditos aos bens artísticos e culturais, a associação recomenda:

1. Que o mercado audiovisual, em especial as empresas e profissionais ligadas à divulgação das obras, esteja sempre atento para dar os devidos créditos, informando a ficha completa de autoras roteiristas das obras audiovisuais e fazendo com que constem com o devido destaque nos releases à imprensa e nas ações de publicidade.

2. Que os veículos de imprensa sempre considerem inserir em suas reportagens, críticas e outros formatos jornalísticos os créditos de quem escreveu aquela obra, seja ela original ou adaptada. Tal recomendação se estende a quaisquer menções, como estreias, notícias diversas sobre a produção e impactos de audiência, críticas e premiações.

Neste escopo, vale ressaltar o disposto na Lei do Direito Autoral (Lei 9.610/98), que assegura os direitos morais inalienáveis referentes à autoria de uma obra, como o de ter seu nome anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra (artigo 24).

O DOCUMENTO DO ROTEIRO

Deve-se esperar da pessoa roteirista contratada a entrega de arquivos fechados (formato .pdf) para a contratante. Qualquer alteração nesses documentos deve ser solicitada para que a roteirista a faça dentro do período e do número de versões contratadas.

PRÁTICAS NOCIVAS OBSERVADAS NOS ATUAIS PROCESSOS DE DESENVOLVIMENTO DE OBRAS AUDIOVISUAIS

Roteiristas têm denunciado, com cada vez maior frequência, uma prática que visa afastar a autora da condição de autoria de sua própria obra, como se isso fosse possível: ao longo de um processo de desenvolvimento, troca-se a equipe de roteiristas, com intuito de que nenhuma profissional, ou poucas, participem da integridade do processo, desde a concepção das primeiras ideias e linhas até a redação final. Quem participa de todo o processo? A produtora, que, sem escrever uma palavra, invariavelmente toma para si os créditos de criação da obra.

A Abra está atenta a esta forma nociva de desmobilização da classe e de desconstrução de práticas de trabalho estabelecidas há anos com o mercado, que visam condições dignas para a escrita e o processo criativo.

Para afastar tais práticas nocivas, a creditação em obras em coautorias, quando várias mãos participam de um projeto, exige rigorosa postura ética das próprias autoras e profissionalismo da empresa que organiza o coletivo de roteiristas para estabelecer em conjunto a melhor forma de creditação em contrato.

É praxe que as profissionais que participaram do início do processo, criando o argumento, o universo, a descrição dos personagens, as relações que estabelecem entre si e demais características personalíssimas do projeto assinem a obra com algum crédito a ser acordado, a depender de sua participação efetiva, mesmo que não abram roteiros. No entanto, ressaltamos mais uma vez a importância de que todas as possibilidades de creditação e autoria estejam previstas em contrato.

A COLABORADORA

O mercado brasileiro instituiu a figura da "colaboradora", nomenclatura muito comum na teledramaturgia. No entanto, é importante deixar estabelecido que colaboradora não é uma função reconhecida para fins de catalogação pela Abra, por causar confusão sobre uma eventual "não autoria". Em telenovelas, usa-se "colaborador" para afastá-lo da nomenclatura do "autor", o que é um erro, já que, para todos os efeitos,

toda a equipe que redige roteiro é composta por autoras, independentemente da hierarquia que ocupam na equipe.

Em suma, qualquer pessoa que escreve uma obra é autora roteirista, seja um roteiro criado por iniciativa própria ou sob encomenda. Como mencionado, a Abra usa o mínimo de 30% de participação efetiva na escrita como marco para que o crédito seja concedido. Assim, por mais que não haja qualquer oposição para que o mercado use a nomenclatura "colaborador", que geralmente é responsável por realizar o *punch up* de piadas e situações cômicas em um roteiro de comédia, escaletar episódios, abrir diálogos em uma escaleta pronta, estruturar beat sheets etc. para fins de catalogação por remuneração e patamar de carreira, as colaboradoras são autoras roteiristas juniores, plenas ou sêniores, pelas definições acima.

FORMAS DE CONTRATAÇÃO

Entramos agora na realização do trabalho em si. Cabe ressaltar que existem várias formas de contratação de uma roteirista, que pode ser celetista ou autônoma, prestando serviço como pessoa física ou como interveniente de pessoa jurídica.

Nos casos das empregadas (trabalhadoras com carteira assinada), já estão garantidos direitos trabalhistas e previdenciários mínimos, sendo importante, de qualquer forma, que as empregadoras estejam atentas às boas práticas para criar ambientes de trabalho favoráveis à criação, que contemplem no salário a cessão dos direitos autorais sobre as obras criadas e que reconheçam a evolução de carreira de suas autoras contratadas, tanto as de ficção como as de não ficção.

Já no caso das prestadoras de serviço (trabalhadoras autônomas que emitem RPA ou que constituíram empresas, muitas delas de sociedade individual), a Abra recomenda que a roteirista se atente à precificação do próprio trabalho.

PRECIFICAÇÃO DO TRABALHO

Além da execução em si (horas em salas de roteiro, pesquisa, escritura e atividades correlatas ao produto fim), a profissional deve considerar os gastos que têm para exercer sua profissão (hardware e software, custos fixos com internet, alimentação etc.), bem como deve considerar, em analogia, os direitos previdenciários e trabalhistas aos quais está abrindo mão ao ser contratada para projetos específicos (férias remuneradas, 13º salário, tempo de recolhimento previdenciário, fundo de garantia, direito a licença-maternidade/paternidade ou auxílio-doença etc.). Por mais que a natureza da prestação de serviços ocasione em ônus e bônus para a profissional e a empresa contratante, é importante que haja um planejamento de vida e carreira frente à instabilidade e insegurança de um mercado que não garante uma perenidade de contratação e que, infelizmente, ainda não paga a contento pela comunicação pública das obras audiovisuais.

A roteirista deve ter em mente que a precificação de seu trabalho considera não apenas o labor em si, mas o contexto mercadológico e a oferta/demanda. A tabela de remuneração da Abra leva esta realidade em consideração para definir seus valores,

compreendendo que é da natureza da prestação de serviço um olhar holístico sobre o panorama da carreira de autora roteirista no país.

A prestadora de serviço deve observar também os cuidados com a própria saúde, em especial no contexto contemporâneo do trabalho em ambiente doméstico e como "nômades digitais". São consideráveis os relatos de roteiristas que apresentam queixas e diagnósticos de doenças ortomusculares e psicoemocionais. Deve ser dada atenção não apenas à qualidade dos equipamentos utilizados (tamanho e luminosidade das telas, ruídos etc.), mas também à ergonomia (qualidade e altura de cadeiras e mesas) e às pausas.

Como boa prática, a Abra recomenda que as empresas produtoras e exibidoras realizem ações de promoção à saúde e segurança no trabalho para as roteiristas empregadas ou as que prestam serviços para projetos específicos.

É importante frisar uma das maiores diferenças entre o regime de CLT e de prestação de serviço: a celetista atua como pessoa física; presta serviço com personalidade (trabalho realizado por profissional específica); tem uma relação de subordinação com sua empregadora; recebe um salário pelo serviço prestado; e seu trabalho é não eventual (com uma periodicidade específica). Portanto, muitas empresas fazem exigências de relações empregatícias (em especial no que diz respeito à personalidade, subordinação e periodicidade específica), mas não assina a carteira, privando a trabalhadora dos referidos direitos. Da mesma forma, muitas roteiristas preferem tal situação, inclusive pela liberdade de não cumprir com as obrigações impostas pelo regime da CLT. Em um cenário em que ambos os regimes são possíveis, é preciso haver bom senso e cuidado das duas partes para não haver abusos ou práticas nocivas.

Aliás, não é a letra fria de um contrato que dita se há ou não um vínculo empregatício, mas a realidade com a qual a roteirista contratada se depara no dia a dia da sua vida laboral, sendo muitas vezes subjugada a cumprir regras mais afeitas ao outro regime.

CONTRATOS

Expõe-se nesta seção os principais tipos de contrato e cláusulas fundamentais para promover a proteção e melhor aproveitamento das propriedades intelectuais e relações de trabalho entre roteiristas e agentes ou empresas produtoras e exibidoras.

CONTRATO DE PRESTAÇÃO DE SERVIÇOS & CESSÃO

Instrumento jurídico que rege a prestação de serviços da roteirista e a consequente cessão dos direitos patrimoniais da autora em relação à obra objeto do contrato. Deve constar no contrato:

- a. Obra: formato (ex. série, longa-metragem, podcast ou todos os formatos), gênero (ficção, animação, documentário), subgêneros (drama, comédia etc.), duração (1x 90', 10x 30' etc.);
- b. Função: roteirista-chefe, sênior, pleno, júnior, assistente etc.;
- c. Entregas: documentos a serem entregues como objeto do contrato para atestar o seu cumprimento (argumento, escaleta, sinopses, beatsheet, roteiros), quantidades de versões etc.;
- d. Responsabilidade individual e coletiva: ao se tratar de um grupo, mencionar explicitamente a forma de organização do trabalho e em que medida a roteirista contratada poderá ter sua rotina de trabalho e de pagamentos alterada a depender de fatores que não estejam sob seu controle (como os atrasos de colegas);
- e. Valor total do contrato, os prazos e a forma de pagamento, se por período (semanal, mensal) ou por entregas parciais. Neste caso, o cronograma de trabalho detalhado sempre deve ser parte integrante do contrato e devem ser previstas multas em favor da roteirista para o caso de atrasos por parte da contratante.

Em nenhuma hipótese, os contratos devem vincular pagamentos à aprovação final de materiais. As coordenadoras, estagiárias e assistentes de sala sempre devem ser remuneradas por período de trabalho;

- f. Prazo total do contrato;
- g. Cronograma de Trabalho, incluindo períodos de escrita, aprovação e ajustes;
- h. Local de Realização do Trabalho (remoto ou presencial, lembrando que sempre que o trabalho for realizado fora do município/região metropolitana de residência da roteirista, a empresa contratante deverá arcar com despesas de hospedagem, transporte e alimentação);
- i. Determinação sobre a exclusividade ou não, a prioridade ou não, ou outra forma de dedicação parcial ao projeto, e a remuneração adicional no caso de se exigir a não formalização de outros trabalhos por parte do roteirista;
- j. Condições da cessão de direitos patrimoniais: prazo, território, integralidade ou parcialidade, formato, mídias de exibição, valor, forma de pagamento, retorno dos direitos ao titular original ao fim do prazo de cessão, se for o caso, com possibilidade de renovação;
- k. Multas bilaterais por atraso no cronograma de trabalho e nos pagamentos;
- l. Nomenclatura aproximada do Crédito, de acordo com a função e efetiva realização do trabalho (tem direito ao crédito quem tiver escrito ao menos 30% do material final utilizado na obra audiovisual);
- m. exposição do crédito na obra (roll principal de créditos, cartela pré-aprovada pela profissional contratada);
- n. direito ao não crédito, em respeito ao direito moral do autor em não assinar uma obra que tenha sofrido alterações ao longo de sua escrita. Ao fechar o corte final da obra, a contratada deverá ter acesso garantido à obra para validar seu crédito na obra ou não;
- o. Condições de rescisão bilaterais;
- p. Condições em caso de premiação;
- q. Divulgação da obra nos meios de comunicação;
- r. Divulgação da obra em portfólio da roteirista;
- s. Prioridade de contratação em produtos derivados futuros e novas temporadas;
- t. Condições de opção, com a devida previsão de remuneração nos períodos de espera em contratos de exclusividade e prioridade; incluindo eventuais

percentuais de receitas futuras ou "cláusulas de sucesso", indicando o aumento de remuneração em temporadas subsequentes em produtos bem-sucedidos.

CONTRATO DE OPÇÃO

Instrumento jurídico que cria uma opção de cessão futura dos direitos patrimoniais da autora por tempo e preço determinado.

- a. Obra: formato (ex. bíblia de série, argumento de longa-metragem, roteiro etc.), gênero (ficção, animação, documentário), subgêneros (drama, comédia etc.), duração (1x 90', 10x 30', etc.);
- b. Entregas suplementares: considerar que material está sendo entregue efetivamente ou se ainda será necessário um contrato de prestação de serviços de material adicional;
- c. Prazo total da opção ou especificidade da opção mediante a financiamento;
- d. Termos de renovação;
- e. Retorno de direitos em caso da não efetivação de negócio;
- f. Valor pela opção e forma de pagamento, incluindo percentuais de receitas futuras ou desdobramentos etc.;
- g. Em caso de viabilização, valor pela cessão e forma de pagamento;
- h. Previsão de crédito e condições de participação e remuneração caso o projeto seja viabilizado;
- i. Multas bilaterais por atraso nos pagamentos ou cronogramas de trabalho.

CLÁUSULAS ABUSIVAS

A Abra condena diversas práticas que vêm se alastrando em contratos e que são claramente nocivas à classe de roteiristas, vão contra a normatização brasileira e o histórico de boas práticas estabelecidas com o mercado ao longo das décadas. Em coletivo, deliberou que é momento de intensificar o diálogo e a participação social da associação, dando início a ações e atividades em várias instâncias e esferas para recriar um ambiente favorável às roteiristas.

Sendo assim, acima foram citados elementos mínimos que devem constar nos contratos entre roteiristas e contratantes. Abaixo, estão cláusulas que não devem, sob nenhuma hipótese, constar em tais contratos.

- a. Renúncia a direitos futuros;
- b. Renúncia à gestão coletiva de direitos de arrecadação de comunicação pública, em especial nos territórios onde tais práticas são regulamentadas por lei;
- c. Coação para a não sindicalização e a não associação;
- d. Menção a cláusulas da legislação de copyright que vão contra o ordenamento jurídico brasileiro;
- e. Previsão de multas e sanções apenas para a roteirista;
- f. Possibilidade de rescisão contratual apenas por parte da contratante;
- g. Desequilíbrio no impacto financeiro para as partes no que compete às multas e prazos rescisórios (quando não se prevê qualquer ônus para se resiliir contrato por parte da contratante, mas se estabelece prazos dilatados e multas com valores abusivos para as roteiristas);
- h. Qualquer forma de impedimento de trabalho em outra empresa, seja por cláusula de opção ou exclusividade, sem que haja a devida remuneração para isso;
- i. Cessão de direitos em caráter não oneroso;
- j. Desproporcionalidade nos casos de rescisão por motivo de força maior;
- k. Vedações de acesso ao Poder Judiciário por parte das roteiristas;

- I. Previsão de pagamentos vinculados a aprovações de clientes;
- m. Previsão de pagamentos vinculados a entregas, quando se abre a possibilidade de alteração de cronograma sem o comum acordo da roteirista contratada ou adicional financeiro por atraso no pagamento.

Saiba mais!

No site da Abra, há um modelo de contrato padrão e um artigo da Dra. Paula Vergueiro, advogada da associação, sobre a importância dos contratos e as especificidades da Lei do Direito Autoral que devem ser levadas em consideração pelas partes.

Acesse abra.art.br/contrato-padrao

PERSPECTIVAS NO BRASIL

A associação está confiante que o cenário vem se consolidando para a projeção da agenda das roteiristas, sua participação social e acredita ser possível que se estabeleça um diálogo frutífero entre os vários segmentos de mercado.

A Abra está ao lado e apoia a Gedar – Gestão de Direitos de Autores Roteiristas, associação de roteiristas habilitada para arrecadar e distribuir direitos decorrentes da exploração econômica de obras audiovisuais. É urgente que autoras roteiristas, players do mercado e legisladoras busquem formas de colocar o país lado a lado com aqueles que já atendem às melhores práticas. Nosso país já dispõe inclusive de um modelo semelhante e eficiente de gestão de direitos musicais. Não há motivo, portanto, para adiar este passo essencial para a nossa categoria e que garantirá mais oportunidades, segurança, previsibilidade e qualidade de trabalho a todo o mercado audiovisual brasileiro.

Os legisladores de todo o mundo precisam melhorar o ambiente jurídico de seus países para proteger e remunerar eficientemente os autores audiovisuais pela exploração de suas obras. Desta forma, os países podem atrair e reter as suas melhores autoras, estimulando a criação de um trabalho original de qualidade que possa competir num mercado globalizado.

A legislação em vários países europeus e latino-americanos demonstra que, longe de ser um obstáculo, o reconhecimento legal de direitos de remuneração irrenunciáveis às autoras audiovisuais, com gestão coletiva, ajuda a apoiar o crescimento da indústria.

Ao contrário do que muitas pessoas e entidades defendem, que o "custo demasiado" ou o "prejuízo" que o pagamento pela comunicação pública ocasionaria poderia inviabilizar a saúde financeira de empresas e a própria produção em escala do país, a Espanha, por meio de suas entidades de gestão coletiva, elaborou um documento² para afastar tal ideário, demonstrando como o recolhimento da remuneração pela comunicação pública às autoras favoreceu o panorama da indústria criativa do país.

No caso específico da América Latina, podemos dizer, com base em estudos da CISAC, que a região tem observado a expansão do reconhecimento dos direitos autorais de obras audiovisuais, especialmente nos últimos anos, consolidando-se como uma referência para a proteção dos autores audiovisuais. Os direitos autorais (seja por

² Anexo I

remuneração simples ou exclusiva) em favor de autores audiovisuais, incluindo diretores e roteiristas, na América Latina já são arrecadados em cinco países: Chile, Colômbia, Panamá, Uruguai e Argentina.

A Abra e a Gedar defendem, reiterando o modelo de quatro pontos da SAA, expostos abaixo, como devem ser assegurados a autoras roteiristas na formulação de legislação interna:

1- Direito de Remuneração

Os autores transferem seus direitos aos produtores antes que a obra audiovisual seja realizada e seu valor seja estabelecido, o que impede a real noção do valor dos direitos autorais na fase de produção. Assim, os autores são pagos pelos seus serviços, mas devem ter garantido o direito a uma remuneração proporcional que possa ser calculada na fase de exploração comercial da obra.

2- Tornar o direito de remuneração irrenunciável e inalienável

Os autores estão em uma posição de negociação individual fraca. A sua única garantia de poder obter uma compensação justa para a exploração efetiva das suas obras é tornar o direito inalienável e irrenunciável.

3- Pagamento pelo usuário final - o exibidor

A cadeia de valor audiovisual é longa, internacional e envolve muitos intermediários. Para que o processo seja simples e eficaz, os autores devem ser pagos pelos comunicadores finais, ou seja, serviços de comunicação social audiovisual que disponibilizam obras ao público.

4- Garantir a negociação coletiva

Os distribuidores finais não vão querer negociar com milhares de autores individualmente. Essa remuneração equitativa deverá ser negociada coletivamente por organizações representativas dos autores, como as entidades de gestão coletiva, a fim de garantir uma aplicação e distribuição eficazes.

CONCLUSÕES

A Abra cresceu e se posicionou, e este manual é a prova material disso. Não apenas em articular com atores estratégicos do poder público e da sociedade civil, mas também tomando medidas internas e externas para defender os interesses da classe de roteiristas.

A cada GT que se forma, a cada novo estudo de um dos Comitês ou da diretoria, fica mais evidente a necessidade de ação do coletivo organizado e representativo das roteiristas profissionais em tomarem as rédeas do próprio futuro, priorizando suas ações e atuando onde é mais necessário. Atualmente, como exposto ao longo deste documento, é fundamental criar relações mais saudáveis e justas entre roteiristas e contratantes, buscando um equilíbrio de direitos que outras pessoas autoras das obras audiovisuais já conquistaram, seja em condições contratuais, em remuneração ou na letra da lei.

Que este manual sirva como instrumento para o setor público e privado na construção de agendas positivas para o setor, seja na redação de legislação aprimorada, seja na precificação do trabalho e dos direitos das obras dos roteiristas, seja nas condições de trabalho fornecidas à nossa classe.

Que sigamos mobilizadas!

FONTES

European Survey On The Remuneration Of Audiovisual Authors. Research commissioned by BVR Services GmbH from CuDOS at University of Ghent on behalf of FERA – Federation of European Film Directors and FSE – Federation of Screenwriters in Europe, with the financial support of AIPA, ALCS, VG Bild Kunst, LIRA, Norsk Filmforbund, SAA, SACD, SGAE. Publicada em Março de 2019. Disponível em <https://www.saa-authors.eu/en/publications/580-european-study-on-the-remuneration-of-audiovisual-authors#.Y3T0T-zMKi4>.

Audiovisual authors and the collective management of their rights in Europe. Publicação da SAA (Society of Audiovisual Authors) de março de 2022, disponível em <https://www.saa-authors.eu/en/publications/769-audiovisual-authors-and-the-collective-management-of-their-rights-in-europe-brochure#.Y3T05ezMKi4>.

BITENCOURT, Cezar Roberto, Tratado de Direito Penal – Parte Especial – Volume 3. São Paulo: Saraiva, 8º Ed., 2012, p. 390.

CUNHA, Rogério Sanches. Direito Penal – Parte Especial. (Coleção ciências criminais; v. 3 / Coordenação Luiz Flávio Gomes, Rogério Sanches Cunha). São Paulo: Revista dos Tribunais, 3º Ed., 2010, p. 202

DE MELLO, ROBERTO CORRÊA. O copyright não cabe na ordem jurídica do Brasil. Revista Consultor Jurídico, 29 de maio de 2013. Disponível em <https://www.conjur.com.br/2013-mai-29/roberto-mello-copyright-nao-cabe-ordem-juridica-brasil#author>

PARANAGUÁ, Pedro Direitos autorais / Pedro Paranaguá, Sérgio Branco. — Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. Disponível em <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/2756/Direitos%20Autorais.pdf>

Os sites acima citados foram consultados em novembro de 2022 e estavam com os links válidos.

SETOR AUDIOVISUAL DE ESPANHA: REMUNERAÇÃO JUSTA E CRESCIMENTO ECONÓMICO

Introdução

A Espanha é considerada um dos regimes jurídicos mais protetores do mundo para os direitos dos criadores audiovisuais. As obras audiovisuais, como filmes, séries televisivas, documentários etc. estão protegidas por direitos de remuneração irrenunciáveis há muito estabelecidos para os autores audiovisuais para muitos tipos de exploração. Estes são reconhecidos na Lei Espanhola de Direitos Autorais.

Estes direitos estatutários provaram ser eficazes para garantir uma remuneração justa aos criadores audiovisuais. Os royalties são recolhidos e distribuídos pelas sociedades de autores espanholas (SGAE e DAMA).

O regime jurídico ajudou a alcançar uma equidade para gerações de criadores audiovisuais na Espanha, ao mesmo tempo que ajudou a apoiar um crescimento consistente das receitas a longo prazo em toda a indústria audiovisual e cinematográfica espanhola.

Este artigo fornece um estudo de caso do quadro legislativo na Espanha e destaca os principais dados da indústria que mostram o crescimento do setor audiovisual nos últimos anos. Ele ilustra que a evolução bem-sucedida do setor audiovisual espanhol foi construída sobre a – e apoiada pela – base de um regime jurídico forte e longo sustentado nos direitos de remuneração irrenunciáveis para os autores audiovisuais.

Análise Jurídica

A legislação espanhola confere uma proteção jurídica exemplar aos criadores audiovisuais, tanto em termos do âmbito da autoria e da propriedade, como da vasta gama de tipos de exploração abrangidos e da clareza do papel e das obrigações dos CMOS (entidades de gestão coletivas) nas coleções e distribuições.

A) AUTORIA E PROPRIEDADE DE OBRAS AUDIOVISUAIS

O artigo 87 da Lei de Propriedade Intelectual espanhola (TRLPI) considera diretores, roteiristas (autores da parte literária, incluindo o argumento, diálogos, enredos etc.) e compositores da partitura musical original como coautores de obras audiovisuais. Esta disposição estabelece igualmente uma presunção incontestável de cessão dos direitos exclusivos de exploração dos autores ao produtor audiovisual, em que este se torna o titular dos direitos de exploração dos autores.

Tendo em conta essa presunção legal de cessão, o TRLPI espanhol concede a todos os autores audiovisuais **direitos de remuneração** por vários tipos de exploração, incluindo para utilizações de vídeo sob demanda, sujeito à administração coletiva obrigatória. Estes direitos remuneratórios são irrenunciáveis e beneficiam não só todos os coautores da obra audiovisual, mas também os autores das obras pré-existentes utilizadas na obra audiovisual (ou seja, autores de obras literárias adaptadas para filmes e música sincronizada pré-existente).

B) DIREITOS DE REMUNERAÇÃO AUDIOVISUAL RECONHECIDOS NA ESPANHA

O artigo 90 do TRLPI espanhol estabelece direitos remuneratórios para os seguintes tipos de exploração:

(1) Salas de Cinema (Art. 90.3)

O direito de remuneração para a exibição de cinema foi introduzido em 1966, décadas antes da Diretiva da UE 92/100 introduzir um direito semelhante para locação de filmes na Europa. O direito de obter uma percentagem nas bilheteiras foi ainda mantido na Lei de Direitos Autorais de 1987 como um direito de remuneração proporcional equitativa. Isso estabeleceu o direito de os autores receberem uma participação nas receitas de bilheteria geradas pela execução pública da obra audiovisual via ingressos vendidos no cinema. Este direito sobreviveu ainda no atual TRLPI como uma percentagem da bilheteria paga pelos expositores, que eles podem deduzir das taxas de licença devidas aos licenciadores (distribuidores ou produtores).

(2) Radiodifusão (art. 90.4)

A Lei Espanhola de Direitos Autorais de 1987 introduziu um direito de remuneração para a comunicação pública de obras audiovisuais "sem taxa de bilheteria". Este direito remuneratório equitativo é reconhecido no atual TRLPI em troca da transferência, para o produtor, do direito exclusivo de comunicação ao público.

(3) Locação (art. 90.2)

Em 1994, a Diretiva da União Europeia 2006/115, relativa aos direitos de aluguel e comodato, foi implementada na Espanha prevendo aos autores e artistas intérpretes ou executantes um direito irrenunciável a uma remuneração equitativa em troca da transferência do direito exclusivo de aluguel para os produtores audiovisuais.

(4) Online/VOD (art.90.4)

O artigo 90.4 do TRLPI foi ainda alterado em 2006 pela Lei espanhola 23/2006, que aplica a Diretiva UE 2001/29 para incluir um direito irrenunciável do "online making available" (os vídeos sob demanda, em catálogo online). O direito legal à remuneração atualmente em vigor abrange todos os tipos de exploração online (tanto on demand/interativa como de transmissão linear).

C) UM PAPEL E OBRIGAÇÕES CLAROS PARA AS CMOS (ENTIDADES DE GESTÃO COLETIVA)

Os direitos legais de remuneração acima descritos estão sujeitos à **administração coletiva obrigatória** e, portanto, exclusivamente recolhidos e distribuídos pelas organizações de gestão coletiva audiovisual autorizadas a operar na Espanha - inicialmente apenas SGAE (Sociedad General de Autores y Editores) e depois com a DAMA (Derechos de Autor de Medios Audiovisuales) a partir de 1999. Essas entidades estabelecem as tarifas e recolhem e distribuem os direitos remuneratórios aos autores que representam, seja por meio de afiliação direta, seja por meio de acordos de representação com CMOs estrangeiras.

Estes direitos de remuneração estatutária são pagos pelos utilizadores finais (ou seja, exibidor de cinema, radiodifusão, plataforma VOD etc.). No entanto, os produtores audiovisuais conservam os direitos exclusivos de licenciar a exploração das obras com base na presunção de cessão pelos autores.

D) O SETOR AUDIOVISUAL ESPANHOL – PRINCIPAIS TENDÊNCIAS ECONÔMICAS

O setor audiovisual da Espanha tem tido uma história de crescimento notável ao longo dos muitos anos, com a renda se expandindo em todos os formatos e fluxos de receitas. Este crescimento tem sido sustentado sem interferências ou impedimentos do regime de remuneração dos direitos audiovisuais. Pelo contrário, o sistema de gestão coletiva obrigatória desempenhou o seu papel importante no sucesso do setor. Embora não seja fácil demonstrar que um sistema de remuneração justo é um motor de crescimento,

infere-se fortemente que não há impacto prejudicial na saúde econômica do setor audiovisual.

(1) Receitas das salas de cinema

Os números de bilheteria mostram um forte aumento nas receitas ao longo de mais de meio século. As receitas cresceram exponencialmente, de 37,5 milhões de euros em 1968 para 616 milhões de euros em 2019. As receitas correntes estão se recuperando após uma queda acentuada de 2008 a 2013 causada pela crise financeira que afetou todo o setor cultural na Espanha.

Produções

Uma tendência ascendente semelhante pode ser vista no número de produções espanholas durante as últimas duas décadas. O número de filmes espanhóis produzidos tem aumentado constantemente desde 2003, com um aumento de 141% nos últimos 15 anos, passando de 110 filmes espanhóis produzidos em 2003 para um total de 265 em 2019.

Estes números mostram um crescimento consistente na indústria cinematográfica espanhola, coincidindo com o período em que o direito de remuneração para a exibição de cinema foi reconhecido pela primeira vez na Espanha em 1966. Os números indicam que o reconhecimento de tal direito remuneratório não teve qualquer impacto na indústria cinematográfica espanhola. Pelo contrário, a indústria cinematográfica espanhola cresceu substancialmente nas últimas décadas.

Em 2019, a Espanha ficou em 4º lugar na Europa em termos de produção cinematográfica (...). Dos sete principais países listados, cinco têm um esquema de direito de remuneração em vigor (a saber, Itália, Espanha, França, Holanda e Suíça).

(2) Receitas de Radiodifusão Televisiva

A Espanha passou a ter um setor de radiodifusão comercial competitivo apenas em 1990. As emissoras privadas comerciais começaram a operar naquele ano, quando a concorrência para as receitas de publicidade foi introduzida. Antes disso, havia apenas uma emissora (RTVE, a emissora pública nacional), com dois canais (TV1 e TV2).

O TRLPI espanhol introduziu um direito legal de remuneração para a comunicação pública (através da radiodifusão, entre outros tipos de exploração) em 1987. Os dados de receita que remontam a 1995 mostram uma tendência de crescimento de longo prazo,

apesar das quedas periódicas acentuadas, notadamente entre 2008 e 2013 devido à crise financeira.

(...)

Produções

A produção da TV espanhola também mostrou um aumento acentuado nas últimas duas décadas - de 459 horas de ficção em 1996 para 1413 horas em 2018. Houve uma **tendência de crescimento consistente, impulsionada pelo desenvolvimento de séries espanholas**. Em 2018, 58 séries foram produzidas na Espanha, adicionando € 655 milhões ao PIB da Espanha. Estas séries não são apenas populares na Espanha, mas também são exportadas para todo o mundo, com exemplos recentes, como (...) "A Casa de Papel", "Merlí", "Vis a vis", "El Secreto de Puente Viejo" ou "Élite".

Essas produções ajudaram a tornar o setor audiovisual da Espanha uma história de sucesso excepcional. De acordo com dados publicados pelo Instituto Espanhol de Comércio Exterior (ICEX), a Espanha ocupa o 6º lugar no mundo em termos de volume de exportação de produtos audiovisuais, com um potencial mercado de séries de ficção televisiva que gerará, entre 2020 e 2021, 4.3 bilhões de euros e mais de 18.000 empregos e 264 milhões de euros em arrecadação de impostos.

Com uma indústria local madura, baixos custos de produção e a existência de talentos artísticos criativos, a Espanha também está se tornando atraente para plataformas globais como Netflix, Amazon ou Viacom International Studios, que estão investindo na produção local e criando empregos localmente.

Tal como no caso das salas de cinema, parece claro que a evolução do mercado da radiodifusão não sofreu com a existência de um direito legal de remuneração pago pelos organismos de radiodifusão televisiva nas últimas três décadas e não impediu a evolução do mercado de produção para séries internacionais. O direito legal à remuneração dos autores audiovisuais não desencorajou as plataformas norte-americanas de escolherem a Espanha como um importante centro de produção na Europa.

(3) Receitas do mercado on-line / VOD

A remuneração legal para explorações online/digitais foi introduzida pelo TRLPI espanhol em 2006. No entanto, as principais plataformas internacionais de VOD, como Netflix ou HBO, não começaram a operar no mercado espanhol até quase dez anos depois. Os CMOs espanhóis SGAE e DAMA coletaram valores relativamente baixos até 2015, já

que ambas as sociedades ainda negociavam tarifas de remuneração de VOD com plataformas digitais e TV por assinatura, como Google, Apple e Telefónica.

As cobranças das sociedades audiovisuais para o direito de remuneração online aumentaram significativamente no último ano. A arrecadação da SGAE subiu de uma média de 500 mil euros entre 2015 e 2016 para mais de € 1.52 milhão em 2019. A DAMA relata um aumento semelhante, passando de € 53 mil em 2017 para mais de meio milhão em 2018, atingindo um total de € 1.65 milhão de euros arrecadados em 2019; um total de 3.17 milhões de euros para ambas as OCM.

E) O IMPACTO NOS AUTORES AUDIOVISUAIS ESPANHÓIS E ESTRANGEIROS

(1) Total das arrecadações na Espanha (audiovisual - excluindo a música em obras audiovisuais)

Os dados acima mostram um crescimento histórico das receitas audiovisuais e das produções por setor. Isto é acompanhado pela tendência de arrecadações para autores audiovisuais por CMO na Espanha nos últimos anos, o que demonstra que, graças aos direitos de remuneração estatutária, os autores audiovisuais têm sido associados ao crescimento da exploração das suas obras. (...) As arrecadações para autores audiovisuais na Espanha aumentaram constantemente nos últimos anos, passando de 35.9 milhões de euros em 2013, e atingiu um total de 45 milhões de euros em 2019. Apesar da crise financeira sofrida durante o período 2008-2012, as cobranças do direito de remuneração da radiodifusão também se mantiveram estáveis, atingindo um total de 20.97 milhões de euros em 2019.

Além disso, os dados globais mostram como o setor audiovisual espanhol, apoiado pelo seu regime jurídico baseado no direito de remuneração irrenunciável, alcançou um sucesso excepcional em escala internacional. A Espanha ocupa o 3º lugar no mundo em arrecadações para o audiovisual, depois da França e da Itália, com um total de 45 milhões de euros. Isso representa mais de 9% da arrecadação mundial total de direitos audiovisuais, com base nos números de 2019 publicados no relatório Global de Arrecadações de 2020 da CISAC e nos relatórios anuais publicados pela SGAE e DAMA.

(2) Financiamento de atividades culturais e sociais

Um outro benefício do regime de remuneração legal da Espanha consiste em permitir que as entidades de gestão coletiva espanholas contribuam significativamente para atividades sociais, promocionais e culturais para os criadores audiovisuais.

A lei espanhola determina que 20% da remuneração de cópia privada deve ser atribuída a essas atividades, assim como um mínimo de 15% de todos os valores não distribuídos por obras não identificadas acumulados após o período de cinco anos.

Cada OCM pode determinar um financiamento adicional e todos os montantes e projetos têm de ser publicados nos relatórios de transparência, de forma pormenorizada, todos os anos. Conforme detalhado no Relatório de Transparência de 2019, a DAMA alocou naquele ano, 1.123.735 euros para atividades culturais, promocionais e sociais / assistenciais em apoio aos membros, incluindo 335 ajudas para nascimentos ou adoções (1.000 € / por criança); empréstimos para aparelhos óticos e auditivos; apoio financeiro em situações de emergência econômica e social e processos de integração social (incluindo ajudas de manutenção e alojamento, abrigos urgentes, medicamentos e custos relacionados com menores etc.) tratamento terapêutico e aconselhamento jurídico gratuito.

Em 2020, a DAMA conseguiu ajudar os criadores audiovisuais durante a crise da pandemia de COVID com um pacote financeiro de mais de 500 mil euros, a maioria não reembolsável, incluindo suplementos financeiros mensais, com apoio adicional para famílias com três ou mais filhos. As cobranças de cópias privadas e o direito de remuneração das plataformas de streaming VoD na Espanha foram essenciais para enfrentar a crise do COVID.

A SGAE desenvolve as suas atividades culturais e sociais através da "Fundación SGAE". De acordo com o Relatório de Transparência de 2019 da SGAE, mais de 8.2 milhões de euros foram alocados à Fundación SGAE em 2019. A Fundación SGAE relata ter desenvolvido mais de 460 atividades, incluindo 331 cursos e treinamentos, e alocando 418.563,80 de euros em empréstimos, bolsas e subsídios para apoiar quase 7.500 autores.

Conclusões

Uma análise atenta da evolução da indústria audiovisual espanhola mostra o extraordinário sucesso econômico e cultural deste setor ao longo de muitos anos. Nos domínios cinema, radiodifusão e digital, os filmes, programas de TV e outras obras audiovisuais espanholas ajudaram a impulsionar o país a uma posição de liderança global, tanto cultural quanto economicamente. Isso se reflete com dados mostrando o crescimento da receita, aumentos nas produções, aumento das exportações, aumento das cobranças de royalties para autores e comparações positivas com outros países internacionalmente.

Um fator-chave subjacente ao bem-sucedido setor audiovisual da Espanha é um regime jurídico baseado no direito de remuneração irrenunciável, que torna a Espanha um dos mercados mais protetores do mundo para os direitos dos autores audiovisuais. Este forte regime jurídico ajudou a fomentar uma comunidade criativa qualificada e motivada, incentivou a criatividade cultural e, ainda, promoveu o emprego e o crescimento econômico em todo o setor.

Texto publicado em 23 de abril de 2021.

Escrito por Cristina Perpiñá-Robert Navarro e Adrian Strain, da CISAC (Confederação Internacional de Sociedades de Autores e Compositores).

Original disponível em

<https://members.cisac.org/CisacPortal/cisacDownloadFileSearch.do?docId=40042&lang=en>