

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**

HIAGO ANDRIOTI CORDIOLI

**DIREITOS DOS ATORES BRASILEIROS EM OBRAS AUDIOVISUAIS:
PROPOSTAS DE INTERVENÇÃO**

FRANCA

2023

Hiago Andrioti Cordioli

Direitos dos atores brasileiros em obras audiovisuais: propostas de intervenção

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre, junto ao Programa de Pós-Graduação em Direito da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de Franca.

Orientadora: Professora Doutora Luciana Lopes Canavez.

Franca

2023

HIAGO ANDRIOTI CORDIOLI

**DIREITOS DOS ATORES BRASILEIROS EM OBRAS AUDIOVISUAIS:
PROPOSTAS DE INTERVENÇÃO**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre, junto ao Programa de Pós-Graduação em Direito da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de Franca.

BANCA EXAMINADORA

Presidente: _____

**Dra. Luciana Lopes Canavez, Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Faculdade
de Ciências Humanas e Sociais, Campus de Franca/SP.**

1º examinador: _____

Dr. Victor Gameiro Drummond, Faculdade Guanambi

2º examinador: _____

Dr. Marcos Wachowicz, Universidade Federal do Paraná

Franca, 25 de maio de 2023.

C795d Cordioli, Hiago Andrioti
Direitos dos atores brasileiros em obras audiovisuais : propostas de intervenção / Hiago Andrioti Cordioli. -- Franca, 2023
132 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca
Orientadora: Luciana Lopes Canavez

1. direito autoral. 2. direitos conexos. 3. artistas intérpretes. 4. audiovisual. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Ofereço este meu trabalho
a Gislene e Luiz Cordioli,
mais uma vez.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, e sempre, ofereço a minha vida e o meu trabalho ao Senhor Deus Todo-Poderoso, por todas as graças e bênçãos, e por mais esta conquista.

Agradeço também aos meus pais, Gislene e Luiz Cordioli, pelo dom da minha vida e por terem me apoiado em todos os meus caminhos até aqui.

Agradeço à minha namorada Giulia Tavares Murta, que desde a graduação me acompanhou e me deu todo suporte que precisei, juntos ingressamos no mestrado e agora juntos estamos concluindo-o.

Aos meus amigos Alexandre (Balu), Aluísio (Senador), Amanda, Betina, Fernando, Frederico (Fred), Gabriel (Maga), Heloise, Igor, Leonardo e Renan, companheiros desde a faculdade que eu levarei para a vida toda.

À Cia. Fênix de Teatro, por me proporcionar uma saída em meus momentos de escuridão, e especialmente meus amigos e colegas de elenco Fabrício, Fê Raimundini, Júlia, Letícia, Lia, Mari, Matheus Bayer e Renan.

À professora Luciana, que tem me orientado e guiado desde a graduação, por ter me dado esta oportunidade de trabalharmos juntos mais uma vez e pela parceria de sempre.

Ao professor Marcos Wachowicz, pela orientação no Grupo de Estudos em Direito Autoral e Industrial (GEDAI) e por todos os ensinamentos.

Ao professor Victor Drummond, por toda a sua luta nos direitos dos artistas e por também ter me orientado e auxiliado na pesquisa e elaboração deste trabalho.

“Aprendam a amar a arte em vocês mesmos, e não vocês mesmos na arte. O ator deve trabalhar a vida inteira, cultivar seu espírito, treinar sistematicamente os seus dons, desenvolver seu caráter; jamais deverá desesperar e nunca renunciar a este objetivo primordial: amar sua arte com todas as forças e amá-la sem egoísmo.”

(Konstantin Stanislavski)

CORDIOLI, Hiago Andrioti. **Direitos dos atores brasileiros em obras audiovisuais: propostas de intervenção**. 2023. 132 f. Dissertação (Mestrado em Direito) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca, 2023.

RESUMO

Os direitos conexos aos direitos de autor foram declarados para proteger os interesses dos artistas intérpretes e executantes, uma vez que estes não participam efetivamente da criação de uma obra artística, mas contribuem com a sua adaptação para um outro formato, quais sejam, uma representação cênica ou uma execução musical. Tanto os direitos de autor e os que lhes são conexos estão tutelados no âmbito dos direitos fundamentais, e, por essa razão, se enquadram na problemática da sua eficácia imediata ou não nas relações entre particulares. O presente trabalho tem, portanto, o objetivo de analisar a construção dos direitos conexos, suas principais funções dentro dos direitos autorais e a sua real aplicação na prática, em que os artistas são constantemente lesados por contratos leoninos que ignoram totalmente os direitos conexos. Tendo em vista que os estudos existentes no Brasil e no mundo sobre a proteção jurídica dos direitos conexos são escassos, este trabalho mostra-se deveras importante ao pretender analisar a bibliografia já produzida, como livros, artigos e trabalhos acadêmicos, e as posições doutrinária e jurisprudencial acerca do tema. Pretende-se, deste modo, trazer ao meio científico, concentrado na área do Direito, esclarecimentos para este tema tão vago e ao mesmo tempo cada vez mais latente, o que mostra a necessidade de entender como o Direito tutela a proteção dos atores em obras audiovisuais. Para tal, utilizar-se-á o método de abordagem hipotético-dedutivo, de modo a verificar a verdade ou não da premissa “os direitos de remuneração equitativa dos atores brasileiros em obras audiovisuais são garantidos e respeitados”. Os métodos de procedimento serão a pesquisa bibliográfica e documental, estudo de casos em decisões judiciais entre os anos 2000 e 2023 e entrevistas com atores profissionais.

Palavras-chave: direito autoral. direitos conexos. artistas intérpretes. audiovisual.

ABSTRACT

The related rights to copyright were declared to protect the interests of artists and performers, since they do not effectively participate in the creation of an artistic work, but created with its adaptation to another format, that is, a representation scenic or musical performance. Both author's rights and those related to them are protected within the scope of fundamental rights, and, for this reason, fall within the scope of their immediate authority or not in relations between individuals. The present work therefore has the objective of analyzing the construction of related rights, their main functions within copyright and their real application in practice, in which artists are constantly harmed by leonine contracts that totally ignore related rights. . Bearing in mind that the existing studies in Brazil and in the world on the legal protection of related rights are scarce, this work proves to be very important when intending to analyze the bibliography already produced, such as books, articles and academic works, and the doctrinal and jurisprudence on the subject. It is intended, in this way, to bring to the scientific community, concentrated in the area of Law, clarifications for this theme so vague and at the same time increasingly latent, which shows the need to understand how Law protects the protection of actors in works audiovisual. To this end, the hypothetical-deductive method of approach will be used, in order to verify the truth or not of the premise “the rights of Brazilian actors in audiovisual works are guaranteed and respected”. The procedural methods will be bibliographical and documentary research, case studies in judgment decisions between the years 2000 and 2023 and interviews with professional actors.

Key-words: copyright. related rights. performers. audio-visual.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 CONSTRUÇÃO DOS DIREITOS DOS ATORES NO ÂMBITO INTERNACIONAL	18
2.1 Convenção Internacional para Proteção aos Artistas Intérpretes ou Executantes, aos Produtores de Fonogramas e aos Organismos de Radiodifusão (Convenção de Roma).....	21
2.2 Acordo da Organização Mundial do Comércio sobre os Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados com o Comércio (TRIPS)	23
2.3 Tratado da OMPI sobre Interpretações e Fonogramas (WPPT)	26
2.4 Tratado de Pequim sobre Interpretações Audiovisuais.....	29
3 DIREITOS DOS ATORES EM OBRAS AUDIOVISUAIS NO BRASIL	38
3.1 Direito material dos atores em obras audiovisuais na legislação brasileira.....	40
3.2 Gestão coletiva de direitos	50
4 VIOLAÇÃO DAS LEIS E LESÃO AOS DIREITOS DOS ATORES.....	58
4.1 Abuso do direito nos contratos de prestação de serviços de ator.....	58
4.2 Análise de julgados: a força vinculante dos contratos e a nulidade das cláusulas de cessão de direitos conexos	64
5 DIREITOS DOS ATORES EM OBRAS AUDIOVISUAIS EM OUTROS PAÍSES	77
5.1 Espanha.....	77
5.2 Colômbia.....	80
5.3 Argentina	82
6 PROPOSTA DE INTERVENÇÃO LEGISLATIVA.....	85
7 CONCLUSÃO.....	88
REFERÊNCIAS	91
ANEXOS	98
ANEXO A - ROTEIRO DE ENTREVISTAS	99
ANEXO B - ENTREVISTA COM ANA SOUTO	100
ANEXO C - ENTREVISTA COM NIZO NETO	103

ANEXO D - ENTREVISTA COM NELSON MACHADO.....	106
ANEXO E – ENTREVISTA COM FLÁVIO DIAS.....	111
ANEXO F – ENTREVISTA COM SUMÁRA LOUISE.....	124
ANEXO G - PROPOSTA DE PROJETO DE LEI.....	128

1 INTRODUÇÃO

A representação cênica é uma das mais antigas formas de arte. Até os dias de hoje conhecemos as obras dos dramaturgos gregos como Sófocles, Aristófanes e Ésquilo, e os romanos Plauto e Terêncio, que já à sua época apresentavam as bases do que conhecemos hoje na arte teatral. Contudo, a interpretação artística de textos literários ou lítero-musicais viu-se revolucionar completamente com a invenção e evolução de meios de captação de imagem e voz e de projeção em telas. Se na época de William Shakespeare a arte de interpretar era instantânea e só podia ser percebida ao mesmo tempo em que o ator a representava, com a invenção do cinematógrafo o artista passou a ser eternizado e sua interpretação pode ser repetida inúmeras vezes.

Foi justamente essa mudança proporcionada pelos meios de gravação que provocou o início das discussões a respeito dos direitos dos artistas. Antes, se a retribuição pelo trabalho do ator limitava-se ao seu cachê, ou o pagamento por uma determinada apresentação, agora, é gerado o direito de sua participação financeira na exploração de seu trabalho através da reprodução e distribuição de obras nas quais contribuiu criativamente.

Não há que se negar o caráter artístico e criativo da atividade do ator. O ator, como todo artista, transforma aquilo que sua mente projeta, a partir de suas próprias experiências e vivências, em algo concreto, transportando algo antes só existente no mundo inteligível para o mundo sensível.

Konstantin Stanislavski (2016, p. 51) destaca que “a arte não é vida real nem sequer o seu reflexo. A arte é, por si só, criadora, cria sua própria vida, plena de beleza em sua abstração, ultrapassando os limites do tempo e do espaço”. E ainda: “A criação é, antes de mais nada, a plena concentração de toda a natureza espiritual e física” (STANISLAVSKI, 1989, p. 414).

Walter Moraes dizia que “todo aquele que atua esteticamente uma criação do espírito é artista” (MORAES, 1976, p. 94). Antônio Chaves descreve a arte de interpretar como “explicar o que é obscuro ou oculto, esclarecer, explicar” (1999, p. 41).

Ou seja, os atores participam do processo criativo por meio do qual uma criação do espírito é exteriorizada e executada no plano real. Gostamos de dizer que uma obra de arte é a vazão da alma e mente humanas que não mais cabem no corpo do artista e se exteriorizam para o nosso mundo em forma de arte.

Existem várias formas de o artista se expressar através da arte. Coquelin (apud

CHAVES, 1999, p. 48), aponta a peculiaridade da atividade do ator: seu o instrumento é ele mesmo, enquanto o pintor tem uma tela e seus pincéis, o escultor a argila e o cinzel, o poeta as palavras e a lira. A matéria da arte do ator, “aquilo que ele amassa para tirar a sua criação, é a sua própria imagem, é o seu corpo, é a sua vida. Para realizar uma imagem, um retrato do homem, é sobre si mesmo que ele opera”.

As criações do espírito são tuteladas pelo Direito através da pessoa do seu criador. Para proteger a personalidade do autor imprimida na obra, e garantir a ele a exploração econômica devida ao seu esforço criativo e construtivo, foram declarados os direitos de autor.

Afinal, o Direito existe para regular relações, seja as particulares, entre indivíduos, ou as relações indivíduo-Estado ou indivíduo-sociedade. Determina a garantia de que todos os interesses devem ser considerados e respeitados, e com isso estabelece direitos e obrigações a todos os cidadãos e instituições. Nesse sentido, os direitos de autor protegem os interesses do criador de explorar comercialmente a sua obra, além de ser reconhecido como seu autor e manter sua integridade de acordo como foi concebida.

Os direitos autorais envolvem a tutela de uma criação de uma obra artística original e criativa. Em outras palavras, deve ser uma obra com valor estético – e não de aplicação puramente técnica ou industrial –, inédita e dotada da personalidade de seu criador. A partir da externalização de uma ideia ou concepção do autor no mundo concreto, nas mais variadas formas de arte, nasce para ele o direito exclusivo de exploração econômica da obra que criou, assim como os direitos de ser vinculado à sua criação, por ser extensão de sua personalidade. Por isso, são chamados de “manifestações do espírito humano”.

Entretanto, os direitos de autor são um instituto relativamente recente na história do Direito em geral, e mais recentes ainda são os direitos dos artistas intérpretes e executantes. A proteção destes surgiu quase concomitantemente com o aparecimento de métodos de captação, gravação e reprodução das obras musicais e audiovisuais, pois outrora não havia preocupação com interpretações e execuções artísticas que limitavam-se a um determinado espaço e tempo, ou seja, o da sua apresentação em tempo real.

Essa proteção dos artistas intérpretes e executantes é regulada na maioria dos ordenamentos jurídicos ocidentais com a denominação de direitos “conexos” ou “vizinhos”. O uso desses termos pode-se explicar pela pretensa dificuldade de abarcá-los no âmbito dos direitos de autor: entende-se que os artistas não criam a obra, mas contribuem com a sua própria personalidade na sua interpretação e execução, de modo a atribuir-lhe uma forma diferente da original, criada pelo autor. Em outras palavras, o autor cria uma partitura, mas é

o músico quem lhe dará som; o roteirista cria uma peça de teatro, mas o ator é quem lhe dará vida.

Os artistas intérpretes e executantes não são considerados autores das obras, por faltar-lhe o elemento “criação” acima explicado. O intérprete em uma peça teatral e o executante de uma partitura musical não as criam; contudo, também nelas imprimem a sua personalidade ao dar-lhes “vida”, ao externalizá-las de forma diferente da que foi concebida pelo autor, atuando ou tocando um instrumento, como nos exemplos supracitados. De certa forma, participam eles também do processo criativo de uma obra artística.

Por essa razão, os artistas intérpretes e executantes são tutelados no âmbito dos direitos autorais, mas não pelos direitos de autor, e sim pelos chamados direitos conexos aos direitos de autor.

Todavia, ignora-se o fato de que o artista também participa do processo criativo. Em seu livro “A preparação do ator”, Konstantin Stanislavski estabelece como um dos objetivos do aspirante a atores como: “Hão de ser criadores e artísticos, pois sua função deve ser a de cumprir o principal objetivo da nossa arte: criar a vida de uma alma humana e transmiti-la sob forma artística” (STANISLAVSKI, 2016, p. 156).

O prof. Victor Drummond sustenta que “a interpretação é a união entre as palavras, o sentimento e a verdade do intérprete e do espectador”, sendo a arte do ator instantânea. Contudo, “quando fixada sob qualquer forma, também é única a cada vez, o que a caracteriza, novamente, como instantânea no momento da criação”. Isso porque essa forma de arte é única, pois “necessita de um terceiro, presente momentaneamente (sempre), para realizar-se. E, se o exercício artístico-criativo é efêmero, os efeitos são perenes” (DRUMMOND, 2020, p. 17).

Por essas razões, em certas ocasiões deste trabalho, iremos utilizar a expressão “direitos conexos”, de acordo com o previsto nas convenções, acordos, tratados e leis que fazem uso dela. Contudo, na maior parte do texto, iremos utilizar a expressão “direitos dos artistas/atores”, pois entendemos, conforme defendido pelo prof. Victor Drummond, que a expressão “direitos conexos” diminui a importância dos direitos dos artistas e os relega a uma condição “marginal” dos direitos de autor, quando na verdade devem ser considerados como uma categoria própria de direitos, em razão de os atores também participarem do processo criativo ao compor um personagem (DRUMMOND, 2020).

Os direitos dos artistas intérpretes e executantes foram sendo construídos aos poucos, através de um processo relativamente lento e complexo, e a partir de intensos clamores e

reivindicações dessas categorias para que tivessem suas necessidades atendidas.

O primeiro instrumento internacional a reconhecer os direitos dos artistas intérpretes e executantes foi a Convenção de Roma, de 1961, que estabelecia autonomia dos artistas através da a faculdade exclusiva de autorizarem ou proibirem a fixação e reprodução de suas obras. Contudo, não previa a irrenunciabilidade dos direitos conexos.

No Brasil, os direitos de autor e os que lhe são conexos estão previstos na Constituição Federal da República Federativa do Brasil de 1988, respectivamente, no seu artigo 5º, incisos XXVII e XVIII, alínea “b”. A presença destes direitos na Carta Magna brasileira, por si só, poderia indicar o seu caráter fundamental; entretanto, conforme apontamos, existem também embasamentos axiológicos e teleológicos para conferir-lhes uma posição privilegiada no ordenamento jurídico brasileiro.

Os artistas intérpretes e executantes são protegidos pela Lei nº 9.610/98, a atual Lei de Direitos Autorais, que também envolve a proteção dos produtores de fonogramas e empresas de radiodifusão, e que incorporou muitos dispositivos da antiga Lei nº 5.988/73 e os princípios da Convenção de Roma, e pela Lei nº 6.533/78, que regulamenta as profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões.

Contudo, o que temos visto na prática é uma completa ignorância consciente das leis, caracterizando uma situação de abusividade contratual, pois os produtores de obras audiovisuais inserem cláusulas de cessão de direitos conexos nos contratos de prestação de serviços de ator, para que os artistas não possam cobrar a sua devida remuneração pelos usuários, em casos de comunicação ao público ou reprodução. Com isso, os produtores lucram por tempo quase infinito e nas mais diversas mídias em cima do trabalho criativo dos atores, e estes nada recebem sobre a exploração de sua interpretação.

Nesse sentido, este trabalho tem por objetivo buscar uma resposta para entender de onde surgiu essa problemática e propor intervenções para atender às necessidades e reivindicações dos artistas a partir do ponto de vista legal e jurídico.

Utilizamos o método hipotético-dedutivo de acordo com o processo investigatório proposto por Karl Popper (MARCONI; LAKATOS, 2003, p. 95). Para tanto, iremos partir da premissa “os direitos de remuneração equitativa dos atores brasileiros em obras audiovisuais são garantidos e respeitados”.

Na segunda seção, iremos abordar a fase inicial do método, com a exposição das “expectativas” ou “conhecimentos prévios” (MARCONI; LAKATOS, 2003, p. 95) a respeito do que são ou devem ser os direitos dos atores em obras audiovisuais através de uma

contextualização histórica, através de tratados e acordos internacionais que contribuíram para a construção da atual conjuntura dos direitos dos atores nos ordenamentos jurídicos ocidentais.

Na terceira seção, continuaremos com a primeira fase, onde analisaremos os direitos materiais dos atores na legislação brasileira, para entender qual o panorama vigente e o “dever-ser”, ou seja, o que a norma prevê a respeito do que deve ser garantido a essa categoria profissional, e os direitos formais na gestão coletiva de direitos dos artistas, representada pelas associações.

Na quarta seção, trazemos a “lacuna, contradição ou problema” (MARCONI; LAKATOS, 2003, p. 96), apresentando a negação dessas expectativas ou conhecimentos prévios, que seria o abuso do direito nos contratos de prestação de serviços de ator, violando o que estabelecem os instrumentos internacionais e a legislação brasileira e lesionando os profissionais da categoria.

Ainda nessa seção, atendendo à fase indispensável do método hipotético-dedutivo da tentativa de falseamento (MARCONI; LAKATOS, 2003, p. 96), ou seja, “tornar falsas as consequências deduzidas ou deriváveis da hipótese” (“os direitos de remuneração equitativa dos atores brasileiros em obras audiovisuais são garantidos e respeitados”), a partir de experimentação e observação, procedemos com entrevistas de atores profissionais de diversos ramos (TV e cinema, dublagem e publicidade), bem como uma análise de julgados dos Tribunais de Justiça de São Paulo e do Rio de Janeiro, limitados entre os anos 2000 e 2023, para entender as demandas referentes a essas violações e lesões de direitos e como a Justiça aplica as leis nos conflitos entre atores, produtores e distribuidores de obras.

Na quinta seção, visando a buscar exemplos de normas de tutela de direitos dos atores, para também estabelecer “conjecturas, soluções ou hipóteses” (MARCONI; LAKATOS, 2003, p. 96) para o problema levantado, avaliamos três sistemas legais estrangeiros: o espanhol, o colombiano e o argentino. Com isso, esperamos conseguir modelos para intervenção no nosso próprio ordenamento jurídico.

Na sexta seção, em continuidade com a fase anterior, trazemos propostas de alterações e adições às leis nº 6.533/78 e 9.610/98 para melhor adequá-las à realidade fática de desproteção dos atores e contemplá-los de forma mais eficiente na tutela legal, evitando os abusos praticados por produtores e distribuidores.

Como métodos de procedimento, realizamos: pesquisa bibliográfica e documental, a partir de acordos e tratados internacionais, leis estrangeiras e nacionais, e documentos como

projetos de lei, decisões judiciais e contratos; estudo de casos; e entrevistas com profissionais do ramo.

A partir de um roteiro de entrevista semiestruturado (Anexo A), entrevistamos atores que exercem a profissão em diversas áreas: TV e cinema, dublagem e publicidade. Alguns deles inclusive integram um sindicato de artistas e outros foram diretores de associações, estando à frente na luta pelo reconhecimento de seus direitos.

A presente pesquisa possuiu um caráter fundamentalmente exploratório, no sentido de trabalhar com um problema pouco abordado em pesquisas e produções acadêmicas ou mesmo pelo poder judiciário; qualitativo, de modo a estabelecer uma análise conteudista da doutrina e jurisprudência brasileiras; e descritivo, pois com esta pesquisa pretende-se realizar a identificação, registro e análise das características, fatores ou variáveis que se relacionam com a realidade normativa e prática dos direitos conexos.

Este trabalho foi financiado através de bolsa concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – processo nº 88887.506555/2020-00.

2 CONSTRUÇÃO DOS DIREITOS DOS ATORES NO ÂMBITO INTERNACIONAL

Para compreendermos a atual conjuntura da proteção dos direitos dos atores brasileiros nas obras audiovisuais, faz-se mister uma análise da construção dos direitos conexos aos direitos de autor, com um estudo superficial dos instrumentos internacionais e estrangeiros que impactaram na atual conjuntura do Brasil. Com isso, objetivamos entender o contexto em que foram declarados os direitos dos artistas intérpretes e executantes, bem como a evolução da tutela desse instituto conforme as reivindicações e as necessidades desses profissionais.

Os direitos de autor foram sempre, desde a sua concepção no sistema romanístico, tutelados com muita distinção. Isso porque foram inseridos na assim chamada “Propriedade Intelectual”, quando declarada pelos revolucionários franceses no final do século XVIII. Isso porque a Revolução Francesa, movida por pensadores e escritores, pretendia acabar com todos os privilégios, que incluíam os privilégios de impressão. (ASCENSÃO, 2008, p. 87).

Para afastar essa ameaça contra os interesses dos revolucionários, proprietaristas por excelência, criou-se uma nova qualificação: o direito de autor (no francês *droit d’auteur*) não seria um privilégio, mas uma propriedade. Dessa forma, o autor seria proprietário da obra. Assim, firmava-se um entendimento favorável ao reconhecimento e expansão do direito de autor (ASCENSÃO, 2008, p. 87-88).

Porém, o direito de autor, quando do seu reconhecimento inicial, contemplava apenas a exclusividade patrimonial, ou seja, a restrição da exploração comercial do criador sobre sua obra. Não havia o entendimento dos direitos morais, como o direito de paternidade, e muito menos se falava em direitos dos artistas intérpretes e executantes.

A Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas, em 9 de setembro de 1886, posteriormente revista em Paris em 24 de julho de 1971 foi a primeira a reconhecer os direitos morais dos autores. Porém, apesar dos esforços para o reconhecimento dos direitos dos artistas, produtores e empresas de radiodifusão ocorrerem desde o surgimento da União Internacional para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas, fundada em 1878 pelo escritor Victor Hugo e que realizou a primeira Convenção de Berna, as convenções que se seguiram não trataram especificamente do tema (CHAVES, 1952, p. 266-267; MORAES, 1956, p. 7-10).

Podemos imaginar por que: sendo que, ao final do século XIX, os métodos de captura e registro de imagens e sons eram ainda extremamente rudimentares, não havia motivação para discutir o que viriam a ser os chamados direitos conexos ou direitos vizinhos aos direitos de autor (no francês *droits voisins du droit d’auteur*), que seriam reconhecidos para garantir

aos artistas intérpretes e executantes, produtores fonográficos e empresas de radiodifusão a participação nos proveitos de suas criações intelectuais, ainda que não autorais.

Foi somente com a Convenção Internacional para Proteção aos Artistas Intérpretes ou Executantes, aos Produtores de Fonogramas e aos Organismos de Radiodifusão (Convenção de Roma), em 1961, que o tema ganhou destaque internacional e passou a ser incluído nos ordenamentos jurídicos dos países signatários.

A título de comparação, sem pretendermos fazer uma análise aprofundada a partir do método de direito comparado, mas somente uma breve contextualização de como o instituto dos direitos conexos foi sendo construído em alguns ordenamentos jurídicos, a seguir iremos citar alguns casos em outros países.

A primeira lei federal da França sobre os direitos autorais, de 1790, sequer mencionava os artistas intérpretes e executantes, pois baseava-se no modelo inglês do *copyright* (FRANÇA, 2006). O país tratou dos direitos conexos (*droits voisins*) somente em 1985 com a Lei nº 85-660.

A Itália, em sua primeira lei que tratava sobre direitos autorais (*Regio Decreto* nº 1950 de 1925), também não mencionava os direitos conexos ou direitos vizinhos. Porém, poucos anos depois, foi promulgada uma nova lei, Lei nº 633, de 22 de abril de 1941, em vigor até os dias de hoje, que já previa os direitos dos “artistas atores ou intérpretes dramáticos ou literários” e dos “artistas executantes de óperas ou composições musicais” (ITÁLIA, 1941).

Já na Espanha, a primeira lei de propriedade intelectual, de 1879, que compreendia os direitos autorais, também não mencionava os direitos conexos (ESPANHA, 1879). A lei que a revogou já trazia, em 1987, a previsão dos direitos dos artistas intérpretes ou executantes (ESPANHA, 1987).

Em Portugal, a Constituição Portuguesa de 1838 incluiu o “direito de propriedade dos inventores sobre as suas descobertas e dos escritores sobre os seus escritos” (PORTUGAL, 1838). Em 1851 foi publicada a primeira Lei Portuguesa sobre Direito de Autor. A lei vigorou até 1867, quando o direito de autor passou a ser regulado pelo Código Civil elaborado pelo Visconde de Seabra (DRUMMOND; LOURA, 2018). Em 1966 o país promulgou o primeiro Código de Direito de Autor. Porém, foi somente em 1985 que Portugal reconheceu na sua legislação os direitos conexos, quando foi lançado o Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos (SPAUTORES, 2023).

Percebe-se que, com exceção da Itália, os países europeus somente inseriram em seus ordenamentos jurídicos a previsão e tutela dos direitos dos artistas intérpretes e executantes após a Convenção de Roma, de 1961.

O Brasil ratificou a Convenção de Roma em 1965. Como veremos com mais detalhes nas seções seguintes deste trabalho, nossa primeira lei de direitos de autor, a Lei nº 5.988, de 1973, já previa as disposições da Convenção de Berna e da Convenção de Roma, regulamentando também os direitos conexos, inclusive já prevendo a utilização das interpretações para um determinado número de emissões (art. 96) (BRASIL, 1973). Atualmente, nossa lei de direitos de autor, Lei nº 9.610, de 1996, trouxe pouca inovação no que diz respeito aos direitos conexos. Temos também a Lei nº 6.533, de 1978, que menciona expressamente a vedação da cessão ou promessa de cessão de direitos dos artistas intérpretes e executantes, proibição esta ignorada nos contratos de prestação de serviços de interpretação, que não preveem a remuneração devida por cada exibição da obra em que participa o artista.

Nesse panorama geral, podemos perceber como os países reconheceram os direitos dos artistas intérpretes e executantes tardiamente. Nas seções a seguir, iremos apontar como a questão ainda tem muitos pontos a serem trabalhados, sendo motivo de mudanças legislativas recentes em diversos países, para atender às necessidades e reivindicações dos artistas.

Nesta seção, contudo, faremos um estudo sobre as convenções internacionais que tratam dos direitos dos artistas intérpretes e executantes, que foram fundamentais para o fomento do debate sobre o tema para diversas nações e para a construção do que temos hoje em matéria de regulação dos direitos dos artistas, para uma compreensão geral a respeito da construção histórica, política e social desses direitos e sua atual conjuntura no âmbito global.

Entre os principais tratados de direitos de autor estão a já citada Convenção de Berna para a Proteção de Obras Literárias e Artísticas; o Acordo sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio (Acordo TRIPS); e o Tratado de Direitos Autorais da OMPI. A Convenção de Berna e o Tratado da OMPI são administrados pela Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI). Por sua vez, o Acordo TRIPS é administrado pela Organização Mundial do Comércio (OMC) e não trata especificamente sobre este tipo de direitos, mas contém disposições referentes a todos os direitos de propriedade intelectual e industrial e sua observância. (VEGA; HILTY, 2021, p. 13).

Por sua vez, os direitos conexos são abrangidos pela Convenção Internacional sobre a Proteção de Intérpretes ou Artistas, Produtores de Fonogramas e Organismos de Radiodifusão (Convenção de Roma); o Acordo TRIPS; o Tratado da OMPI sobre Interpretações e Fonogramas; e o Tratado de Beijing sobre Performances Audiovisuais (Tratado de Beijing). O Tratado da OMPI sobre Prestações e Fonogramas e o Tratado de Pequim são administrados pela OMPI e não foram assinados pelo Brasil.

A seguir, faremos um estudo específico sobre cada uma das convenções e tratados que tratam especificamente da proteção dos direitos conexos.

2.1 Convenção Internacional para Proteção aos Artistas Intérpretes ou Executantes, aos Produtores de Fonogramas e aos Organismos de Radiodifusão (Convenção de Roma)

O impacto da evolução técnica nas condições de trabalho dos artistas intérpretes e executantes ampliou os espectadores, devido à transmissão pelo rádio, televisão e satélites de comunicação, no tempo e no espaço. Por outro lado, os cachês pagos aos intérpretes por sua participação nas obras tornaram-se insuficientes para compensar o risco da perda de emprego resultante da perspectiva da dispensa da presença real do artista, graças à possibilidade de reprodução ilimitada de uma interpretação por meio das gravações (CHAVES, 1999, p. 448).

Além disso, havia um desacordo entre a indústria fonográfica (de gravação) e as radiodifusoras (de emissão) sobre a utilização por estas últimas das gravações sonoras no comércio. Também as sociedades de autores viram, entre os anos 1950 e 1960, seus próprios direitos ameaçados pelo reconhecimento de prerrogativas amplas em favor dos artistas e dos produtores sobre as utilizações secundárias de obras, ou seja, diferindo da sua concepção inicial, pela qual os autores teriam autorizado a divulgação e teriam os respectivos proveitos econômicos. (CHAVES, 1999, p. 449).

Esses fatores levaram, em 26 de outubro de 1961, a uma conferência diplomática sob o patrocínio da OMPI, da UNESCO e da OIT, com representantes de quarenta e dois países, sendo que, após os debates, dezoito deles (Argentina, Bélgica, Brasil, Chile, Dinamarca, República Federal da Alemanha, França, Grã-Bretanha, Índia, Islândia, Itália, Iugoslávia, Camboja, México, Áustria, Suécia, Espanha e Vaticano) subscreveram a Convenção Internacional para Proteção aos Artistas Intérpretes ou Executantes, aos Produtores de Fonogramas e aos Organismos de Radiodifusão, chamada simplesmente de Convenção de Roma. Espanha e Argentina ratificaram a Convenção em 1991 (CHAVES, 1999, p. 449).

Antônio Chaves (1999, p. 451) faz comentários bastante pertinentes sobre a inclusão de três sujeitos de direitos aparentemente tão distintos na mesma esfera de proteção:

A nota individualizante dessa convenção é a sua heterogeneidade, englobando, ao lado de uma atividade artística, produtos industriais, como os discos, e meios de comunicação, como a radiodifusão, com abstração dos programas transmitidos, algo tão complexo que poderia ser – na irônica expressão de Victor Blanco Labra – um casamento a três, envolvendo num só lençol três pessoas diferentes: Se um matrimônio clássico contratado entre duas pessoas já é algo bastante complicado – Ignacio Otero define o patrimônio como uma comunidade de bens e o matrimônio como uma comunidade de males –, podemos imaginar no que poderia

dar um casamento entre três pessoas, das quais uma pessoa física (artista intérprete ou executante) e duas pessoas morais ou jurídicas (produtores de fonogramas e organismos de radiodifusão).

Indagando das razões desse estranho casamento tripartido, verifica estar por certo o amor ausente entre os conjuntos: bem pior, eles mal se suportam. Força é, pois, admitir que se trata de um casamento de conveniência.

O essencial dos proventos do artista intérprete ou executante provém do produtor de fonogramas e do organismo de radiodifusão. É a razão por que ele os esposou.

O organismo de radiodifusão necessita dos artistas intérpretes ou executantes e dos produtores de fonogramas para poder estruturar seus programas (de rádio ou de televisão), e é porque precisou casar-se com eles.

Quanto ao produtor de fonogramas, deve seus benefícios aos artistas intérpretes ou executantes, sem os quais não poderia existir, e às entidades de radiodifusão, sem as quais não venderia disco algum nem cassete. É a razão por que casou com eles.

Dessa reflexão podemos entender por que razão até hoje nos diferentes ordenamentos jurídicos ocidentais encontramos os artistas intérpretes e executantes, os produtores de mídias fonográficas ou audiovisuais e os organismos de emissão por satélite – ou, como vemos mais atualmente, pela Internet – são tutelados pela mesma denominação de direitos, chamados sempre de direitos “conexos” ou “vizinhos” aos direitos de autor, apesar de seus interesses muitas vezes conflitarem.

A Convenção foi responsável por estabelecer, em seu artigo 7º, a proteção aos artistas intérpretes ou executantes, que compreende a faculdade de impedir:

- a) a radiodifusão e a comunicação ao público das suas execuções sem seu consentimento, exceto quando a execução utilizada para a radiodifusão ou para a comunicação ao público já seja uma execução radiodifundida ou fixada num fonograma;
- b) a fixação num suporte material sem seu consentimento, da sua execução não fixada;
- c) a reprodução sem seu consentimento de uma fixação da sua execução:
 - i) se a primeira fixação foi feita sem seu consentimento;
 - ii) se a reprodução fôr feita para fins diferentes daqueles para os quais foi dado o consentimento;
 - iii) quando a primeira fixação, feita em virtude das disposições do artigo 15 da presente Convenção, fôr reproduzida para fins diferentes dos previstos nesse artigo. (BRASIL, 1965).

Percebe-se, no *caput* do artigo 7º, a preocupação em garantir ao artista autonomia sobre suas próprias interpretações. Ou seja, caberia ao artista autorizar ou proibir que uma interpretação sua seja gravada e veiculada em meios de comunicação.

Contudo, conforme comenta Walter Moraes (1956, p. 27):

A linguagem empregada no art. 7º da Convenção de Roma é semelhante à da Lei n. 5988, no que toca ao objeto da proteção jurídica. à vista desta linguagem, Desjeux aventava que a Convenção se absteve de conferir ao executante um direito subjetivo à sua execução ou interpretação porque, em vez de outorgar-lhe direito de “autorizar ou proibir”, como fez com os produtores de fonogramas e com os organismos de radiodifusão, limitou-se a atribuir-lhe uma simples faculdade de “impedir”, um evasivo “*mettre obstacle*” que, em última análise, destrói a estrutura objetiva do direito em exame. Crítica severamente a orientação da Conferência, que mais pareceu estar preocupada em empanar o princípio subjetivo dos intérpretes do que em saber o que exatamente se haveria de proteger.

O parágrafo 2 do art. 7º da Convenção ainda complementa:

2. (1) Compete à legislação nacional do Estado contratante onde a proteção fôr pedida, regular a proteção contra a retransmissão, a fixação para fins de radiodifusão e a reprodução dessa fixação para fins de radiodifusão, quando o artista intérprete ou executante tenha autorizado a radiodifusão da execução.
- (2) As modalidades de utilização pelos organismos de radiodifusão das fixações feitas para fins de radiodifusão, serão reguladas pela legislação nacional do Estado contratante onde a proteção fôr pedida.
- (3) Todavia, nos casos previstos nas alíneas (1) e (2) dêste parágrafo, a legislação nacional não poderá privar os artistas intérpretes ou executantes da faculdade de estabelecer relações contratuais com os organismos de radiodifusão. (BRASIL, 1965).

Percebe-se que a intenção do parágrafo 2º é reforçar a ideia de autonomia do artista, quando dispõe sobre proteção contra retransmissões, fixações ou reproduções em casos já autorizados anteriormente. Também fornece ao artista a liberdade para contratar com os organismos de radiodifusão (hoje chamados de “usuários”).

O artigo 14 dispõe sobre a duração mínima da proteção dos direitos dos artistas intérpretes ou executantes, produtores de fonogramas e organismos de radiodifusão:

- A duração da proteção a conceder pela presente Convenção não poderá ser inferior a um período de vinte anos:
- a) para os fonogramas e para as execuções fixadas nestes fonogramas, a partir do fim do ano em que a fixação foi realizada;
 - b) para as execuções não fixadas em fonogramas, a partir do fim do ano em que se realizou a execução;
 - c) para as emissões de radiodifusão, a partir do fim do ano em que se realizou a emissão.

No Brasil, o teor da Convenção de Roma foi recepcionado pela antiga Lei de Direitos Autorais, Lei nº 5.988 de 1976, que tratava muito superficialmente sobre os direitos dos artistas intérpretes e executantes entre os artigos 95 a 98 e 102. Abordaremos mais detalhadamente essa e a atual LDA na seção 3 deste trabalho.

2.2 Acordo da Organização Mundial do Comércio sobre os Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados com o Comércio (TRIPS)

O Acordo da Organização Mundial do Comércio sobre os Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados com o Comércio (*Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights* – TRIPS), negociado durante a Rodada Uruguai de 1986-94, introduziu pela primeira vez regras de propriedade intelectual no sistema comercial multilateral.

O sítio eletrônico da OMC, na seção sobre propriedade intelectual, explica que “o Acordo TRIPS desempenha um papel fundamental na facilitação do comércio de

conhecimento e criatividade, na resolução de litígios comerciais sobre propriedade intelectual e na garantia de que os membros da OMC têm a liberdade de atingir os seus objetivos internos”¹ (WTO, 2023) (tradução nossa). Além disso, expõe a importância de estabelecer um instrumento internacional no âmbito do comércio como “o reconhecimento jurídico da importância das ligações entre a propriedade intelectual e o comércio”². Explica ainda:

A ideia de comércio, e o que torna o comércio valioso para as sociedades, evoluiu para além do simples transporte de mercadorias através das fronteiras. Inovação, criatividade e branding representam uma grande parte do valor que muda de mãos no comércio internacional hoje. A forma de reforçar este valor e de facilitar o fluxo de bens e serviços ricos em conhecimentos através das fronteiras tornaram-se considerações integrais na política de desenvolvimento e comercial.³ (WTO, 2023, tradução nossa).

O sítio também traz uma justificativa muito importante para a proteção dos direitos dos autores e artistas intérpretes e executantes, no que se refere ao reconhecimento de seu trabalho intelectual e do valor das suas obras, interpretações e execuções para toda a coletividade:

"Propriedade intelectual" refere-se a criações da mente. Essas criações podem assumir muitas formas diferentes, como expressões artísticas, sinais, símbolos e nomes usados no comércio, desenhos e invenções. *Os governos concedem aos criadores o direito de impedir que outros usem suas invenções, desenhos ou outras criações – e de usar esse direito para negociar o pagamento em troca de outros que os usam.* Estes são "direitos de propriedade intelectual". Eles assumem uma série de formas. Por exemplo, livros, pinturas e filmes estão sob direitos autorais; as invenções elegíveis podem ser patenteadas; nomes de marcas e logotipos de produtos podem ser registrados como marcas registradas; e assim por diante. *Os governos concedem aos criadores esses direitos como um incentivo para produzir e difundir ideias que beneficiarão a sociedade como um todo.*⁴ (WTO, 2023) (grifos e tradução nossos).

Nesse sentido, o Acordo TRIPS da OMC seria uma tentativa de reduzir as lacunas na forma como esses direitos são protegidos e aplicados em todo o mundo, e trazê-los sob regras

¹ No original, em inglês: “*The TRIPS Agreement plays a critical role in facilitating trade in knowledge and creativity, in resolving trade disputes over intellectual property, and in assuring WTO members the latitude to achieve their domestic objectives*”.

² No original, em inglês: “*The Agreement is legal recognition of the significance of links between intellectual property and trade*”.

³ No original, em inglês: “*The idea of trade, and what makes trade valuable for societies, has evolved beyond simply shipping goods across borders. Innovation, creativity and branding represent a large amount of the value that changes hands in international trade today. How to enhance this value and how to facilitate the flow of knowledge-rich goods and services across borders have become integral considerations in development and trade policy*”.

⁴ No original, em inglês: “*‘Intellectual property’ refers to creations of the mind. These creations can take many different forms, such as artistic expressions, signs, symbols and names used in commerce, designs and inventions. Governments grant creators the right to prevent others from using their inventions, designs or other creations — and to use that right to negotiate payment in return for others using them. These are ‘intellectual property rights’. They take a number of forms. For example, books, paintings and films come under copyright; eligible inventions can be patented; brand names and product logos can be registered as trademarks; and so on. Governments grant creators these rights as an incentive to produce and spread ideas that will benefit society as a whole.*”

internacionais comuns, estabelecendo normas mínimas de protecção e aplicação que cada governo tem de dar à propriedade intelectual detida por nacionais de outros membros da OMC (WTO, 2023).

Nos termos do Acordo TRIPS, os membros da OMC têm uma margem considerável para adaptar as suas abordagens à protecção e aplicação da propriedade intelectual, a fim de se adequarem às suas necessidades e alcançarem os objetivos de política pública. O Acordo oferece amplo espaço para os membros encontrarem um equilíbrio entre os benefícios a longo prazo do incentivo à inovação e os possíveis custos a curto prazo de limitar o acesso às criações da mente. Os membros podem reduzir os custos a curto prazo através de vários mecanismos permitidos ao abrigo das disposições do TRIPS, tais como exclusões ou exceções aos direitos de propriedade intelectual. E, quando há disputas comerciais sobre a aplicação do Acordo TRIPS, o sistema de solução de controvérsias da OMC está disponível. (WTO, 2023).

No tocante à protecção de artistas intérpretes, produtores de fonogramas (gravações sonoras) e organizações de radiodifusão, o Acordo TRIPS trata, no artigo 14, das seguintes disposições a respeito do tema aqui tratado:

1. No que respeita à fixação de suas apresentações em fonogramas, os artistas-intérpretes terão a possibilidade de evitar a fixação de sua apresentação não fixada e a reprodução desta fixação, quando efetuadas sem sua autorização. Os artistas-intérpretes terão também a possibilidade de impedir a difusão por meio de transmissão sem fio e a comunicação ao público de suas apresentações ao vivo, quando efetuadas sem sua autorização.

[...]

5. A duração da protecção concedida por este Acordo aos artistas-intérpretes e produtores de fonogramas se estenderá pelo menos até o final de um prazo de 50 anos, contados a partir do final do ano civil no qual a fixação tenha sido feita ou a apresentação tenha sido realizada. A duração da protecção concedida de acordo com o parágrafo 3 será de pelo menos 20 anos, contados a partir do fim do ano civil em que a transmissão tenha ocorrido.

6. Todo Membro poderá, em relação aos direitos conferidos pelos parágrafos 1, 2 e 3, estabelecer condições, limitações, exceções e reservas na medida permitida pela Convenção de Roma. Não obstante, as disposições do Artigo 18 da Convenção de Berna (1971) também serão aplicadas, mutatis mutandis, aos direitos sobre os fonogramas de artistas-intérpretes e produtores de fonogramas.

Percebe-se pouca diferença das disposições trazidas pelo Acordo TRIPS em matéria de direitos dos artistas intérpretes e executantes daquelas já estabelecidas na Convenção de Roma. As únicas inovações referem-se ao prazo de 50 anos para protecção dos direitos dos artistas intérpretes e executantes (30 anos a mais do que o prazo da Convenção de Roma) e a determinação da aplicação das regras de domínio público presentes no artigo 18 da Convenção de Berna para essa categoria de direitos.

2.3 Tratado da OMPI sobre Interpretações e Fonogramas (WPPT)

O Tratado da OMPI sobre Interpretações e Fonogramas (WPPT) trata dos direitos de dois tipos de beneficiários, particularmente no ambiente digital: (i) artistas intérpretes ou executantes; e (ii) produtores de fonogramas (pessoas físicas ou jurídicas que tomem a iniciativa e tenham a responsabilidade pela fixação dos sons). Estes direitos são abordados no mesmo instrumento, uma vez que a maior parte dos direitos concedidos pelo Tratado aos artistas intérpretes ou executantes são direitos ligados às suas prestações fixadas e puramente auditivas (que são objeto de fonogramas).

O tratado conceitua “artistas intérpretes ou executantes” como “os atores, cantores, músicos, dançarinos e outros que representem, cantem, recitem, declamem, interpretem ou executem, de qualquer modo, obras literárias ou artísticas ou expressões de folclore”. Contudo, apesar de os atores estarem teoricamente incluídos na proteção desse tratado, essa categoria de artistas acaba por não ser beneficiada pois as obras audiovisuais não são reguladas pelo WPPT. Apesar disso, entendemos ser interessante incluir uma análise sobre este tratado, uma vez que de certa forma estabelece direitos para os atores.

É com certa infelicidade que percebemos que a OMPI deixou passar uma excelente oportunidade para regular os direitos dos atores em obras audiovisuais, pois trata com exclusividade dos direitos patrimoniais dos artistas em interpretações fixadas em fonogramas, que, de acordo com a definição do art. 2º do Tratado, limita-se à “fixação dos sons de uma interpretação ou de outros sons, ou de uma representação de sons, com exceção da fixação incorporada numa obra cinematográfica ou outra obra audiovisual”. Em suma, o Tratado se preocupa quase exclusivamente a proteger os artistas da indústria musical, quando poderia, à época, ter incluído também a regulação das obras audiovisuais.

O Tratado foi celebrado em 1996 e entrou em vigor em 2002. 112 países assinaram o tratado, dos quais 105 ratificaram. Os últimos países a aderirem e ratificarem o tratado foram Uganda e Vietnã, em 2022, e Tunísia em 2023. O Tratado está aberto aos Estados membros da OMPI e à Comunidade Europeia. A Assembleia constituída pelo Tratado pode decidir admitir outras organizações intergovernamentais para se tornarem partes no Tratado.

O Brasil, infelizmente, não assinou o tratado. Contudo, houve parecer conjunto do Ministério das Relações Exteriores e do Ministério do Turismo pela adesão do país ao tratado, conforme Exposição de Motivos Interministerial (EMI) nº 00025/2022:

2. Em conjunto com o “Tratado da OMPI sobre Direito de Autor” (em inglês, “WIPO Copyright Treaty”, WCT), ao qual a adesão do Brasil será sugerida por EMI à parte, o instrumento de que trata esta EMI foi negociado na primeira metade dos

anos 1990, com o objetivo de atualizar a proteção dos direitos de autor e conexos, que se havia tornado defasada em razão de inovações tecnológicas surgidas desde a assinatura, em 1961, da Convenção de Roma sobre Intérpretes, Produtores de Fonogramas e Organismos de Radiodifusão, e da mais recente revisão, em 1979, da Convenção de Berna sobre a Proteção de Obras Artísticas e Literárias.

3. Desde sua assinatura, tais acordos receberam a adesão de mais de 100 países ou organizações internacionais, entre os quais Estados Unidos, União Europeia, China, Índia, Rússia, México, Chile e os três demais sócios do Mercado Comum do Sul (Mercosul).

4. Embora tenha participado de todo o processo negociador e inclusive assinado a ata da Conferência Diplomática que os negociou, o Governo brasileiro por muito tempo recusou-se a assinar esses dois tratados e a encaminhá-los à apreciação do Congresso Nacional, em razão de as autoridades da época terem interpretado de forma restrita as implicações jurídicas de seus dispositivos para o arcabouço nacional de proteção do direito de autor e dos direitos conexos. (BRASIL, 2022).

A justificativa para envio da EMI propondo a integração do Brasil ao Tratado da OMPI sobre Direito de Autor e ao Tratado da OMPI sobre Interpretações e Fonogramas fundamentava-se no então “momento de abertura e de ampliação da inserção comercial brasileira, de liberalização da economia e de promoção de ambiente mais favorável aos negócios e à captação de investimentos estrangeiros”, tornando fundamental “a reavaliação da posição do Brasil em relação à adesão a esses tratados, tendo em especial consideração sua centralidade para as negociações internacionais em matéria de direitos de autor e conexos” (BRASIL, 2022).

Concordamos com a posição dos ministérios no sentido de que o Brasil deve se posicionar e aderir aos padrões internacionais de proteção dos autores e artistas, principalmente considerando sua crescente projeção global de suas produções audiovisuais.

7. Além de harmonizar os compromissos internacionais do Brasil com os dos demais parceiros internos e externos ao Mercosul, facilitando, dessa maneira, a conclusão de acordos de comércio, a adesão ao WPPT possibilitará ao Brasil negociar com maior autoridade e com mais desenvoltura novos instrumentos multilaterais relacionados aos direitos de autor e conexos, como o Tratado de Radiodifusão e eventuais instrumentos sobre exceções para bibliotecas e arquivos atualmente em análise no âmbito do Comitê Permanente de Direitos de Autor e Direitos Conexos da OMPI (SCCR, na sigla em inglês). Com a sua concordância e com a aprovação do Congresso Nacional, a integração do Brasil aos chamados “Acordos da Internet” permitirá ainda modernizar o arcabouço dos compromissos brasileiros com a proteção dos direitos autorais e conexos – que têm o condão de tranquilizar investidores, parceiros comerciais e fortalecer a proteção internacional dos produtores de conteúdo brasileiros – sem que para isso seja necessária qualquer alteração legislativa ou administrativa. (BRASIL, 2022).

No mesmo sentido, o preâmbulo do Tratado destaca a necessidade de promulgação de outro instrumento de proteção dos artistas intérpretes e executantes no âmbito internacional, de acordo com os motivos abaixo discriminados:

Desejando desenvolver e manter a proteção dos direitos dos artistas intérpretes ou executantes e dos produtores de fonogramas da forma mais eficaz e uniforme possível.

Reconhecendo a necessidade de introduzir novas regras internacionais, a fim de fornecer soluções adequadas para as questões suscitadas pelos desenvolvimentos registrados nos níveis econômico, social, cultural e tecnológico,
Reconhecendo o profundo impacto do desenvolvimento e da convergência das tecnologias da informação e da comunicação sobre a produção e utilização de interpretações e fonogramas,
Reconhecendo a necessidade de manter um equilíbrio entre os direitos dos artistas intérpretes ou executantes e dos produtores de fonogramas e o interesse público geral, especialmente no domínio da educação, da pesquisa e do acesso à informação. (BRASIL, 2022).

O instrumento também determina, no art. 3º, que a proteção prevista aos artistas intérpretes ou executantes e aos produtores de fonogramas deverá ser oferecida por uma parte contratante também aos nacionais de outras partes contratantes. E define nacionais de outras Partes Contratantes os artistas intérpretes ou executantes ou os produtores de fonogramas que, na eventualidade de todas as Partes Contratantes no Tratado serem Estados contratantes na Convenção de Roma, preencheriam os critérios de elegibilidade para proteção previstos nessa Convenção. (BRASIL, 2022).

E ainda determina a concessão aos nacionais de outras Partes Contratantes, conforme definido no nº 2 do artigo 3º, o tratamento que concede aos seus próprios nacionais no que se refere aos direitos exclusivos expressamente previstos no presente Tratado, e ao direito a uma remuneração equitativa previsto no artigo 15 do presente Tratado, exceto quando uma outra Parte Contratante faça uso das reservas autorizadas nos termos do nº 3 do artigo 15 do Tratado. (BRASIL, 2022).

O capítulo II do Tratado trata dos direitos dos artistas intérpretes ou executantes.

O art. 5º traz as primeiras inovações em relação à Convenção de Roma. Esta somente tratava dos direitos patrimoniais dos artistas, garantindo a estes o direito exclusivo de autorizar ou proibir a fixação, reprodução e publicação de suas interpretações e execuções, por meio do qual poderiam ter retorno financeiro. O Tratado da OMPI, antes mesmo de tratar dos direitos patrimoniais, estabelece os direitos morais dos artistas, já anteriormente garantidos aos autores pela Convenção de Berna em 1975.

Esses direitos são garantidos independentemente dos direitos patrimoniais, e persistem mesmo depois da transmissão destes. O chamado direito de paternidade consiste no direito de o artista exigir ser identificado como o intérprete ou executante de uma obra, exceto quando a omissão seja ditada pelo modo de utilização da interpretação. Por sua vez, o direito de integridade protege a obra de qualquer deformação, mutilação ou outra modificação das suas interpretações que possam afetar a reputação do artista. Os direitos morais subsistem ainda após a morte do artista, podendo ser exercidos pelos seus herdeiros.

Já com relação aos direitos patrimoniais, primeiramente o tratado reforça a autonomia dos artistas para autorizar ou impedir a fixação de suas obras e sua divulgação ao público, determinando que estes gozam do direito exclusivo de autorizar, relativamente às suas interpretações: “i) a radiodifusão e a comunicação ao público das suas interpretações não fixadas, exceto quando a interpretação seja já uma interpretação radiodifundida; e ii) a fixação das suas interpretações não fixadas”. (BRASIL, 2022).

Sobre os direitos patrimoniais, o Tratado da OMPI trouxe melhorias na proteção dos artistas com relação à Convenção de Roma, com maior nível de detalhamento e novas formas de exercício de poder dos titulares em relação às suas interpretações e execuções.

O Tratado confere aos artistas intérpretes ou executantes quatro tipos de direitos patrimoniais nas suas prestações fixados em fixações audiovisuais: i) o direito de reprodução, ii) o direito de distribuição, iii) o direito de aluguel e iv) o direito de colocação à disposição.

Iremos nos aprofundar mais nesses direitos na seção seguinte, pois eles também são garantidos no Tratado de Pequim sobre Interpretações Audiovisuais, cuja abordagem nos é mais interessante para os propósitos deste trabalho.

2.4 Tratado de Pequim sobre Interpretações Audiovisuais

O Tratado de Pequim sobre Interpretações Audiovisuais foi adotado pela Conferência Diplomática sobre a Proteção da Fixação de Interpretações Audiovisuais, realizada em Pequim de 20 a 26 de junho de 2012. O Tratado abrange os direitos de propriedade intelectual dos artistas intérpretes ou executantes em prestações audiovisuais. Trata-se do acordo internacional mais recente sobre o tema, e que ainda pode exercer muita influência no que diz respeito à problemática apresentada neste trabalho.

De acordo com o comunicado de imprensa da OMPI que informou a entrada em vigor do tratado, o instrumento “destina-se a ajudar os artistas audiovisuais – atores de televisão e cinema, músicos, bailarinos e outros – muitos dos quais vivem de emprego em emprego em circunstâncias económicas precárias”⁵. (WIPO, 2020, tradução nossa) O Tratado também expande os direitos relacionados ao desempenho dos trabalhadores audiovisuais, o que pode se traduzir em aumento dos pagamentos da retransmissão.

O diretor-geral da OMPI, Francis Gurry, destacou como a pandemia do COVID-19, que afetou consideravelmente as produções audiovisuais, expôs a condição vulnerável dos

⁵ No original, em inglês: “The Treaty is designed to help audiovisual performers – television and film actors, musicians, dancers, and others – many of whom live from job to job in precarious economic circumstances”.

artistas e a necessidade de “aumentar a quantidade e a previsibilidade dos ganhos” dos atores:

Muitos dos atores e outros artistas de nossas amadas séries e filmes são essencialmente trabalhadores de shows, sem salários de longo prazo, participações acionárias ou grande fama. O Tratado de Pequim ajuda a dar a esses artistas mais direitos ao seu trabalho, o que, por sua vez, aumenta suas receitas pessoais.⁶ (WIPO, 2020, tradução nossa).

Os Estados membros da OMPI aprovaram em 2012 o Tratado numa Conferência Diplomática organizada pelo Governo chinês em Pequim, de onde o instrumento leva o seu nome. O Tratado entrou em vigor em 28 de abril de 2020, três meses após a adesão da Indonésia como a 30ª adesão ou ratificação. (WIPO, 2020).

Notamos que:

- 126 anos se passaram desde a Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas (1886), e 41 anos se passaram desde sua revisão em Paris (1971);
- 117 anos se passaram desde a primeira demonstração pública do cinematógrafo dos irmãos Lumière (1895), que passou a permitir que a humanidade registrasse imagens sequenciais dando a ilusão de movimento;
- 85 anos se passaram desde a exibição do primeiro filme sonoro do mundo, “O Cantor de Jazz” (1927), a partir do qual os artistas tinham não somente sua imagem mas também sua voz gravadas e reproduzidas nas obras audiovisuais;
- 51 anos se passaram desde a Convenção de Roma (1961), a primeira a regular os direitos dos artistas intérpretes e executantes;
- 16 anos se passaram desde o Tratado da OMPI sobre Interpretações e Fonogramas (1996), que beneficiava basicamente a indústria fonográfica e musical;

para que finalmente os atores em obras audiovisuais fossem contemplados por uma convenção internacional e tivessem seus direitos reconhecidos.

São quarenta e oito países signatários do Tratado de Pequim: Burkina Faso, Burundi, Camarões, Chade, Chile, China, Chipre, Colômbia, Congo, Costa Rica, Costa do Marfim, Dinamarca, Djibuti, Espanha, Estados Unidos da América, França, Gana, Granada, Guiné, Haiti, Hungria, Itália, Jamaica, Jordânia, Quênia, Madagascar, Mali, Marrocos, Maurício, Maurîtânia, México, Mongólia, Namíbia, Nicarágua, Peru, Síria, República Centroafricana, Moldávia, Coreia do Sul, São Tomé e Príncipe, Senegal, Seychelles, Serra Leoa, Sudão, Suíça, Togo, Tunísia e Zâmbia. Infelizmente, o Brasil não se encontra entre eles.

⁶ No original, em inglês: “Many of the actors and other performers in our beloved series and movies are essentially gig workers, without long-term salaries, equity stakes or great fame. The Beijing Treaty helps give these performers more rights to their work, which in turn boosts their personal revenues”.

O tratado configura-se basicamente como uma reprodução do Tratado da OMPI sobre Interpretações e Fonogramas, porém voltado, desta vez, somente às performances audiovisuais.

Assim como o tratado anterior, o Tratado de Pequim conceitua “artistas intérpretes ou executantes” como “os atores, cantores, músicos, dançarinos e outros que representem, cantem, recitem, declamem, interpretem ou executem, de qualquer modo, obras literárias ou artísticas ou expressões de folclore”⁷ (WIPO, 2012, p. 4, tradução nossa).

E, também como o Tratado da OMPI, este determina, no art. 3º, que a proteção prevista aos artistas intérpretes ou executantes deverá ser oferecida por uma parte contratante também aos nacionais de outras partes contratantes. O tratado ainda protege os artistas que não são nacionais de uma das Partes Contratantes, mas que têm sua residência habitual em um deles, que deverão ser equiparados aos nacionais dessa Parte Contratante.

O instrumento ainda determina a concessão do mesmo tratamento de seus nacionais aos artistas de outras partes contratantes, incluindo o direito a uma remuneração equitativa previsto no artigo 15 do presente Tratado, exceto quando uma outra Parte Contratante fizer uso das reservas autorizadas nos termos do nº 3 do artigo 11 do Tratado.

O art. 5º, assim como o Tratado da OMPI, antes mesmo de tratar dos direitos patrimoniais, estabelece os direitos morais dos artistas, chamados de direitos de paternidade e integridade:

1. Independentemente dos direitos de caráter patrimonial, e mesmo depois da transmissão destes, o artista intérprete ou executante goza, em relação às suas interpretações ao vivo ou às suas interpretações fixadas em fixações audiovisuais, do direito:
 - (i) de exigir ser identificado como o seu intérprete, exceto quando a omissão seja ditada pelo modo de utilização da interpretação, e
 - (ii) de se opor a qualquer deformação, mutilação ou outra modificação das suas interpretações que possa afetar a sua reputação, tendo em conta a natureza da fixação audiovisual.
2. Os direitos reconhecidos a um artista intérprete nos termos do nº 1 subsistem após a sua morte, pelo menos até caducarem os direitos de caráter patrimonial, podendo ser exercidos pelas pessoas ou instituições autorizadas pela legislação da Parte Contratante onde é reivindicada a proteção. No entanto, as Partes Contratantes cuja legislação não preveja, no momento da sua ratificação ou adesão ao presente Tratado, a proteção de todos os direitos mencionados no número anterior após a morte do artista intérprete ou executante podem determinar que alguns desses direitos não subsistirão após a sua morte.

⁷ No original, em inglês: “‘performers’ are actors, singers, musicians, dancers, and other persons who act, sing, deliver, declaim, play in, interpret, or otherwise perform literary or artistic works or expressions of folklore”.

3. Os meios de recurso para salvaguarda dos direitos conferidos ao abrigo do presente artigo são regidos pela legislação da Parte Contratante onde é reivindicada a proteção.⁸ (WIPO, 2012, p. 5, tradução nossa).

Relativamente aos direitos patrimoniais, assim como o Tratado da OMPI, aqui novamente é reforçada a autonomia dos artistas para autorizar ou impedir a fixação de suas obras e sua divulgação ao público. Mais uma vez, é imputado ao artista direito exclusivo de autorizar, relativamente às suas interpretações: “i) a radiodifusão e a comunicação ao público das suas interpretações não fixadas, exceto quando a interpretação seja já uma interpretação radiodifundida; e ii) a fixação das suas interpretações não fixadas”⁹ (WIPO, 2012, p. 5, tradução nossa).

O art. 7º garante o direito de reprodução, referente ao “direito exclusivo de autorizar a reprodução direta ou indireta das suas interpretações ou execuções fixadas em fixações audiovisuais, de qualquer maneira e sob qualquer forma”¹⁰ (WIPO, 2012, p. 6, tradução nossa). O tratado traz a seguinte nota a este artigo:

Declaração acordada relativa ao artigo 7.º: O direito de reprodução, previsto no artigo 7.º, e as exceções permitidas ao abrigo desse artigo e dos artigos 8.º a 13.º, aplicam-se integralmente ao ambiente digital, em particular à utilização de espectáculos em formato digital. Entende-se que o armazenamento de uma execução protegida em formato digital em meio eletrônico constitui uma reprodução na acepção deste artigo.¹¹ (WIPO, 2012, p. 6, tradução nossa).

⁸ No original, em inglês: “Independently of a performer’s economic rights, and even after the transfer of those rights, the performer shall, as regards his live performances or performances fixed in audiovisual fixations, have the right:

(i) to claim to be identified as the performer of his performances, except where omission is dictated by the manner of the use of the performance; and

(ii) to object to any distortion, mutilation or other modification of his performances that would be prejudicial to his reputation, taking due account of the nature of audiovisual fixations.

(2) The rights granted to a performer in accordance with paragraph (1) shall, after his death, be maintained, at least until the expiry of the economic rights, and shall be exercisable by the persons or institutions authorized by the legislation of the Contracting Party where protection is claimed. However, those Contracting Parties whose legislation, at the moment of their ratification of or accession to this Treaty, does not provide for protection after the death of the performer of all rights set out in the preceding paragraph may provide that some of these rights will, after his death, cease to be maintained.

(3) The means of redress for safeguarding the rights granted under this Article shall be governed by the legislation of the Contracting Party where protection is claimed”.

⁹ No original, em inglês: “(i) the broadcasting and communication to the public of their unfixed performances except where the performance is already a broadcast performance; and
(ii) the fixation of their unfixed performances”.

¹⁰ No original, em inglês: “Performers shall enjoy the exclusive right of authorizing the direct or indirect reproduction of their performances fixed in audiovisual fixations, in any manner or form”.

¹¹ No original, em inglês: “Agreed statement concerning Article 7: The reproduction right, as set out in Article 7, and the exceptions permitted thereunder through Article 13, fully apply in the digital environment, in particular to the use of performances in digital form. It is understood that the storage of a protected performance in digital form in an electronic medium constitutes a reproduction within the meaning of this Article”.

O art. 8º estabelece o direito de distribuição, por meio do qual “os artistas intérpretes ou executantes gozam do direito exclusivo de autorizar a colocação à disposição do público do original e de cópias das suas interpretações fixadas em fixações audiovisuais, por meio da venda ou por outra forma de transferência de propriedade”¹² (WIPO, 2012, p. 6, tradução nossa).

O parágrafo 2 do art. 8º acrescenta:

Nenhuma das disposições do presente Tratado afeta a liberdade das Partes Contratantes para determinar, caso julguem necessário, as eventuais condições necessárias ao esgotamento do direito previsto no parágrafo 1 após a primeira venda ou outra forma de transferência de propriedade, com autorização do artista intérprete ou executante, do original ou de um exemplar da interpretação ou execução fixada.¹³(WIPO, 2012, p. 6, tradução nossa).

O art. 9º garante o direito de aluguel, referente ao “direito exclusivo de autorizar o aluguel ao público, com fins comerciais, do original e de cópias das suas interpretações fixadas em fixações audiovisuais (...) mesmo após a sua distribuição pelo artista intérprete ou executante ou com sua autorização”¹⁴ (WIPO, 2012, p. 6, tradução nossa). O parágrafo 2 isenta os países contratantes dessa obrigação salvo se o aluguel comercial tiver dado origem a uma cópia generalizada das fixações que prejudique substancialmente o direito exclusivo de reprodução dos artistas intérpretes ou executantes. (WIPO, 2012).

O tratado dispõe a seguinte nota sobre os artigos 8º e 9º:

Declaração acordada relativa aos Artigos 8º e 9º: Conforme utilizada nestes artigos, a expressão “original e cópias”, sujeito ao direito de distribuição e ao direito de aluguel sob esses artigos, refere-se exclusivamente a cópias fixadas que podem ser colocadas em circulação como objetos tangíveis.¹⁵ (WIPO, 2012, p. 6, tradução nossa).

O artigo 10º refere-se ao direito de colocação à disposição de interpretações fixadas:

Os artistas intérpretes ou executantes gozam do direito exclusivo de autorizar a colocação à disposição do público das suas interpretações fixadas em fixações audiovisuais, por meios com fio ou sem fio, de forma a torná-las acessíveis a

¹² No original, em inglês: “Performers shall enjoy the exclusive right of authorizing the making available to the public of the original and copies of their performances fixed in audiovisual fixations through sale or other transfer of ownership”.

¹³ No original, em inglês: “Nothing in this Treaty shall affect the freedom of Contracting Parties to determine the conditions, if any, under which the exhaustion of the right in paragraph (1) applies after the first sale or other transfer of ownership of the original or a copy of the fixed performance with the authorization of the performer”.

¹⁴ No original, em inglês “Performers shall enjoy the exclusive right of authorizing the commercial rental to the public of the original and copies of their performances fixed in audiovisual fixations, (...) even after distribution of them by, or pursuant to, authorization by the performer”.

¹⁵ No original, em inglês: “Agreed statement concerning Articles 8 and 9: As used in these Articles, the expression ‘original and copies’, being subject to the right of distribution and the right of rental under the said Articles, refers exclusively to fixed copies that can be put into circulation as tangible objects”.

membros do público a partir do local e no momento por eles escolhido individualmente.¹⁶ (WIPO, 2012, p. 6, tradução nossa).

Este direito abrange, em especial, a disponibilização a pedido através da Internet (WIPO, [s. d.]).

O Tratado prevê que os artistas intérpretes ou executantes gozam do direito de autorizar a radiodifusão e a comunicação ao público das suas prestações fixadas em fixações audiovisuais (art. 11). Todavia, os países contratantes podem notificar que, em vez do direito de autorização, estabelecerão o direito a uma remuneração equitativa pela utilização direta ou indireta para a radiodifusão ou a comunicação ao público de prestações fixadas em fixações audiovisuais. Contudo, os países contratantes podem limitar ou, desde que tenham formulado uma reserva ao Tratado, negar esse direito. Nesse caso, e na medida em que a parte contratante em causa tenha formulado a reserva, as outras partes contratantes terão a possibilidade de não exercer o tratamento nacional em relação à parte contratante que formulou a reserva (“reciprocidade”). (WIPO, [s. d.]).

No que se refere à transferência de direitos (art. 12), o Tratado prevê que as Partes Contratantes podem prever no seu direito nacional que, sempre que o artista intérprete ou executante tenha consentido na fixação da sua prestação numa fixação audiovisual, os direitos exclusivos acima referidos sejam transferidos para o produtor da fixação audiovisual (salvo disposição em contrário num contrato entre o artista intérprete ou executante e o produtor). Independentemente dessa transferência de direitos, as legislações nacionais ou as convenções individuais, colectivas ou outras podem conceder ao artista intérprete ou executante o direito de receber *royalties* ou uma remuneração equitativa por qualquer utilização da prestação, tal como previsto no Tratado. (WIPO, [s. d.]).

No que diz respeito às limitações e exceções, o artigo 13º do Tratado de Pequim incorporou o chamado “teste em três fases” para a determinação de limitações e exceções nos termos do nº 2 do artigo 9.º da Convenção de Berna, que alargou a sua aplicação a todos os direitos. (WIPO, [s. d.]).

Uma nota sobre o art. 13º dispõe que:

Declaração acordada relativa ao artigo 13º: Declaração Acordada sobre o Artigo 10 do Tratado da OMPI sobre Direitos Autorais (WCT) também se aplica ao Tratado de Pequim, ou seja, que tais limitações e exceções, estabelecidas no direito nacional de

¹⁶ No original, em inglês: “Performers shall enjoy the exclusive right of authorizing the making available to the public of their performances fixed in audiovisual fixations, by wire or wireless means, in such a way that members of the public may access them from a place and at a time individually chosen by them”.

acordo com a Convenção de Berna, podem ser estendidas ao ambiente digital.¹⁷ (WIPO, 2012, p. 7, tradução nossa)

Os Estados Contratantes podem prever novas exceções e limitações adequadas ao ambiente digital. É permitida a prorrogação das limitações e exceções existentes ou a criação de novas limitações ou a criação de novas limitações e exceções, desde que estejam preenchidas as condições do ensaio em três fases. (WIPO, [s. d.]).

O Tratado estabelece um prazo de proteção mínimo de 50 anos, contados a partir do final do ano em que a interpretação ou execução foi fixada (WIPO, 2012), trinta anos a mais do que a Convenção de Roma estabeleceu.

O Tratado estabelece, nos artigos 15 e 16, a obrigação de as Partes Contratantes preverem vias de recurso para impedir atos destinados a contornar as medidas técnicas de proteção (por exemplo, cifragem) invocadas pelos artistas intérpretes ou executantes no âmbito do exercício dos seus direitos, ou contra o apagamento ou alteração de informações, tais como a indicação de determinados dados de identificação, o desempenho e a própria fixação audiovisual, dados necessários para a gestão (por exemplo, licenciamento, recolha e distribuição de *royalties*) desses direitos (“informações sobre a gestão de direitos”). (WIPO, [s. d.]).

Em notas, o tratado traz as seguintes declarações acordadas sobre os artigos 15 e 16:

Declaração acordada sobre o artigo 15 em vista de sua relação com o artigo 13: Fica entendido que nada neste artigo impede uma Parte Contratante de tomar as medidas necessárias e efetivas para garantir que um beneficiário possa usufruir das limitações e exceções previstas na legislação nacional dessa Parte Contratante, de acordo com o disposto no Artigo 13, se medidas tecnológicas tiverem sido aplicadas a uma interpretação ou performance audiovisual e se o beneficiário tem acesso legal a tal interpretação ou execução, em circunstâncias como quando os detentores de direitos não tomaram medidas eficazes e adequadas em relação à referida interpretação ou execução para que o beneficiário possa desfrutar das limitações e exceções de acordo com a legislação nacional dessa Parte Contratante. A despeito da proteção jurídica de que goza uma obra audiovisual em que se fixa uma interpretação ou execução, resta entendido ainda que as obrigações decorrentes do artigo 15.º não são aplicáveis às prestações não protegidas ou que já não estejam protegidas pela legislação nacional que dê aplicação ao presente tratado.

Declaração Acordada sobre o Artigo 15: A expressão “medidas tecnológicas usadas por artistas intérpretes ou executantes”, como no WPPT, deve ser interpretada em sentido amplo, para se referir também àqueles que atuam em nome de artistas ou artistas intérpretes ou executantes, como seus representantes, licenciados ou cessionários, incluindo produtores, prestadores de serviços e pessoas que realizam atividades de comunicação ou radiodifusão usando apresentações devidamente autorizadas.

Declaração acordada relativa ao artigo 16.º: A declaração acordada relativa ao artigo 12.º (sobre as obrigações de gestão de direitos de informação) do WCT também se aplica *mutatis mutandis* ao artigo 16.º (sobre obrigações de informação sobre gestão

¹⁷ No original, em inglês: “*The Agreed statement concerning Article 10 (on Limitations and Exceptions) of the WIPO Copyright Treaty (WCT) is applicable mutatis mutandis also to Article 13 (on Limitations and Exceptions) of the Treaty*”.

de direitos) do Tratado.¹⁸ (WIPO, 2012, p. 8, tradução nossa).

O Tratado determina que o gozo e o exercício dos direitos previstos não devem ser subordinados a nenhuma formalidade (art. 17). (WIPO, 2012).

Dispõe também que, sem prejuízo da protecção jurídica de uma obra audiovisual em que uma prestação é fixada, as obrigações relativas às medidas de protecção de carácter tecnológico não se aplicam às prestações que não estejam protegidas ou que tenham deixado de estar protegidas ao abrigo do direito nacional de aplicação do Tratado (WIPO, [s. d.]).

O artigo 19 estabelece que as Partes Contratantes deverão conceder a protecção prevista no Tratado às prestações fixas existentes à data da entrada em vigor do Tratado, bem como a todas as prestações que ocorram após a entrada em vigor do Tratado para cada Parte Contratante. Todavia, uma parte contratante pode declarar que não aplicará algumas das disposições relativas a alguns dos direitos exclusivos de reprodução, distribuição, aluguer, colocação à disposição de prestações audiovisuais fixas, bem como de radiodifusão e comunicação ao público, ou a todos eles, relativamente às prestações existentes à data de entrada em vigor do Tratado em cada uma das partes contratantes. As outras partes contratantes podem, numa base de reciprocidade, limitar a aplicação desses direitos em relação a essa parte contratante. (WIPO, [s. d.]).

O Tratado obriga as Partes Contratantes a adotarem, de acordo com o seu sistema jurídico, as medidas necessárias para assegurar a sua aplicação. Em especial, todas as partes contratantes assegurarão a aplicação de procedimentos de execução na legislação nacional que permitam a adopção de medidas eficazes contra os actos de violação dos direitos previstos no Tratado. Essas medidas devem incluir vias de recurso expeditas para prevenir infrações, bem como outras vias de recurso que constituam um dissuasor eficaz de novas infrações. (WIPO,

¹⁸ No original, em inglês: “Agreed statement concerning Article 15 as it relates to Article 13: It is understood that nothing in this Article prevents a Contracting Party from adopting effective and necessary measures to ensure that a beneficiary may enjoy limitations and exceptions provided in that Contracting Party’s national law, in accordance with Article 13, where technological measures have been applied to an audiovisual performance and the beneficiary has legal access to that performance, in circumstances such as where appropriate and effective measures have not been taken by rights holders in relation to that performance to enable the beneficiary to enjoy the limitations and exceptions under that Contracting Party’s national law. Without prejudice to the legal protection of an audiovisual work in which a performance is fixed, it is further understood that the obligations under Article 15 are not applicable to performances unprotected or no longer protected under the national law giving effect to this Treaty.

Agreed statement concerning Article 15: The expression “technological measures used by performers” should, as this is the case regarding the WPPT, be construed broadly, referring also to those acting on behalf of performers, including their representatives, licensees or assignees, including producers, service providers, and persons engaged in communication or broadcasting using performances on the basis of due authorization.

Agreed statement concerning Article 16: The Agreed statement concerning Article 12 (on Obligations concerning Rights Management Information) of the WCT is applicable mutatis mutandis also to Article 16 (on Obligations concerning Rights Management Information) of the Treaty.”

[s. d.]).

O Tratado institui uma Assembleia das Partes Contratantes cuja principal função é tratar das questões relacionadas com a manutenção e o desenvolvimento do Tratado, e confia ao Secretariado da OMPI o trabalho administrativo que lhe está associado. (WIPO, [s. d.]).

O Tratado está aberto aos Estados-Membros da OMPI e à União Europeia. Cabe à Assembleia do Tratado decidir sobre a admissão de outras organizações intergovernamentais. Os instrumentos de ratificação ou de adesão devem ser depositados junto do Diretor-Geral da OMPI. (WIPO, [s. d.]).

Esperamos que o Brasil logo adira aos três tratados sob administração da OMPI e que ainda não foram assinados pelo nosso país, o Tratado de Direitos Autorais (*Copyright Treaty*), o Tratado sobre Interpretações e Fonogramas (*Performances and Phonograms Treaty*) e o Tratado de Pequim sobre Interpretações Audiovisuais (*Beijing Treaty on Audiovisual Performances*).

Em 23 de julho de 2020, o Ministério das Relações Exteriores, através da Divisão de Propriedade Intelectual (Dipi), emitiu parecer sobre o Tratado de Pequim. Na “análise do problema que o ato normativo visa a solucionar”, foi descrito:

Insegurança, do ponto de vista dos intérpretes audiovisuais estrangeiros, em relação aos direitos garantidos no Brasil a intérpretes audiovisuais (atores, dançarinos, músicos que atuam nos próprios videocliques etc.) no ambiente digital, e eventuais dúvidas, nos demais países signatários, em relação à aplicabilidade da reciprocidade em benefício dos intérpretes audiovisuais nacionais.

A respeito dos objetivos do tratado:

1 - Garantia aos interessados de que a atual legislação nacional, que já contempla os direitos previstos no acordo, não retrocederá de uma maneira que os prejudique; 2 - Maior segurança das autoridades estrangeiras para estender direitos eventualmente baseados na reciprocidade aos nacionais brasileiros.

Sobre “estratégia e prazo para implementação (quando couber)”, foi informado que “Disposições já se encontram implementadas, vez que o acordo foi considerado compatível com a atual legislação nacional”. E em “análise do impacto da medida sobre o meio ambiente e/ou sobre outras políticas públicas, inclusive quanto à interação ou à sobreposição (quando couber), a manifestação foi de que “O ato internacional é plenamente compatível com a atual Lei de Direitos Autorais (Lei 9.610/1998)”. Por fim, a síntese do parecer de mérito foi favorável à adesão do Brasil. (BRASIL, 2020).

Os dois tratados que analisamos nessas duas últimas seções, serão fundamentais para a nossa proposta de adequação do nosso ordenamento jurídico, especialmente das leis nº 6.533/78 e nº 9.610/98 nas seções seguintes.

3 DIREITOS DOS ATORES EM OBRAS AUDIOVISUAIS NO BRASIL

Ao lado das autorais surgiram, aproximadamente nos anos vinte, outras prerrogativas àquelas relacionadas por determinados laços de similitude, e que se foram definindo e firmando com o correr do tempo, devido, em grande parte, às gravações e aos meios de comunicação eletrônica que lhes deram um realce nem sequer suspeitado anteriormente.

São, em primeiro lugar, os direitos dos artistas de interpretação musical ou dramática (em termos amplos), como elaboradores já não, evidentemente, de obras originárias (as literárias e as musicais que executam), mas de obras “conexas”, isto é, que criam a partir daquelas preexistentes, adquirindo, quando meritoriamente desempenhadas, sua própria individualidade, como obras *interpretadas*, através de execuções “ao vivo” ou mediante gravações sonoras.

Dão, assim, vida e cor a elaborações que de outra forma não sairiam do papel, inacessíveis ao grande público, exercendo função decisiva para que o compositor seja compreendido e divulgado, aquém e além das fronteiras de seu país, e oferecem, assim, similitudes e compatibilidades com o direito de autor, a tal ponto que, vencidas as resistências iniciais, a lei não mais hesita em protegê-las em sentido análogo.

José de Oliveira Ascensão (1997, p. 464) diz que a proteção dos artistas e executantes foi estritamente influenciada pela evolução dos meios técnicos, pois, antes disso, “a intervenção do artista teve caráter necessariamente fugaz, confundindo-se com a própria atuação física do homem e só perdurando porventura na memória dos circunstantes”, de modo que “não tinha grande sentido falar em proteção do artista”, complementando que “quando a interpretação passa a poder ser comunicada a ambiente diferente ou fixada para a transmissão em diferido o problema muda de figura”.

Antônio Chaves (1999, p. 181) entende que a radiodifusão foi a responsável pelo surgimento dessas questões, quando “a atividade do artista veio a estender-se na potencialidade de gozo a um público ilimitado (ou indefinido)”.

Chaves (1952, p. 231) ainda narra a origem da necessidade de se reconhecer um direito ao artista sobre a sua interpretação, no final do século XIX.

José de Oliveira Ascensão (1997, p. 6) discorre sobre os direitos conexos da seguinte forma:

A atividade intelectual do homem provoca o aparecimento de novos bens na sociedade. São bens culturais; distinguem-se dos outros bens por serem incorpóreos, mas têm também uma existência objetiva, como todos os bens.

Durante muito tempo não se sentiu a necessidade de uma proteção particular da criação intelectual. Enquanto destinada ao círculo dos presentes, a obra não reclamava um estatuto próprio. Se reproduzida num exemplar, a proteção da propriedade do exemplar surgia aos olhos de todos como suficiente para tutela dos interesses implicados. A cópia era atividade penosa, exemplar a exemplar, e cairia aliás frequentemente na categoria do uso privada.

A possibilidade técnica de comunicação a ambiente diferente fez surgir os chamados direitos conexos, afins ou vizinhos do direito de autor. (...)

Poderá afirmar-se que as atividades protegidas através de direitos conexos acompanham sempre a utilização de uma obra literária ou artística, protegida ou não?

Essa ligação ainda se encontra no que respeita aos artistas, pois só se protegem os artistas intérpretes ou executantes, mas não em relação a outros beneficiários.

Eliane Abrão (2002, p. 196) destaca a importância dos direitos conexos aos direitos de autor aos artistas intérpretes pelo

ato de conferir-se à interpretação o atributo da criatividade. Com efeito, a obra do artista intérprete é uma criação original do espírito, devendo ser protegida à parte do esforço físico e pessoal do trabalhador intelectual. Pode representá-la ao vivo, e a criação renova-se e esgota-se em cada representação. E podem fixá-la num suporte mecânico para exposições posteriores. A partir da fixação, é uma obra autônoma que, em função de sua utilização, e da possibilidade de multiplicação, confere direitos patrimoniais ao seu titular, que é o artista intérprete.

A tutela da lei incide sobre as interpretações e execuções. Nesse sentido, Walter Moraes (1976, p. 21) defende que, uma vez que a lei tenha previsto todo o possível aproveitamento das execuções e interpretações, e que ao artista cabe impedir aproveitamento para o qual não tenha dado o seu consentimento, então a este a se reconhece um direito à sua execução e interpretação; direito oponível contra todos, dado o seu caráter de exclusividade. Portanto, o objeto da tutela da lei são justamente as interpretações e execuções, e não outra coisa.

Para uma outra corrente de entendimento, o objeto do direito do artista não seria sobre sua interpretação ou execução em si, mas sobre a prestação de uma remuneração, contra a prestação do serviço artístico. A relação de direito reduziria-se, assim, a um negócio contratual puro. (MORAES, 1976, p. 23). É interessante explorarmos essa linha de pensamento, pois parece prevalecer para os produtores das obras que pretendem contornar os direitos dos artistas em seus contratos.

Walter Moraes (1976, p. 23-24) aborda a ideia de François Hepp, para quem o direito do artista nada tem a ver com o tipo de direito reservado ao autor com o direito da personalidade, sendo matéria obrigacional disciplinada pelo direito comum. Hepp defendia que, em geral, o direito do artista estaria regulado pela matéria trabalhista, mas com os grandes “virtuosos” (artistas de grande renome), profissionais liberais, se configurariam contratos de locação de serviços ou ainda de locação de obra. Nessa senda, a remuneração

seria limitada ao salário ou honorários. Segundo essa corrente, os direitos obrigacionais só poderiam recair sobre suportes físicos que materializassem as prestações artísticas, suscetíveis, assim, de alienação contratual. (MORAES, 1976, p. 23-24).

Contudo, o autor já refuta a tese argumentando que ignora o teor das normas que regem a matéria, tanto na Convenção de Roma como nas leis nacionais, e o vínculo personalíssimo que liga o artista à sua execução enquanto obra destacada do corpo físico que a suporta. “É o bastante para afastar a fantasia de um direito obrigacional puro, idéia nascida, antes de tudo, da vontade e do interesse de que as coisas assim sejam – dada a evidente incompatibilidade entre uma e outra ordem de relações.” (MORAES, 1976, p. 25)

O autor ainda traz um argumento muito importante para afastar a defesa de alguns produtores ou executores do direito de que a cessão de direitos conexos pelos artistas contratualmente afasta o direito posterior à reclamação pelo seu pagamento, alegando o princípio do *pacta sunt servanda*, da força vinculante dos contratos. “O fato de o direito à execução propiciar negócios de fundo contratual, de modo algum lhe transforma a natureza; a propriedade, por exemplo, que é direito absoluto, causa a locação, o comodato, o seguro, e nem por isso se confunde com estes vínculos obrigacionais” (MORAES, 1976, p. 25).

Se o direito do artista recai imediatamente sobre interpretações e execuções, e não persegue uma prestação a não ser em situações jurídicas derivadas, então as interpretações e execuções estão para o artista em relação de coisa *sub potestate*, e não em relação de ato prestado. Esta nova estrutura real que, há um século atrás, simplesmente não existia na mente dos juristas, manifestou-se paulatinamente às consciências voltadas para a pesquisa do fenômeno autoral, à medida que os espíritos engenhosos dos inventores foram tornando possível a captação e a incorporação de sons e de imagens e, por conseguinte, a fixação, em suportes físicos, de operações artísticas antes fugazes e incontroláveis. Afinal, as aventuras da técnica superaram todas as expectativas, atingiram graus de perfeição jamais suspeitados, alcançaram padrões de qualidade sonora e visual freqüentemente superiores ao produto da acústica e da ótica natural, e aí estava a *nova res* de contornos bem definidos, a obra do desempenho artístico, outra espécie de obra do espírito, reconhecida como tal numa área privilegiada de juristas de boa estirpe. (MORAES, 1976, p. 25).

Nesta seção, iremos trazer à baila os direitos materiais e formais dos atores em obras audiovisuais, para em seguida analisarmos se são respeitados ou não em suas atividades profissionais e quais seriam as principais necessidades de intervenção no ordenamento jurídico brasileiro para que os problemas identificados sejam sanados.

3.1 Direito material dos atores em obras audiovisuais na legislação brasileira

No Brasil, a lei que regula a profissão de ator, entre outros tipos de artistas, é a Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978.

Antônio Chaves descreve o longo e complexo histórico dos esforços de que resultou a Lei nº 6.533/78. Destaca primeiramente o Decreto n. 4.790, de 1924, que dispunha:

Art. 2º Nenhuma composição musical, tragédia, comédia ou qualquer outra produção, seja qual for a sua denominação, poderá ser executada ou reproduzida em teatros ou espetáculos públicos, para os quais se paga entrada, sem autorização, para cada vez, de seu autor, representante, ou pessoa legitimamente sub-rogada nos direitos daquele. (CHAVES, 1999, p. 68)

O autor trouxe também o Decreto n. 5.492, de 1928, chamado de “Lei Getúlio Vargas”, caracterizando-o como “pioneiro” e “controvertido”, que colocava como assalariados os artistas, autores, produtores, etc. e que cuidou precocemente do respectivo contrato de trabalho. Este decreto determinava, em seu art. 26, que os preceitos dos arts. 2º e subsequentes do Decreto n. 4.790 fossem aplicados às composições musicais e peças de teatro, executadas, representadas ou transmitidas pela radiotelefonia, em apresentações públicas destinadas a fins de lucro (CHAVES, 1999, p. 68).

Essas disposições foram reproduzidas pelo Decreto n. 18.527, de 1928, que aprovou o regulamento da organização das empresas de diversões e a locação de serviços teatrais, e que no art. 47 considerava apresentações visando a auferir lucro as audições musicais, representações artísticas ou difusões radiotelefônicas nas quais os músicos, executantes ou transmitentes possuísem retribuição pelo trabalho (CHAVES, 1999, p. 68).

A Consolidação das Leis do Trabalho, de 1943, limitou-se a admitir o direito à Carteira de Trabalho e Previdência Social aos bailarinos, músicos e artistas de teatros, circos e variedades, no art. 35, posteriormente revogado pela Lei nº 6.533 de 1978. (CHAVES, 1999, p. 68).

Em seguida, sucedeu uma série de outras leis visando à proteção dos artistas, dentre as quais (CHAVES, 1999, p. 68-69):

- A Lei n. 101, de 1947, que subordinava ao Ministério do Trabalho o registro dos contratos de artistas em geral;
- A Lei n. 1.565, de 1952, que assegurou obrigatoriedade de representação de peças de autores nacionais,
- O Decreto n. 59.929, de 1961, que regulou a contratação de artistas estrangeiros pelas emissoras de rádio e televisão, teatros, boates e estabelecimentos congêneres;
- A Lei n. 4.641, de 1965, que dispôs sobre cursos de teatro;
- A Lei n. 4.944, de 1966, sobre a proteção dos artistas, produtores de fonogramas e organismos de radiodifusão, e o seu regulamento, Decreto n. 61.123, de 1967, que constituíam o estatuto fundamental do artista, em sentido amplo;

- O Decreto-lei n. 980, de 1969, que dispôs sobre a cobrança de direitos autorais nas exhibições cinematográficas.

Antônio Chaves (1999, p. 69) explica que um projeto elaborado por uma comissão interministerial integrada por técnicos dos Ministérios do Trabalho, da Educação e Cultura e das Comunicações, abrangendo elementos da televisão e do circo, foi enviado à Presidência da República e, em seguida, ao Congresso Nacional, após catorze anos de discussões e várias tentativas frustradas. O autor ainda aponta que “uma legislação única não podia atender aos interesses específicos de cada setor, pois cada um deles apresenta problemas diferentes: basta lembrar a fixação de quotas de trabalho diário em cada uma das atividades para verificar a extensão dos problemas que o projeto deve abarcar”.

Porém, Chaves (1999, p. 70-71) relata que o projeto não alcançou o objetivo colimado, perdendo-se em detalhamentos desnecessários, deixando de lado o essencial, ou seja, a regulamentação da profissão, com definição das principais categorias. O projeto teria desagradado os atores, que reclamaram não ter obtido encontro com o ministro do Trabalho para opinar sobre a regulamentação.

Antônio Chaves (1999, p. 71) aponta que “as objeções fizeram com que o projeto fosse retirado a pedido desses profissionais, que alegaram não terem sido atendidas as reivindicações mínimas da categoria e não desejarem a criação de um órgão fiscalizador do exercício da profissão” (Conselho Federal de Artistas e Técnicos de Diversão). Os artistas defendiam e obtiveram a cargo do próprio sindicato da classe.

Na Coleção de Anais da Câmara dos Deputados, encontramos o Diário do Congresso Nacional do dia 21 de abril de 1978 (BRASIL, 1978b), em que foi publicada a Mensagem nº 43, de 1978, do então Presidente da República Ernesto Geisel, que submeteu ao Congresso Nacional o novo Projeto de Lei nº 8, de 1978, acompanhado de sua exposição de motivos, que se tornaria a Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978, que “dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências”.

A exposição de motivos do Projeto de Lei explicou que:

O Projeto de Lei anexo substitui o anteriormente submetido à consideração de Vossa Excelência, através da Exposição de Motivos n.º 45, de 28 de junho de 1976, que dispunha sobre o exercício profissional dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões e criava os Conselhos Federal e Regionais de Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões, retirado a pedido desses profissionais, que alegavam não terem sido atendidas as reivindicações mínimas da categoria e não desejarem a criação de órgão fiscalizador do exercício da profissão.

Partido de trabalho elaborado por Comissão Designada pelos Artistas, sob a coordenação do Presidente do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio de Janeiro, procurou-se conservar a forma original do projeto, compatibilizando-o em alguns aspectos sócio-econômicos, e, na medida do possível, sem desvirtuá-lo, atender algumas das sugestões apresentadas por

entidades empregadoras. (BRASIL, 1978b)

Com este trecho, podemos perceber como a Lei nº 6.533/78 nasceu de um clamor dos artistas e técnicos em espetáculos de diversões pela regulamentação da profissão. Contudo, é interessante notar também que a mesma classe não desejava um órgão que centralizasse a fiscalização do exercício da profissão, ou seja, uma entidade de classe, talvez por crerem que seria algo muito limitante para uma profissão com características tão diversas.

Porém, a lei estabeleceu critérios para que alguém seja considerado um artista profissional, sendo necessário um registro prévio na Delegacia Regional do Trabalho do Ministério do Trabalho, o qual terá validade em todo o território nacional, de acordo com o art. 6º. Por essa razão, o registro passou a ser conhecido no meio artístico como “DRT”.

O exercício da profissão de artista exige contrato de trabalho padronizado, nos termos de instruções a serem expedidas pelo Ministério do Trabalho (art. 9º). O contrato deverá conter, obrigatoriamente:

Art . 10 - O contrato de trabalho conterá, obrigatoriamente:

I - qualificação das partes contratantes;

II - prazo de vigência;

III - natureza da função profissional, com definição das obrigações respectivas;

IV - título do programa, espetáculo ou produção, ainda que provisório, com indicação do personagem nos casos de contrato por tempo determinado;

V - locais onde atuará o contratado, inclusive os opcionais;

VI - jornada de trabalho, com especificação do horário e intervalo de repouso;

VII - remuneração e sua forma de pagamento;

VIII - disposição sobre eventual inclusão do nome do contratado no crédito de apresentação, cartazes, impressos e programas;

IX - dia de folga semanal;

X - ajuste sobre viagens e deslocamentos;

XI - período de realização de trabalhos complementares, inclusive dublagem, quando posteriores a execução do trabalho de interpretação objeto do contrato;

XII - número da Carteira de Trabalho e Previdência Social.

Percebe-se que no rol de disposições do contrato de trabalho, por exemplo, de uma interpretação artística de um ator, não é obrigatório conter o pagamento relativo aos direitos conexos, somente a remuneração e a forma de pagamento. Destacamos que a remuneração difere-se dos direitos conexos, uma vez que a primeira refere-se à prestação do serviço, enquanto os segundos são devidos mediante a utilização e reprodução da interpretação do artista.

O artigo 13 da Lei 6.533/1978 talvez seja o mais importante para a temática do presente trabalho, pois prevê clara e inequivocamente:

Art . 13 - *Não será permitida a cessão ou promessa de cessão de direitos autorais e conexos decorrentes da prestação de serviços profissionais.*

Parágrafo único - Os direitos autorais e conexos dos profissionais serão devidos em decorrência de *cada exibição da obra*. (grifos nossos)

Assim se manifesta a exposição de motivos do PL nº 8/1978: “Inseriu-se, também, no Projeto de Lei, *norma impeditiva* da cessão, ou promessa de cessão, de direitos autorais e conexos, decorrentes da prestação de serviços profissionais (art. 13 e parágrafo único)” (grifos nossos). Ou seja, trata-se de impedimento para cessão ou promessa de cessão de direitos conexos pelos artistas em seus contratos de trabalho, sendo qualquer disposição contratual nesse sentido nula de pleno direito. Apesar disso, tem sido a prática de mercado a inserção de cláusulas de cessão de direitos conexos dos atores em favor das produtoras e distribuidoras. Discorreremos sobre essa questão na seção 3.3 deste trabalho.

Também na Coleção de Anais da Câmara dos Deputados, está disponível o Diário do Congresso Nacional do dia 16 de maio de 1978 (CONGRESSO NACIONAL, 1978c), que publicou o parecer da Comissão Mista do Congresso Nacional, sob relatoria do deputado Álvaro Valle, sobre o Projeto de Lei nº 8, de 1978.

A respeito do art. 13, a Comissão manifestou que manteve no Substitutivo a redação proposta pelo Executivo para os artigos 12 e 13, entendendo que a Lei atenderia a importantes reivindicações da categoria, e que, a partir dela, evitaria-se o abuso da nota contratual e protegeria-se os direitos do intérprete. Com isso, percebe-se nitidamente o *mens legis* do art. 13 de proteger os artistas exatamente contra o que ocorre hoje em dia nos contratos de cessão de direitos conexos.

Na seção seguinte, iremos abordar como a atual Lei de Direitos Autorais (Lei nº 9.610/98) tutela os direitos dos atores em obras audiovisuais e nas seções posteriores como esses direitos e especificamente o art. 13 da Lei nº 6.533/78 não são respeitados nos contratos de prestação de serviços de ator.

A Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, foi promulgada para alterar, atualizar e consolidar a legislação sobre direitos autorais, nos exatos termos de seu título. Isso porque já havia no Brasil uma lei de direitos autorais, datada de dezesseis anos antes, a Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973. A nova lei derogou a lei anterior, mantendo em vigor somente o art. 17, que trata do registro das obras intelectuais.

A nova lei de direitos autorais foi proposta no Projeto de Lei do Senado nº 249/89, pelo senador Luiz Viana Filho, submetido à Câmara dos Deputados e convertido no Projeto de Lei nº 5.430/90.

Para uma melhor compreensão do intuito da proposta da nova lei, faz-se mister analisar o contexto, a justificativa e a versão inicial do projeto, de modo a entender as circunstâncias que geraram o atual texto legal e por que alguns aspectos relacionados aos direitos dos artistas não foram considerados ou retirados da versão final.

Na justificativa do PL 249/89, o senador Luiz Viana Filho destacou a necessidade de atualização da lei de direitos autorais em razão da promulgação da Constituição Federal em 1988, que incluiu a propriedade intelectual no rol de direitos fundamentais, e da evolução tecnológica que trouxe novos paradigmas para a realização do fazer criativo e sua proteção jurídica:

Pode o Brasil orgulhar-se de ser uma das nações que melhor e firmemente protege os direitos dos criadores intelectuais. Desde 1922 aderiu nosso país à Convenção de Berna Para Proteção de Obras Literárias e Artísticas, tornando-se o único membro do nosso Continente a integrar a União de Berna até recentemente.

A nossa tradição jurídica remonta, todavia, às leis do Império e à Convenção de Montevidéu de 11 de janeiro de 1889, lançando as profundas raízes da sistemática legislativa pátria, que tomou forma definitiva em 1916, com o Código Civil. A evolução do direito autoral e a consequente revisão dos Tratados que regem a matéria, provocou de parte do legislador brasileiro uma seqüência de normas regulamentadoras de exercício desses direitos, visando mantê-los atualizados. A multiplicidade de normas, entre as quais destacamos a Lei Xavier Marques (Decreto nº 4.798, de 2 de janeiro de 1924) e a Lei Getúlio Vargas (Decreto nº 5.492, de 16 de julho de 1926), conduziu à necessidade de consolidar a legislação esparsa, bem como atualizá-la.

Este objetivo foi alcançado com a Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973, que, indiscutivelmente, situa o Brasil entre os Estados que mais detalhada e efetivamente protegem a criação intelectual. Paralelamente se deve ter em conta que o nosso Direito Constitucional sempre se preocupou com este gênero de prerrogativa do cidadão, consignando entre os direitos e garantias fundamentais, a proteção à propriedade intelectual, consoante o texto da nova Carta Magna, promulgada em 5 de outubro de 1988, a qual concluiu a matéria no Capítulo I do Título II, entre os Direitos e Deveres Individuais e Coletivos.

Ademais, a evolução tecnológica ocorrida desde 1973, introduziu certos aspectos específicos que requerem nova atualização da legislação tutelar.

Tendo em conta a necessidade de harmonizar a lei vigente com os nossos preceitos constitucionais e às novas técnicas, deparamo-nos com a contingência de adequá-la a essas situações, sem alterar-lhe, contudo, a essência. (BRASIL, 1990).

Inclusive, o projeto inovou justamente ao passar a prever a expressão “obras audiovisuais”, inexistente na lei autoral anterior:

Aliás, inspiramo-nos na citada lei francesa de 1985 – de muito boa lavra, o que não é de estranhar em terra de tão respeitáveis juristas – para introduzir no projeto a expressão “obras audiovisuais”, mais precisa e tecnicamente correta do que a anterior referência a “obras cinematográficas e aquelas obtidas por meios análogos à cinematografia”, como definido na lei brasileira atual. Com efeito, os progressos no campo da fixação de imagens e sons estão a exigir uma conceituação mais ampla do que a simples reprodução em películas de celulóide, já que os processos atuais utilizam outros suportes materiais e outros meios de produção de obra.

Esta útil e conveniente alteração da nossa terminologia legal redundará numa série de emendas em todas as disposições que se referem à obra cinematográfica, sem, no entanto, alterar o sentido ou a substância. (BRASIL, 1990).

E logo em seguida:

É oportuno determo-nos sobre a denominação de obras audiovisuais: durante cerca de um século, o genial invento [sic] de Louis Lumière, o cinematógrafo, constituiu o único meio de fixação de imagens em movimento, gerando a obra cinematográfica, que posteriormente, através da sincronização, passou a ser sonorizada.

Nas três últimas décadas, entretanto, a evolução tecnológica trouxe ao público novos processos de fixação de sons e imagens, baseados em princípios de física distintos

da impressão em películas de celulóide. São o vídeo e o videodisco, suportes bem diferentes do tradicional filme cinematográfico, que oferecem opções aos autores, aos produtores, aos distribuidores, aos usuários e ao público em geral. Adotamos, então, a feliz denominação encontrada na recente lei francesa de “obras audiovisuais”, a qual abarca toda e qualquer produção, por qualquer processo, inclusive a convencional película cinematográfica. Por conseguinte, ao longo do presente projeto, substituímos por “obra audiovisual” as referências feitas à “obra cinematográfica”. (BRASIL, 1990).

O senador continua sua justificativa abordando o fato de que a evolução tecnológica revelou o surgimento de outros titulares que não são autores, nem suas pretensões se confundem com o direito destes, mas que merecem tutela semelhante nas suas respectivas áreas de atuação, distintas e independentes: os artistas intérpretes e executantes, os produtores de fonogramas e os organismos de radiodifusão. Destaca que essas prerrogativas não se confundem com os direitos dos autores das obras: o cantor que interprete uma obra lítero-musical tem direitos sobre o aproveitamento da sua interpretação, independentemente daqueles do autor da obra interpretada. (BRASIL, 1990).

Por fim, opina que seria inadmissível que as empresas dedicadas à produção fonográfica perdessem o controle dos novos bens intelectuais aos quais dão origem mediante a gravação de obras licitamente autorizadas, na interpretação de artistas por elas contratados e remunerados, produzidos por sua iniciativa e publicados sob sua responsabilidade. O mesmo ocorreria com a radiodifusão, pois não seria lícito, por exemplo, que uma emissora de TV transmitisse uma novela sem permissão da empresa que a produziu. (BRASIL, 1990).

Apesar de ser louvável e compreendermos o posicionamento do senador em favor dos produtores, entendemos que seria justo também incluir os artistas intérpretes e executantes como sujeitos aptos a exercer o controle sobre suas interpretações e execuções.

Feito um breve estudo do projeto que viria a ser a Lei nº 9.610/98 e suas justificativas, passemos, portanto, a uma análise dos artigos dessa lei que se referem aos direitos objetos deste trabalho, ou seja, os direitos dos artistas intérpretes (atores) em obras audiovisuais.

Primeiramente, destacamos os principais artigos que tratam dos direitos dos artistas intérpretes e executantes, concentrados no Capítulo II do Título V da lei.

O artigo 90 da Lei nº 9.610/98 (BRASIL, 1998) garante ao artista intérprete ou executante o direito exclusivo de, a título oneroso ou gratuito, autorizar ou proibir a fixação de suas interpretações ou execuções; a sua reprodução, a execução pública e a locação; a sua radiodifusão; a sua colocação à disposição do público; ou qualquer outra modalidade de utilização.

O § 1º determina que “Quando na interpretação ou na execução participarem vários artistas, seus direitos serão exercidos pelo diretor do conjunto”.

O §2º, que dispõe que “A proteção aos artistas, intérpretes e executantes ou coadjuvantes, se estende à reprodução da voz e imagem, quando associadas às suas atuações”, representa uma inovação em relação à lei de direito autoral anterior, e foi inserido para atender ao disposto no inciso XVIII, alínea “a” do art. 5º da Constituição Federal sobre a reprodução da imagem e voz dos artistas.

O artigo 91 dispõe que “As empresas de radiodifusão poderão realizar fixações de interpretação ou execução de artistas que as tenham permitido para utilização em determinado número de emissões, facultada sua conservação em arquivo público”.

Destaca-se a expressão “determinado número de emissões”, o que teoricamente impediria uma cessão total de direitos conexos por um longo período de tempo, como comumente vemos na prática.

O parágrafo único do mesmo artigo vai no mesmo sentido: “A reutilização subsequente da fixação, no País ou no exterior, somente será lícita mediante autorização escrita dos titulares de bens intelectuais incluídos no programa, devida uma remuneração adicional aos titulares para cada nova utilização”.

Na justificativa, o autor do Projeto de Lei nº 5.430/90 explicita que este parágrafo foi adicionado para transplantar para essa lei específica o disposto no parágrafo único do artigo 13, da Lei 6.533, de 24 de maio de 1978, que obriga ao pagamento de uma remuneração adicional pela reutilização de interpretações e execuções artísticas fixadas (BRASIL, 1990). Mais uma vez, vemos a importância desse artigo para a garantia dos interesses econômicos dos artistas, porém, ignorado nos contratos de prestação de serviços de ator.

No projeto, este parágrafo constava com a seguinte redação:

Parágrafo único - A re-utilização subsequente da fixação, no país ou no exterior, somente será lícita mediante autorização escrita dos titulares de bens intelectuais incluídos no programa, *pelo número de vezes e nos territórios autorizados*, devida uma remuneração adicional aos titulares para cada nova utilização. (grifos nossos).

Em nosso entendimento, a retirada desse trecho representa uma brecha para que, nos contratos de prestação de serviços de ator, as produtoras passem a coletar a autorização do artista para utilização de suas interpretações por tempo e formatos quase infinitos, pois não há essa delimitação trazida pelo texto do projeto de lei.

O art. 92 também configura inovação em relação à lei anterior, por garantir aos intérpretes os direitos morais de integridade e paternidade de suas interpretações, mesmo após a cessão dos direitos patrimoniais, “sem prejuízo da redução, compactação, edição ou dublagem da obra de que tenham participado, sob a responsabilidade do produtor, que não poderá desfigurar a interpretação do artista”.

O direito de paternidade está garantido pelo art. 81 da Lei nº 9.610/98, que prevê o direito de os artistas intérpretes, incluindo os dubladores, serem reconhecidos em cada cópia da obra audiovisual:

- § 2º Em cada cópia da obra audiovisual, mencionará o produtor:
- I - o título da obra audiovisual;
 - II - os nomes ou pseudônimos do diretor e dos demais co-autores;
 - III - o título da obra adaptada e seu autor, se for o caso;
 - IV - os artistas intérpretes;
 - V - o ano de publicação;
 - VI - o seu nome ou marca que o identifique.
 - VII - o nome dos dubladores. [Incluído pela Lei nº 12.091, de 2009]

O parágrafo único do art. 92 também é matéria nova, e prevê que “o falecimento de qualquer participante de obra audiovisual, concluída ou não, não obsta sua exibição e aproveitamento econômico, nem exige autorização adicional” devendo ser a remuneração prevista para o falecido, nos termos do contrato e da lei, efetuada a favor do espólio ou dos sucessores.

O art. 96 prevê um prazo de setenta anos para proteção aos direitos conexos, “contados a partir de 1º de janeiro do ano subsequente à fixação, para os fonogramas; à transmissão, para as emissões das empresas de radiodifusão; e à execução e representação pública, para os demais casos”. Ou seja, cinquenta anos a mais do que prevê a Convenção de Roma e vinte anos a mais do que o prazo do Tratado de Pequim.

Com relação aos direitos conexos em geral, o art. 89 determina que “As normas relativas aos direitos de autor aplicam-se, no que couber, aos direitos dos artistas intérpretes ou executantes, dos produtores fonográficos e das empresas de radiodifusão”. Por exemplo, as exceções aos direitos de autor previstas no art. 8º e art. 46 também se aplicam aos direitos dos artistas.

O parágrafo único do art. 89 determina que “A proteção desta Lei aos direitos previstos neste artigo deixa intactas e não afeta as garantias asseguradas aos autores das obras literárias, artísticas ou científicas”.

No capítulo sobre direitos dos produtores fonográficos, o art. 94 determinava o dever de produtor fonográfico perceber dos usuários os proventos pecuniários resultantes da execução pública dos fonogramas e reparti-los com os artistas, na forma convencionada entre eles ou suas associações. Esse artigo foi revogado pela Lei nº 12.853, de 2013, da qual trataremos na seção seguinte, quando abordarmos o nosso sistema de gestão de direitos de autor e conexos por meio de associações de titulares.

Interessante notar que ainda na versão inicial do PL 249/89 constava uma proposta de art. 102, que previa expressamente a obrigação do produtor fonográfico de recolher os

proventos econômicos da utilização das obras e repassar para os artistas, inclusive com definição do quinhão de cada parte:

Art. 102 - Cabe ao produtor fonográfico, ou a quem o represente, perceber dos usuários a que se refere o art. 73 desta Lei, os proventos pecuniários resultantes da execução pública dos fonogramas e reparti-los com os artistas.

§ 1º - Na ausência de convenção entre as partes, a metade do produto arrecadado, deduzidas as despesas, caberá aos artistas que hajam participado da fixação do fonograma.

§ 2º - O quinhão dos artistas será repartido da seguinte forma, salvo convenção em contrário:

I - dois terços para o intérprete; e

II - um terço, dividido em partes iguais, para os músicos acompanhantes e membros do coro.

§ 3º - Intérprete é o cantor, artista ou conjunto vocal que figurar em primeiro plano na etiqueta do fonograma, ou o diretor da orquestra, quando a gravação for instrumental.

§ 4º - A parte devida a conjunto vocal será dividida igualitariamente entre os seus componentes.

O relatório da Comissão de Ciência e Tecnologia, Comunicação e Informática trouxe manifestação do relator Deputado Aloysio Nunes Ferreira de que “Quanto à repartição dos quinhões entre intérpretes, músicos acompanhantes e membros do coro, trata-se da questão a ser fixada contratualmente pelas partes, e não pela Lei” (BRASIL, 1990). Por essa razão, os parágrafos 1º, 2º, 3º e 4º do art. 94 da atual lei foram suprimidos.

Referente às disposições sobre as obras audiovisuais, o art. 68 dispõe que:

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

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

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

§ 3º Consideram-se locais de frequência coletiva os teatros, cinemas, salões de baile ou concertos, boates, bares, clubes ou associações de qualquer natureza, lojas, estabelecimentos comerciais e industriais, estádios, circos, feiras, restaurantes, hotéis, motéis, clínicas, hospitais, órgãos públicos da administração direta ou indireta, fundacionais e estatais, meios de transporte de passageiros terrestre, marítimo, fluvial ou aéreo, ou onde quer que se representem, executem ou transmitam obras literárias, artísticas ou científicas.

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

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

§ 6º O usuário entregará à entidade responsável pela arrecadação dos direitos relativos à execução ou exibição pública, imediatamente após o ato de comunicação ao público, relação completa das obras e fonogramas utilizados, e a tornará pública e

de livre acesso, juntamente com os valores pagos, em seu sítio eletrônico ou, em não havendo este, no local da comunicação e em sua sede. [Redação dada pela Lei nº 12.853, de 2013]

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

§ 8º Para as empresas mencionadas no § 7º, o prazo para cumprimento do disposto no § 6º será até o décimo dia útil de cada mês, relativamente à relação completa das obras e fonogramas utilizados no mês anterior. [Incluído pela Lei nº 12.853, de 2013]

Este artigo será deveras importante quando tratarmos da utilização de obras audiovisuais em radiodifusão, transmissão e exibição cinematográfica ou em locais de frequência coletiva.

A Lei nº 9.610/98, como se pode averiguar, disciplinou com muito mais detalhamento os direitos dos artistas em obras fonográficas e os produtores de fonogramas, quase desprezando a tutela dos atores em obras audiovisuais. Pode-se explicar esse fato devido às pressões exercidas pela indústria fonográfica e pelos artistas do ramo, muito mais engajados na luta política do que os atores. Esse fato também pode ser ilustrado pelas inúmeras associações de autores e artistas musicais, enquanto os atores possuem somente uma associação que os represente atualmente, a Interartis.

Curioso notar também, mas sem nos aprofundar muito na questão, que a Lei nº 9.610/98 ignorou as obras multimídia e a transmissão pela Internet, apesar desta já ter chegado no Brasil à época da promulgação da lei. Ainda hoje, o *streaming* não está regulamentado no país, apesar de já haver algumas propostas de intervenção legal para estabelecer regras para essa atividade.

Na seção seguinte, iremos tratar das associações de titulares de direitos conexos e como essas entidades exercem um papel fundamental no exercício e defesa dos direitos dos artistas intérpretes e executantes.

3.2 Gestão coletiva de direitos

As associações de titulares de direitos de autor e direitos conexos realizam atividades de intermediação e gestão coletiva dessas categorias de direitos.

A gestão coletiva é o exercício dos direitos de autor e os que lhe são conexos por organizações que atuam no interesse e em nome dos titulares desses direitos, cujo sistema engloba também outras instituições e seus agentes, os usuários e o próprio Estado (FRANCISCO; VALENTE, 2016, p. 9-10).

Considerando é quase impossível para um titular de direitos autorais e conexos verificar todas as execuções públicas de suas obras, dificultando a arrecadação das remunerações devidas, e que para os usuários que realizam essas execuções seria extremamente difícil e custoso identificar e localizar cada um dos envolvidos nas obras para proceder com a distribuição dos pagamentos relativos ao seu uso, a gestão coletiva é a melhor forma de garantir essas operações e de atender aos interesses dos titulares e dos usuários (FRANCISCO; VALENTE, 2016, p. 11).

A gestão dos direitos conexos no Brasil é feita por meio coletivo através de associações constituídas para defesa e garantia dos direitos dos artistas intérpretes e executantes, nos termos do art. 97 da Lei nº 9.610/98.

Para uma melhor compreensão do funcionamento desse sistema e avaliação de sua eficácia, nos valem de um trabalho feito pelo Instituto Max Planck (VEGA; HILTY, 2021), que analisou sistemas de gestão coletiva de direitos de autor e conexos em países selecionados da América Latina, e dos estudos das leis dos países abordados na seção 4.

O sistema de gestão coletiva é formado pelos titulares de direitos que autorizam uma entidade especializada criada para administrar esses direitos. Estas entidades, designadas no estudo genericamente por Sociedades de Gestão Coletiva (SGC), têm natureza associativa e têm como atividade principal conceder licenças de utilização das suas obras, arrecadar dinheiro e distribuir a remuneração entre os proprietários. (VEGA; HILTY, 2021, p. 7)

Os sistemas de gestão coletiva implementados em diferentes países podem ser metodologicamente agrupados em dois grupos: a) gestão coletiva puramente voluntária; e b) a gestão coletiva apoiada por legislação (incluindo licenciamento coletivo estendido e gestão coletiva obrigatória) (VEGA; HILTY, 2021, p. 25).

O relatório ainda aponta a existência de um terceiro grupo à gestão coletiva não voluntária, focando em sistemas de licença não voluntária e pagamento por cópia privada. Em sistemas puramente voluntários existe uma base regulatória que dá às SGC uma representação sobre titulares de direitos com os quais não tenha estabelecido relação jurídica concreta (VEGA; HILTY, 2021, p. 25).

Nos casos em que existe um sistema voluntário, mas com suporte legislativo, a representação que um SGC tem se expande para aqueles titulares de direitos com os quais eles não concordaram em representá-lo. Em linhas gerais, três sistemas de sistemas voluntários com apoio legislativo podem ser mencionados (VEGA; HILTY, 2021, p. 25):

a) Sistema de licença coletiva estendida, onde o acordo entre os usuários e as SGC que representam um número significativo de titulares de direitos “alargam-se” para os não associados, com a ideia de abranger todos direitos da mesma categoria.

b) Sistema de gestão coletiva obrigatória. Nesse caso, os detentores de direitos não têm o poder de escolher administrar seus direitos individualmente, mas estes são administrados obrigatoriamente nas mãos da SGC autorizada pelo Estado.

O panorama do sistema de gestão coletiva se completa com os casos em que as leis permitem legalmente que a gestão seja realizada por entidades não autorizadas pelo Estado, situações em que a gestão coletiva será considerada como a administração de um repertório, excluindo os simples mandatos que poderiam ser outorgados. Da mesma forma, cabe analisar se a adesão ao sistema de gestão coletiva de direitos legais implica, para o titular dos direitos, a abdicação da possibilidade de proceder à gestão individual. (VEGA; HILTY, 2021, p. 25).

A existência de um sistema de gestão coletiva de direitos autorais e conexos representa, implicitamente, um alto nível de setorização, dados os incentivos de autores e titulares para centralizar a gestão de seus direitos em uma SGC, o que, em alguns casos, é favorecido pelos regulamentos que os regulam, desde que haja interesse do Estado em maximizar os benefícios do sistema para os titulares de direitos, usuários e sociedade como um todo (VEGA; HILTY, 2021, p. 32).

Nos modelos em que a lei permite a concorrência no mercado, ou seja, a existência de diversas associações de representação de autores e artistas, a intermediação exercida por uma SGC tende a causar um efeito de rede, pois os usuários valorizarão a licença mais abrangente do repertório, ou seja, aquela que inclui a maior quantidade de direitos ou titulares da licença. Da mesma forma, a associação com o maior repertório atrairá o maior número de detentores de direitos. Além disso, esses efeitos de rede indiretos, somados à economia de escala, criam vantagens para as SGC que já estão operando no mercado, também devido aos grandes custos irreversíveis necessários para a entrada de novas entidades no mercado, o que causa baixa contestabilidade. A esse respeito, o relatório cita outro estudo do Max Planck Institute for Innovation and Competition, que afirmou que, nessas condições, o monopólio natural das SGC deve ser aceito como solução eficiente de mercado. (VEGA; HILTY, 2021, p. 32).

Neste ponto, o relatório destaca que o termo monopólio natural não se refere ao número real de vendedores em um mercado, mas à relação entre demanda e oferta. Assim, se toda a demanda dentro de um mercado relevante puder ser satisfeita ao menor custo por uma empresa em vez de duas ou mais, haverá existência de um monopólio natural, independentemente do número real de empresas no mercado (VEGA; HILTY, 2021, p. 33).

Na dissertação do Max Planck Institute for Innovation and Competition citada pelo relatório, também foi indicado que, em princípio, por se tratar de um monopólio natural, não se deveria tentar impor-lhe concorrência porque poderia anular as eficiências dos monopólios naturais (VEGA; HILTY, 2021, p. 33).

Ademais, sugestiona-se que o mercado de monopólio natural poderia ser mitigado nos casos em que houvesse um aumento no tamanho do mercado e os avanços tecnológicos reduzissem os custos da gestão individual dos direitos autorais (VEGA; HILTY, 2021, p. 33). Essa situação já é uma realidade: Francisco e Valente (2016, p. 13) apontam que “as tecnologias digitais reconfiguraram as relações entre artistas, intermediários e consumidores”, “afinal, em um cenário onde a tecnologia permite uma comunicação direta entre produtor e consumidor, os custos de transação diminuem e os intermediários deixam de existir”. Ainda, comentam que “a desestabilização das relações entre artistas, grandes gravadoras e consumidores seria classificada como uma onda de desintermediação, provocada pela digitalização” (FRANCISCO; VALENTE, 2016, p. 13).

Em quase todos os países que compõem o estudo do Max Planck ocorre a situação de monopólio: Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Peru e Uruguai, onde suas leis não limitam explicitamente o número de SGC para cada classe ou tipo de trabalho. Em alguns desses casos, existem regulamentos que favorecem essa concentração ou monopólio de fato, como, no Chile, onde para solicitar autorização de funcionamento ao Ministério da Cultura, Artes e Patrimônio, a entidade deve demonstrar que representará pelo menos 20 por cento dos autores nacionais ou estrangeiros residentes naquele país, o que pode constituir uma barreira legal à entrada de novas entidades. Da mesma forma, no Brasil é exigido que a nova empresa tenha pelo menos 0,5% dos detentores do setor, sendo uma determinação administrativa não prevista na legislação. O sistema implementado na Argentina é o único que prevê um monopólio legal concedido pelo Estado para a mesma categoria de direitos e o mesmo grupo de titulares de direitos, na maioria dos mercados. (VEGA; HILTY, 2021, p. 33-34).

O relatório destaca que os monopólios naturais deixam um dilema sobre a mesa para reguladores de políticas públicas em relação ao desenho da estrutura do mercado: apesar de poder ser eficiente e aproveitar os benefícios das eficiências oferecidas pela operação de apenas uma empresa, por outro lado, podem ser geradas falhas de mercado típicas de estruturas de mercado concentradas. Nestes casos, a regulação econômica deve procurar o equilíbrio entre as duas alternativas. O interesse regulatório que existe nas SGC é baseado na função que elas cumprem dentro do sistema de direitos autorais e conexos, que está

fortemente relacionado a interesses públicos como o desenvolvimento da indústria criativa e a difusão da cultura de um país. (VEGA; HILTY, 2021, p. 34).

No Brasil, o exercício da atividade de cobrança de direitos de autor e conexos por gestão coletiva só pode ser exercido por meio das associações que obtiverem habilitação junto ao Ministério da Cultura, de acordo com os arts. 97 e 98 da Lei nº 9.610/98 e art. 2º do Decreto nº 9.574/2018.

Os titulares de direitos autorais ou de direitos conexos filiados a uma associação podem praticar pessoalmente os atos necessários à defesa judicial ou extrajudicial de seus direitos, cobrar e estabelecer o preço pela utilização de suas obras ou seus fonogramas, porém, com comunicação prévia à associação.

O § 6º do art. 68 da Lei nº 9.610 (BRASIL, 1998), determina que os usuários devem disponibilizar relação completa das obras, dos seus autores e dos fonogramas utilizados à entidade responsável pela arrecadação dos direitos relativos à execução ou à exibição pública, imediatamente após o ato de comunicação ao público, e devem torná-la pública e acessível, juntamente com os valores pagos, em seu sítio eletrônico ou, na inexistência deste, em local de comunicação ao público e em sua sede.

O termo “usuários” pode se aplicar a empresas de radiodifusão ou transmissão, por qualquer modalidade (emissoras de TV aberta ou a cabo e plataformas de *streaming*, por exemplo), e de exibição cinematográfica, além de locais de frequência coletiva como teatros, cinemas, salões de baile ou concertos, boates, bares, clubes ou associações de qualquer natureza, lojas, estabelecimentos comerciais e industriais, estádios, circos, feiras, restaurantes, hotéis, motéis, clínicas, hospitais, órgãos públicos da administração direta ou indireta, fundacionais e estatais, meios de transporte de passageiros terrestre, marítimo, fluvial ou aéreo, ou onde quer que se representem, executem ou transmitam obras literárias, artísticas ou científicas (§§ 2º e 3º da Lei nº 9.610/98) (BRASIL, 1998).

Aqui, cabe um apontamento. Durante a realização dessa pesquisa, nos deparamos com uma questão: por que a cobrança e recolhimento de pagamentos referentes ao uso de obras audiovisuais não está contemplado pelas atividades do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição? Seria essa uma solução para a problemática aqui apresentada, inserir os atores em obras audiovisuais como titulares legitimados a participarem da arrecadação e distribuição do ECAD? Ora, se é o sistema vigente no Brasil para garantia da participação financeira dos artistas em obras fonográficas na remuneração pelos usos públicos de suas obras, por que não permitir também que os atores façam parte dessa forma de cobrança e percepção dos pagamentos?

No livro “Da rádio ao streaming” (2016), os autores relatam uma série de fatos que levaram à criação do Escritório Central, que representa um sistema único no mundo para gestão coletiva de direitos de autor e direitos conexos. A criação de diversas associações de autores e artistas intérpretes e executantes, a troca constante de filiação, de acordo com a associação que oferecesse serviços mais vantajosos, e a briga constante para conseguir mais filiados em detrimento da união da classe, levaram a uma situação de desproteção e complexidade para cobrança, arrecadação e distribuição, tanto para os artistas, quanto para os usuários. Por isso, a lei nº 5.988/73 criou o ECAD para centralizar essas atividades. Alvo de muitas críticas e de uma CPI em 2012, o órgão mostra-se como um “mal necessário” enquanto não conseguimos criar no país um sistema eficaz de cobrança, arrecadação e distribuição por meio das associações.

A única associação habilitada para representar os atores em obras audiovisuais no Brasil é a Interartis. Por isso, entendemos, de fato, não haver razão para centralizar a cobrança dos direitos dos atores também no escritório central, já que a própria associação pode realizar essa atividade, por força do Decreto nº 9.574/2018 (BRASIL, 2018).

A cobrança ativa da Interartis (ou outras associações, se eventualmente surgirem), por meio da relação de obras utilizadas pelos usuários para transmissão ou colocação ao público, pode resguardar os artistas dos impactos negativos como o desgaste perante as produtoras, em razão de representar uma “despersonalização” da cobrança.

Ao final do relatório do Instituto Max Planck, dois professores brasileiros lançaram suas contribuições sobre o que entendem serem as necessidades de adequações para garantia de melhor proteção para os artistas e mais eficácia no atual sistema de gestão coletiva no Brasil.

O prof. Victor Drummond Drummond apontou como fragilidade histórica a falta de transparência por parte do histórico das sociedades de gestão coletiva e a evidente intenção de não pagamento por parte dos usuários. No entanto, o professor entende que a partir da legislação autoral atualizada e as normas da Lei 12.853/13 as atividades das SGC são muito mais transparentes e claras que as anteriores, principalmente o histórico das SGC do setor fonográfico. Contudo, ele destacou que as SGC do audiovisual ainda não cobram direitos no território nacional. (VEGA; HILTY, 2021, p. 198). Também indicou que há diferenças na cobrança do mercado fonográfico devido a uma circunstância universal, que é o interesse dos usuários em não pagar os direitos dos titulares. Ele destacou que, com o crescimento do mercado de *streaming*, o assunto aumentou no setor digital. O professor ainda alerta que o

mesmo ocorre com o setor audiovisual, embora no Brasil ainda não haja cobranças no setor (VEGA; HILTY, 2021, p. 203).

O prof. Marcos Wachowicz indicou que o sistema de gestão coletiva brasileiro se destaca pela especificidade de ter uma central de arrecadação e distribuição. Em tese, esse sistema facilitaria o controle das associações, garantindo um melhor atendimento ao autor e ao usuário. No entanto, considera que este sistema apresenta falhas, uma vez que não é respeitado o princípio da transparência e publicidade. Ele expõe que tanto os usuários quanto os proprietários têm dificuldades para acessar informações que deveriam ser públicas, pois as associações mantêm os dados e as contas de resultados ocultos. Além disso, o professor entende que as informações básicas sobre a filiação não são bem detalhadas, o que gera dúvidas para quem precisa das associações. Por fim, afirma que as associações continuam lucrando muito mais do que o ideal, às vezes deixando de lado o dono da obra. (VEGA; HILTY, 2021, p. 198). Destacou ainda que, além dos problemas enfrentados pelo setor musical, como a falta de transparência do sistema, os demais setores sofrem com a ausência de legislação sobre gestão coletiva, especialmente do setor audiovisual, afirmando que apenas o setor musical possui normas e regras para a gestão coletiva. (VEGA; HILTY, 2021, p. 203).

Ao final do relatório, o prof. Victor Drummond apontou três caminhos para melhoria sobre esses problemas:

1- Estabelecer uma política nacional de proteção de direitos e criações com possibilidade de participação efetiva dos criadores e não só e quase exclusivamente da indústria; 2 – Atuação do Estado como participante ativo na proteção de direitos, considerando que os criadores são a parte mais fraca do sistema; 3 – Alteração da atual legislação de direitos autorais do ano de 1998 anacrônica e distante da realidade. No caso do Brasil, urge a necessidade de uma legislação mais atualizada que inclua as formas típicas de uso das novas tecnologias, os provedores de conteúdo e informação, os direitos observados pela forma de exploração do streaming. (VEGA; HILTY, 2021, p. 205).

Por sua vez, o prof. Marcos Wachowicz indicou a necessidade de uma fiscalização maior, pois problemas estariam na forma de arrecadação e arrecadação realizada pelo ECAD e pelas associações. Também alertou que as associações devem apresentar relatórios anuais detalhados sobre a distribuição dos valores arrecadados, além de garantir a publicidade desses saldos, para que usuários e titulares acessem as informações e dados das associações de forma clara e rápida, sem ter que enfrentar diversas burocracias para acessar o que seria de interesse do público e da sociedade. (VEGA; HILTY, 2021, p. 205).

Na seção seguinte, iremos tratar da prática abusiva de cessão de direitos autorais pelos artistas em favor das produtoras, em completo descaso por todas as normas trazidas até aqui.

4 VIOLAÇÃO DAS LEIS E LESÃO AOS DIREITOS DOS ATORES

Tendo sido apresentados os direitos dos atores em obras audiovisuais estabelecidos em instrumentos internacionais e na legislação brasileira (“expectativas” ou “conhecimentos prévios”), nesta seção procederemos com a segunda e terceira etapas do método hipotético-dedutivo proposto por Popper: o “problema” e a “tentativa de falseamento” da hipótese levantada (“os direitos de remuneração equitativa dos atores brasileiros em obras audiovisuais são garantidos e respeitados”).

Para tanto, trazemos a situação de abuso do direito nos contratos de prestação de serviços de ator, que expressamente violam as expectativas ou dever-ser estabelecidos nos instrumentos internacionais e legislação brasileira (“problema”). Para a tentativa de falseamento, a partir de experimentação e observação, utilizamos os procedimentos de entrevistas com atores profissionais de diversas áreas (TV e cinema, dublagem e publicidade) e análise de documentos (contratos) e julgados dos Tribunais de Justiça de São Paulo e do Rio de Janeiro, limitados entre os anos 2000 e 2023.

4.1 Abuso do direito nos contratos de prestação de serviços de ator

Como vimos anteriormente, a legislação brasileira garante os direitos dos atores a percepção econômica pelas obras em que participam como intérpretes, seja pelo art. 5º, inciso XXVIII, pelo art. 13 da Lei nº 6.533/78 e pelo art. 91 e parágrafo único da Lei nº 9.610/98. Contudo, como veremos a seguir, a realidade não condiz com a previsão legal. Diariamente, os atores estão sendo lesionados em seus direitos constitucionalmente e legalmente garantidos.

Em entrevistas realizadas com atores, os profissionais denunciam que nos contratos de prestação de serviços firmados com produtoras de obras audiovisuais, constam cláusulas por meio das quais os artistas cedem em favor daquelas os direitos conexos por um prazo de setenta anos, para todas as mídias, com retribuição (a título de “venda”) de 10 a 30% do cachê.

Ou seja, para ilustrar e deixar bem clara a situação de vulnerabilidade dos artistas: se um ator recebe 100 reais por hora trabalhada e trabalha, digamos, 8 horas na produção de um filme, irá receber R\$80,00 (oitenta reais) referente ao pagamento pelos direitos conexos e, conseqüentemente, pela exploração quase ilimitada de sua interpretação pela produtora do filme, por setenta anos.

Não pudemos ter acesso aos contratos dos entrevistados, mas conseguimos um exemplo que caracteriza exatamente essa mesma situação descrita acima na seção seguinte, através de uma cópia inserida em uma decisão judicial.

Os contratos realizados entre os produtores de obras audiovisuais e os atores, podem ser caracterizados como leoninos, ou seja, com o intuito de gerar benefícios desproporcionais para um lado da relação contratual, em detrimento do outro.

Estes contratos são notoriamente nulos de pleno direito por afrontarem normas de ordem pública constantes em leis federais, de acordo com Maria Helena Diniz (2010, p. 157-158):

O contrato, para ter validade, precisará observar as normas jurídicas atinentes a seus requisitos subjetivos, objetivos e formais, sob pena de não produzir consequências jurídicas. A nulidade, é portanto, uma sanção, por meio da qual a lei priva de efeitos jurídicos o contrato celebrado contra os preceitos disciplinadores dos pressupostos de validade do negócio jurídico. Essa nulidade poderá ser absoluta ou relativa. A *nulidade absoluta* (CC, arts. 166, I a VII, e 167) é a sanção cominada ao contratante que transgredir preceito de ordem pública, operando de pleno direito, de sorte que o contrato não poderá ser confirmado, nem convalescerá pelo decurso de tempo, da mesma forma que não produzirá efeitos desde a sua formação (CC, art. 169). (grifos da autora).

Portanto, a cessão total de direitos conexos, sem a previsão de pagamento pelo número de exibições da obra, caracteriza abuso de direito. O Código Civil (BRASIL, 2002) estabelece, no art. 187, preceito genérico sobre o abuso de direito, considerando-o ato ilícito: “Art. 187. Também comete ato ilícito o titular de um direito que, ao exercê-lo, excede manifestamente os limites impostos pelo seu fim econômico ou social, pela boa-fé ou pelos bons costumes.”. Marcus Cláudio Acquaviva (2009, p. 11) define o abuso de direito como

o exercício deste de modo a lesar, prejudicar direito alheio. A doutrina do abuso de direito salienta que os direitos não são absolutos, mas limitados em sua extensão e submetidos a pressupostos quanto ao seu exercício. Sabe-se que um dos fundamentos do ato jurídico é a boa-fé, ou seja, o intuito de não lesar; sem isto, adentraríamos a seara do exercício *irregular* de um direito, com o consequente prejuízo de um interesse alheio não tutelado por norma jurídica expressa. Quando o titular de um direito não respeita os limites deste, age, na verdade, sem direito. Cessa o direito quando começa o abuso, pois o mesmo ato não pode ser, simultaneamente, conforme o direito e contrário a este. O ato praticado com abuso é *objetivamente* lícito, mas *subjetivamente* injusto, assim caracterizado: 1) exercício que transcende a necessidade determinada por sua destinação individual; 2) exercício sem utilidade para o titular; 3) exercício com dano para outrem. (grifos do autor).

Pode-se caracterizar, portanto, os contratos entre dubladores e distribuidores de audiovisuais como “leoninos”, termo conceituado por Acquaviva (2009, p. 236) como aquele que “favorece abusivamente uma das partes, em prejuízo da outra. A denominação vem da célebre fábula de Esopo, na qual o leão exigia para si, na condição de rei dos animais, a melhor parte dos bens”.

Já analisamos esta questão quando tratamos dos direitos dos atores em dublagem (CORDIOLI, 2019), em que expusemos a realidade dos artistas que se veem obrigados a cederem seus direitos aos distribuidores de obras audiovisuais de forma total e por setenta anos. Em outra oportunidade (CORDIOLI; CANAVEZ, 2021), fomos além, expondo de forma mais concisa a questão da nulidade destes contratos, por afrontar diretamente as leis nº 9.610/98 e nº 6.533/78.

A cessão de direitos conexos e a desproteção dos artistas é um tema antigo e abrange não só os atores, mas também outras categorias. Antônio Chaves já tratava do assunto em 1999, quando explorava casos específicos sobre as reivindicações dos artistas pelos seus direitos.

Sobre a proibição da cessão ou promessa de cessão de direitos autorais e conexos decorrentes da prestação de serviços profissionais, presente nos dispositivos da Lei nº 6.533/78 e da Lei nº 9.610/98, Antônio Chaves (1999, p. 334) comenta que o objetivo é justamente colocar o artista intérprete e executante à salvaguarda das pressões dos empresários que, por todas as formas, procuram contornar a reserva ao artista do direito de impedir a gravação, reprodução, transmissão, ou retransmissão, por empresa de radiodifusão, ou utilização, por qualquer forma de comunicação ao público, de suas interpretações ou execuções, para as quais não tivesse dado seu prévio e expresso consentimento.

Ainda, o autor (CHAVES, 1999, p. 335) expõe a realidade aqui tratada quando relata que uma dessas formas de contorno do direito legal dos artistas era obrigá-los a assinar um “contrato de trabalho”, e, em seguida, outro documento rescisório, dando-lhes plena e rasa quitação para nada mais reclamar, impedindo-os de dispor efetivamente, com exclusividade, da sua interpretação, que é patrimônio deles.

Nesse sentido, o autor comenta a que “procura-se, aí, apenas contornar o direito que tem o artista de receber uma remuneração condizente com o relevo da sua contribuição, não só pela emissão, como para cada uma das utilizações ulteriores” (CHAVES, 1999, p. 336). Ora, a contribuição do artista é a mais importante, a base do que se está sendo reproduzido; sua remuneração, portanto, deveria estar à altura de sua posição central na obra.

Walter Moraes também faz uma análise sobre a questão de aproveitamento econômico dos artistas e o recebimento de remuneração pelo trabalho artístico desenvolvido. O autor sustenta que remuneração é o que, na prática, mais importa na área jurídica da execução cinematográfica, que pode revestir-se da forma de: a) participação percentual sobre o produto das exibições, como uma sociedade entre ator e produtor, muito rara de se ver nesse tipo de

relação; b) locação de sua interpretação, que o autor entende ser a forma mais adequada à produção intelectual, em particular à produção artística cinematográfica; e c) contrato de trabalho, a forma mais usual, porém não bem delineado. Ainda aponta que figurantes, quando recebem alguma remuneração, recebem-na como cachê, ou seja, pura locação. (MORAES, 1976, p. 267).

Mas, como lembra José de Oliveira Ascensão (1997, p. 484), “o direito dos artistas não se limita à pretensão trabalhista a uma remuneração”. Ainda nas palavras do renomado jurista (p. 486):

Normalmente, as prestações são absorvidas pelo regime das relações de caráter obrigacional. Só interessam ao credor, e por isso não se põe sequer o problema da sua utilização por outras pessoas.

Mas as prestações de caráter artístico podem, pela intervenção dos meios técnicos de que falamos, satisfazer as necessidades de um círculo muito mais vasto de pessoas.

O recital que o cantor célebre dá para convidados pode ser gravado e transmitido pela rádio. A este interesse geral contrapõe-se o interesse do artista em impedir que a sua interpretação seja utilizada sem que ele disso participe.

A interpretação não deixa de ser uma atividade, uma prestação. Mas o que interessa não é propriamente o ato de prestar, o esforço despendido, mas a exteriorização captável visual ou auditivamente em que cristaliza. É esta, como realidade que é sempre pessoal, que se autonomiza da pessoa de modo a poder ser reutilizada sem a mediação desta e que pode satisfazer interesses mais vastos. Por isso recebe tutela legal.

A ASA (Associação de Atores em Dublagem, Cinema, Rádio, Televisão, Propaganda e Imprensa) foi pioneira na reivindicação dos direitos dos artistas. Nos anos 70, a associação enviou um memorial ao extinto Conselho Nacional de Direito Autoral, denunciando “‘três sérios problemas’: Limitação de mercado de emprego, asfixia da cultura nacional e lesão aos direitos dos intérpretes” (CHAVES, 1999, p. 339).

Antônio Chaves (1999, p. 335) aponta três métodos utilizados pelos empregadores dos artistas intérpretes para “burlar” os dispositivos legais e não pagar os devidos direitos conexos: um deles consistia em obrigar os artistas a assinar um “contrato de trabalho”, e, na mesma ocasião, outro documento rescisório, dando-lhes plena e rasa quitação para nada mais reclamar, impedindo os locadores, por essa forma, de dispor efetivamente, com exclusividade, da sua interpretação, que é patrimônio deles. Outro método forçava os artistas a não subscrever pessoalmente os contratos, e sim por intermédio de uma associação deles representativas, o na maioria das vezes formadas por cada um deles, procurando por essa forma não só iludir os mandamentos como outrossim o artigo 17 da Lei n. 6.533/78, em dispositivo repetido pelo seu regulamento, Decreto n. 82.385/78, que, em seu art. 39, já havia previsto semelhante manobra quando tentada por meio de agência:

Art. 17. A utilização de profissional contratado por agência de locação de mão-de-obra obrigará o tomador de serviço solidariamente pelo cumprimento das obrigações legais e contratuais, se se caracterizar a tentativa, pelo tomador de serviço, de utilizar a agência para fugir às responsabilidades e obrigações decorrentes desta Lei ou de contrato.

O autor (1999, p. 336) ainda aponta uma terceira situação, relatando um caso em que a TV Globo Ltda. submeteu à homologação do Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA) 18 Contratos de Cessão de Serviços Artísticos, 24 Contratos de Trabalho por Tempo Determinado, 47 aditamentos a contratos dessa espécie e 60 aditamentos a contratos de trabalho por tempo indeterminado, invocando o art. 35 e seus §§ 2º e 3º do Decreto n. 82.385/1978, que regulamentou a Lei n. 6.533/1978. A 3ª Câmara manifestou-se, em 1982, por maioria, pela não homologação, por desrespeito ao aludido art. 13 da Lei n. 6.533. Interposto recurso para o Plenário, o autor, como relator, frisou não permitir a Lei n. 6.533 a cessão ou promessa de cessão, embora, entende ele, uma interposição racional admita que essas exhibições ulteriores possam ser livremente fixadas em base inferior à da primeira execução.

Todavia, não era o caso dos referidos contratos e aditamentos, que só pretendiam pagar, para cada reexibição, até o número de cinco, somente mais 10% sobre a quantia estipulada, embora com correção monetária, e mais apenas 5% em cada venda para o estrangeiro do programa, mas, note-se bem, não sobre o valor dos rendimentos proporcionados pela “venda” ou “locação” das novelas, mas proporcionalmente à remuneração do custo total dos salários dos demais artistas que dela tenham participado, pagando o mesmo valor no caso de promoção de venda de videocassete, e nenhuma remuneração tendo o artista no caso de merchandising (CHAVES, 1999, p. 336).

Com isso, os empregadores, ou seja, os produtores de audiovisuais que contratam os artistas para interpretar determinada obra, fixando sua interpretação e reproduzindo-a indefinidamente, procuram contornar o direito que tem o artista de receber uma remuneração condizente com o relevo da sua contribuição, não só pela emissão, como para cada uma das utilizações ulteriores.

Chaves (1999, p. 337) destaca que esses contratos objetivam, segundo sua própria denominação (contratos de cessão de direitos conexos), não apenas o desempenho de uma atividade específica, mas, principalmente, e com exclusividade, qualquer ulterior forma de apresentação “ao vivo ou em video tape ou outro tipo qualquer de transmissão ou gravação”, cláusula 1ª, § 1º, incluindo não apenas os programas e/ou realizações e sua consequente

emissão de radiodifusão, como também retransmissões simultâneas ou não em todo o território nacional e em rede nacional, regional e/ou local, por uma vez (cláusula 4ª).

O autor defende que a Lei n. 5988, em seu art. 30, em colocar na dependência do beneplácito do titular toda forma de utilização de sua obra, inclusive, tevês, a comunicação ao público, direta ou indireta, por qualquer forma ou processo, entre as quais execução, representação, recitação ou declamação, radiodifusão, sonora ou audiovisual, videofonografia, aditando o parágrafo único que, se essa fixação for autorizada, sua execução pública, por qualquer meio, só se poderá fazer com a permissão prévia, para cada vez, do titular dos direitos patrimoniais de autor. Não permite a clareza do dispositivo legal o ajuste constante dos contratos de um pagamento de percentagem mínima para cada reexibição de contribuição autoral ou artística sua, numa cessão totalizante.

Chaves (1999, p. 352) entende, ainda nesse sentido, que, além da retribuição pela sua prestação ao vivo, os artistas intérpretes e executantes têm direitos inerentes a uma participação nos proventos que possam proporcionar as modalidades diferentes do aproveitamento da sua obra.

Diga-se: um artista que se apresenta em uma peça de teatro tem a sua remuneração limitada ao cachê, que vem de parte da bilheteria paga pelo público. Porém, sua interpretação limita-se àquele espaço e tempo. Porém, o ator cinematográfico tem sua interpretação imortalizada em uma fixação e repetida infinitas vezes, e a cada repetição o produtor recebe do usuário uma remuneração pelo uso de sua obra.

Um filme, hoje, após ser projetado em salas de cinema em todo o mundo, poderá ser aproveitado ainda na televisão – caso em que as emissoras deverão pagar para a distribuidora um valor pela exibição, enquanto irão receber uma remuneração de seus patrocinadores pela transmissão de comerciais nos intervalos dos filmes –, em mídias digitais como o DVD e o Blu-Ray – que irão gerar renda para o distribuidor por cópia vendida –, e pelas plataformas de *streaming*, que também devem pagar aos distribuidores pela “locação” dos filmes, e em contrapartida irão receber de seus usuários as mensalidades para uso da plataforma. Antônio Chaves defende que esse aproveitamento ulterior das obras permite que os artistas possam “pleitear – vencendo o receio do verdadeiro ostracismo a que podem ser condenados por parte dos empresários – uma remuneração suplementar. Teimam, não obstante, como já se viu, muitos empresários em não reconhecer esse direito aos artistas” (CHAVES, 1999, p. 352).

Walter Moraes (1976, p. 266), por sua vez, opina, não sem certo sarcasmo, que não seria de se esperar da parte dos produtores um reconhecimento espontâneo dos direitos do artista cinematográfico, segundo os princípios básicos do direito da execução. Ora, de acordo

com a Convenção de Roma, uma vez remunerado o artista, está cumprida a obrigação do produtor de contraprestação pelo serviço.

Invertem-se, então, as posições, em flagrante contradição com o sistema jurídico: desaparece para o artista a exclusividade do direito de reprodução e difusão da execução pelo simples desempenho diante das câmeras e microfones, direitos cuja cessão depende, em regra, de ato prévio e expresso. Se bem o controle integral do produtor e do diretor cinematográfico seja razoável na normalidade da produção da obra, e muito embora seja admissível também o presumir-se uma cessão de direitos pelo fato simples de o artista prestar o seu desempenho para a obra dentro da normalidade da produção, o certo é que uma cessão de direito tem de haver, expressa ou tácita, e neste último caso, a cessão só se pode presumir dentro da normalidade da produção e da difusão da fita. Mas o aproveitamento da obra muitas vezes ultrapassa esta margem de normalidade; extraem-se fonogramas, substituem-se os sons, extraem-se novas peças, imprimem-se cine-romances, etc., operações que atingem os direitos do artista executante, quando não os do autor. Mas este é o uso mais difundido; em contrapartida resta, para o executante, a faculdade de reservar-se expressamente direitos que a ele, por natureza, pertencem. (MORAES, 1976, p. 266).

Tendo sido exposta a situação de vulnerabilidade dos artistas em obras audiovisuais nas suas relações com as produtoras, especialmente no que se refere à realidade contratual notoriamente ilegal e, portanto, nula de plano direito, a seguir, faremos uma análise das manifestações do Poder Judiciário a respeito das situações aqui apresentadas a respeito do abuso do direito nos contratos nas relações com produtoras de obras audiovisuais, de modo a entender como os tribunais têm tutelado os atores em seus direitos garantidos por lei.

4.2 Análise de julgados: a força vinculante dos contratos e a nulidade das cláusulas de cessão de direitos conexos

Em pesquisas realizadas nos sítios eletrônicos do Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro e do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo, com as palavras chave “direitos adj conexos”, com período limitado entre 2000 e 2023, de origem na 2ª Instância, de competência Cível, selecionamos, dentre os resultados, 5 casos que tratam de reclamações de atores a produtoras de obras audiovisuais para que paguem os direitos relativos à reprodução e distribuição de suas interpretações.

O primeiro deles se refere justamente da situação apontada na seção 3.4, sobre a cessão de direitos conexos de forma total por tempo quase ilimitado.

Trata-se de ação onde Todeschini S/A Indústria de Móveis alega ter contratado a Total Enterteinament Ltda. para divulgar a sua campanha publicitária, aproveitando o grande sucesso de filme “Se Eu Fosse Você 2”, bem como que esta última teria afirmado que detinha os direitos plenos de uso e exploração publicitária e licenciamento do referido filme e dos

atores. Afirmou a Todeschini, ainda, que a atriz Gloria Pires ingressou com demanda judicial contra as duas empresas, uma vez que estavam usando a sua imagem indevidamente, sem sua autorização, bem como que fez acordo com a atriz pagando o total de R\$ 375.000,00 de indenização e honorários advocatícios. (RIO DE JANEIRO [Estado], 2016b).

A decisão afirmou que “restou incontroverso nos autos que as partes celebraram instrumento particular de licença de direitos autorais”, no qual a Total Enterteinament afirmou ser detentora de todos os direitos autorais patrimoniais sobre o filme “Se Eu Fosse Você 2”, incluindo imagem e voz dos personagens do filme. (RIO DE JANEIRO [Estado], 2016b).

Aqui, encontramos uma oportunidade para analisarmos um contrato de prestação de serviços de ator, onde constam nitidamente as cláusulas abusivas mencionadas na seção anterior. A decisão reproduz, na íntegra, trecho do contrato onde consta a cessão de direitos de imagem e direito conexos, intransmissíveis e irrenunciáveis perante a legislação brasileira:

3. - DA CESSÃO DE DIREITOS EM FAVOR DA CONTRATANTE

3.1. - A Contratada e a Interveniente, por este instrumento e na melhor forma de direito, cedem e transferem à Contratante, bem como autorizam que esta utilize, a título universal, de forma irrevogável e irretroatável, pelo prazo máximo legal de proteção legal da Obra, e mediante as condições neste instrumento ajustadas, os direitos sobre a imagem e sobre a voz da Interveniente, bem como os direitos autorais patrimoniais sobre suas atuações, Interpretações e execuções, reconhecendo, ainda, expressamente, que a Contratante será a única e exclusiva titular de todos os direitos autorais patrimoniais sobre a Obra, seus extratos, trechos ou partes, sobre todos os direitos autorais patrimoniais, de Imagem e voz da Interveniente, Independentemente do suporte em que venha a ser posteriormente fixada, bem como sobre o(s) personagem(ns) pela Interveniente interpretado(s) por ocasião do presente contrato.

3.2. - Em virtude do disposto no Item 3.1. acima, declaram a Contratada e a Interveniente que a Contratante, na qualidade de única e exclusiva detentora de todos os direitos patrimoniais autorais sobre a Obra contendo a interpretação, Imagem e voz da Interveniente poderá livremente dela dispor, bem como de seus extratos, trechos ou partes, dando-lhe qualquer utilização econômica, sem que à Contratada e/ou à Interveniente caiba qualquer remuneração ou compensação, além daquelas estipuladas no presente instrumento, podendo proceder à:

(I) fixação das interpretações da Interveniente na Obra, sem qualquer limitação de tempo e número de vezes, para exploração no Brasil e/ou no exterior, pela Contratante e/ou por terceiros por ela indicados, em qualquer tipo de suporte material hoje ou no futuro existente e, também, através da representação digital de sons e imagens, tais como películas cinematográficas de qualquer bitola, CD, CD ROM, CD-I ("compact Mc" interativo), "homevideo", DAT ("digital audio tape"), DVD ("digital video disc") de qualquer tipo, suportes de computação gráfica e dispositivos de memória;

(II) exibição e reexibição da Obra, no Brasil e/ou no exterior, de forma simultânea ou não, pela Contratante e/ou por terceiros por ela indicados (a) em televisão de qualquer espécie (televisão aberta ou televisão por assinatura, celular e IPTV, através de qualquer das suas modalidades), exibições estas que poderão ser realizadas via transmissão ou retransmissão por radiodifusão, UHF, VHF, cabo, MMDS, satélite, Internet ou telefonia, independentemente da modalidade de comercialização empregada, incluindo exemplificativamente "pay tv", "pay per view", "near vídeo on demand" ou "vídeo on demand", bem como independentemente das características e atributos do sistema de distribuição, abrangendo plataformas analógicas ou digitais, com atributos de interatividade, ou não, ou por qualquer outro meio de transporte de sinal hoje ou no futuro existente, e

(b) em qualquer outro meio de comunicação que permita a exibição, ainda que parcial, dos sons e/ou imagens da Obra;

(III) exibição e reexibição da Obra, no Brasil e/ou no exterior, sem qualquer limitação de tempo ou número de vezes, inclusive em quantas pré-estreias entender necessárias, (a) através de projeção em tela, em qualquer tipo de estabelecimento de frequência coletiva, (b) em circuito fechado, (c) em circuito cinematográfico, (d) através da Internet e telefonia, fixa ou móvel, (e) em locais públicos, com ou sem ingresso pago, pela Contratante, e/ou por terceiros que venham dela a adquirir tais direitos;

(IV) comercialização ou disponibilização, para o público em geral, no Brasil e/ou no exterior, direta ou indiretamente, no todo ou em parte, de reproduções parciais ou totais da Obra através (a) de fixações em qualquer tipo de suporte existente ou que vier a ser inventado, e (b) de Internet e telefonia, fixa ou móvel, (c) da Inclusão em banco de dados ou do armazenamento em memória de computador para fins de entrega a terceiros mediante qualquer processo existente, (d) de rádio e (e) de qualquer outro meio de comunicação que permita a exibição, ainda que parcial, dos sons e/ou imagem da Obra;

(V) cessão ou licença de direitos da Obra a terceiros, no Brasil e/ou no exterior, para exibição e reexibição, sem limitação de tempo ou de número de vezes, (a) em televisão de qualquer espécie (televisão aberta ou televisão por assinatura através de qualquer das suas modalidades), exibições e reexibições estas que poderão ser transmitidas e retransmitidas via radiodifusão, UHF, VHF, cabo, WADS, satélite, Internet e telefonia, independentemente da modalidade de comercialização empregada, incluindo "pay tv", "pay per view", "near video on demand" ou "vídeo on demand", bem como independentemente das características e atributos do sistema de distribuição, abrangendo plataformas

analógicas ou digitais, com atributos de interatividade, ou não, ou por qualquer outro meio de transporte de sinal existente ou que vier a ser Inventado, e (b) em qualquer outro meio de comunicação que permita a exibição, ainda que parcial, dos sons e/ou imagens da Obra, bem como para fins de qualquer utilização econômica permitida por este instrumento;

(VI) utilização pela Contratante e/ou por terceiros por ela autorizados, da Obra, para fins de realização de outras produções e projetos artísticos, audiovisuais ou não, tais como edição de obras literárias, produção de fotonovelas, miniséries, dentre outros; e

(VII) licença ou cessão a terceiros, no Brasil e/ou no exterior, de quaisquer dos direitos de que goza a Contratante por força deste contrato; e

(VIII) utilização, pela Contratante e/ou por terceiros por ela autorizados, a qualquer tempo, no Brasil e/ou no exterior, em número ilimitado de vezes, da Obra, de seus extratos, trechos ou partes, bem como de reproduções da voz e/ou da imagem da interveniente, inclusive fotográficas para (a) inserção em outras obras audiovisuais, programas ou projetos de criação intelectual, como, por exemplo, parques temáticos, álbuns de figurinhas e livros, (b) fins institucionais, (c) produção de matéria promocional, com ou sem finalidade de lucro, em qualquer tipo de mídia, inclusive impressa, seja para fins de divulgação da Obra ou para composição de qualquer produto ligado a ela, tais como, mas não limitados a, capas de CD de trilha sonora, DVD, "home video", DAT, entre outros, (d) produção do "making of" da Obra e (e) para qualquer outro fim que proporcione à Contratante qualquer tipo de vantagem econômica.

3.3. - Nenhuma das utilizações previstas no Item anterior, ou ainda qualquer outra que pretenda a Contratante dar à Obra têm limitação de tempo ou de número de vezes, podendo ocorrer no Brasil e/ou no exterior, sem que seja devida à Contratada qualquer remuneração adicional, ou seja, exceto aquelas previstas neste Instrumento.

3.4. - Fica a Contratante expressamente autorizada a realizar dublagem e/ou legendagem em qualquer idioma, da fala do personagem que a Interveniente Interpretar.

3.5. - A Contratada e a Interveniente se comprometem a observar os termos ora ajustados, não podendo utilizar, em hipótese alguma, o personagem pela Interveniente Interpretado na Obra e/ou participar de campanhas que permitam

associações e/ou alusões ao personagem da Obra objeto deste contrato, para fins publicitários, sem a autorização, por escrito, da Contratante.

3.6. - A realização parcial da Obra ou quaisquer outros motivos que inviabilizem a realização, veiculação e divulgação do trabalho da Interviente e/ou da Obra objeto deste contrato pela Contratante, salvo os de força maior ou provenientes de caso fortuito, não exime as partes das obrigações relativas ao presente instrumento, principalmente relativa ao pagamento total descrito neste contrato.

3.7. - A Contratada e a Interviente, dentre as obrigações estabelecidas neste instrumento, se comprometem ainda a:

a) comparecer pontualmente aos ensaios e filmagens da Obra e quaisquer compromissos, estabelecidos pela Contratante, nos dias, horários e locais previamente designados pela Contratante.

b) submeter-se à orientação técnica e artística da Contratante e do diretor da Obra;

c) re-filmar cenas, total ou parcialmente, caso haja necessidade acusada pela Contratante do ponto de vista técnico e artístico, desde que previamente notificado pela Contratante.

3.7.1 - A Interviente terá a obrigação de participar da publicidade e promoção da Obra no Brasil e exterior, desde que tais datas sejam acertadas com antecedência e de comum acordo entre as partes, hipóteses nas quais a Contratante arcará com as despesas de transporte aéreo e terrestre, alimentação (completa) e estadia no local (hotel de primeira categoria - apto single), no Brasil no exterior para a interveniente. A Interviente se compromete a participar das pré-estreias nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, respeitando a sua agenda profissional e os termos e condições descritos neste contrato. (RIO DE JANEIRO [Estado], 2016b).

Ora, além da cessão total dos direitos conexos à produtora, tendo o contrato estipulado inclusive que não caber à Contratada e/ou à Interviente “qualquer remuneração ou compensação, além daquelas estipuladas no presente instrumento”, o instrumento ainda pretende um total controle sobre a imagem e a voz da atriz, ficando clara a prática de mercado das produtoras de audiovisuais. Ou seja, a atriz, uma vez participado de uma produção audiovisual, seria obrigada a participar também de todas as derivações da campanha de marketing, incluindo por terceiros que nada têm a ver com o contrato inicial.

A decisão do desembargador segue essa mesma lógica:

Desta forma, verifica-se que a autora utilizou a imagem dos personagens do mencionado filme para fins publicitários, com autorização de quem detém os direitos sobre estes personagens, tendo em vista que o contrato de prestação de serviços celebrado entre a ré e a atriz Glória Pires prevê expressamente a possibilidade de utilização, pela Contratante e/ou por terceiros por ela autorizados da obra, de seus extratos, trechos ou partes, bem como de reproduções da voz e/ou da imagem da interveniente para produção de matéria promocional, com ou sem finalidade de lucro, em qualquer tipo de mídia, inclusive impressa, seja para fins de divulgação da obra ou para composição de qualquer produto ligado a ela e para qualquer outro fim que proporcione à Contratante qualquer tipo de vantagem econômica.

Ademais, como bem salientado pelo juízo monocrático, é certo que naquele contrato entre a Ré, a atriz Glória Pires e outra empresa, não há expressamente o consentimento dos atores para celebração deste ou de outro contrato. No entanto, tal consentimento encontra-se implícito nas concessões dos direitos autorais constantes em suas cláusulas, dentre elas as estabelecidas nas cláusulas 3.1 e 3.2, como dito acima.

Assim, observa-se que a ré não praticou qualquer ilícito contratual ao afirmar que obteve o consentimento dos atores Tony Ramos e Glória Pires para celebrar o Contrato com a autora, sendo certo, ainda, que o acordo celebrado pela apelante na

ação que tramita na 50ª Vara Cível não vincula a ré a ressarcir o valor dispendido, eis que o mesmo foi realizado somente pela parte autora.

Desta forma, se mostrou inteiramente correta a r. sentença ao julgar improcedente o pedido autoral, tendo em vista que a apelante não fez prova do fato constitutivo de seu direito autoral, sendo seu o ônus probatório, conforme previsão do artigo 333, I do CPC.

A decisão parece levar em conta o princípio do *pacta sunt servanda*, ou da força vinculante dos contratos, onde o que se estipula num acordo de partes é a regra. Contudo, o voto do desembargador parece desconsiderar os outros princípios do direito brasileiro, como o da intransmissibilidade e irrenunciabilidade dos direitos da personalidade e a proibição expressa dos direitos conexos previstas pelo art. 13 da Lei nº 6.533/78.

No mesmo sentido, existem dezenas de ações judiciais movidas pelo ator em dublagem Sidney Carlos Lilla contra diversas produtoras de obras audiovisuais e emissoras de televisão. Nelas, o dublador procurava receber indenização por danos materiais e morais por reproduções não remuneradas de obras em que ele participava interpretando personagens. Todas, ou pelo menos a grande maioria, foram julgadas improcedentes. As fundamentações das decisões dos desembargadores baseavam-se, quase sempre, nos mesmos pontos: que o ator recebeu uma remuneração pelo serviço de dublagem prestado, que assinou um contrato cedendo seu trabalho para mídias variadas e que, pelo princípio da *pacta sunt servanda*, não havia que se falar em indenização. Em um deles, argumentou o desembargador James Siano (SÃO PAULO [Estado], 2013):

Incontroverso que o autor-apelante subscreveu em favor da parte contrária contrato de cessão dos direitos autorais “pelo tempo máximo de proteção da obra, por todo o universo e para todas as modalidades de utilização” (f. 116).

Aduz o recorrente que a disposição contratual é nula por afrontar o disposto no art. 13 da Lei nº 6.533/78 (...).

Ocorre que o aludido preceito sofre o influxo da atual legislação de regência, que implicitamente o revoga, ao permitir a cessão dos direitos autorais.

Preconiza o art. 49 da Lei nº 9.610/98:

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

Não houve limitação nem mesmo do número de emissões, o que desautoriza a incidência dos art. 90 e 91 da Lei de Direitos Autorais, com intuito restritivo; enquanto o art. 92, caput, reforça a possibilidade da cessão (...).

Inexiste, portanto, razão para nulificar os instrumentos de cessão, salvo se houvesse vício de consentimento, questão nem sequer suscitada.

A transferência dos direitos autorais, de natureza eminentemente patrimonial, sucedeu de forma extremamente ampla, restando despropositado pretender impor limitação ao que restou convencionado pelas partes, sob pena de vulneração ao princípio da força obrigatória dos contratos.

Para confirmar a posição do TJ-SP, seguem outras ementas de outros processos:

DIREITO AUTRAL. DUBLAGEM DE FILME. Ação ajuizada por dublador profissional visando o recebimento de indenizações por danos morais e materiais decorrentes de retransmissão de filme no qual atuou como dublador. Sentença de

improcedência. Apelo do autor. Questão que não é nova neste E. TJSP. Autor que já ajuizou inúmeras outras demandas requerendo indenizações pelas transmissões de filmes nos quais atuou como dublador. Não apresentação do contrato firmado com a tomadora do serviço que impede a análise dos termos em que se deu a autorização para uso da voz. Ônus que era do autor (art. 333, I, CPC/73). Ré que adquiriu de terceiros o direito de exibição do filme já dublado. Precedentes. Sentença mantida. Recurso desprovido”. (SÃO PAULO [Estado], 2017b).

DIREITO CIVIL. RESPONSABILIDADE CIVIL. AÇÃO DE INDENIZAÇÃO. Alegação sustentada na exordial indicando suposta veiculação não autorizada de obra dublada pelo autor sem a devida contraprestação e atribuição de créditos pela dublagem. Sentença de improcedência dos pedidos na origem. Recurso de Apelação do autor. Prestação dos serviços que pressupõe o consentimento para a comercialização do produto final. Dicção extraída do artigo 81 da Lei no. 9.610/98. Inexistência de contrato escrito com restrições à circulação dos filmes ou previsão de remuneração do autor pela respectiva comercialização. Fatos constitutivos do direito invocado não provados pelo autor. Existência de inúmeras ações idênticas à presente, todas elas sob a alegação de veiculação não autorizada de obra dublada. Conduta do requerente que ofende o princípio da boa-fé objetiva e caracteriza "venire contra factum proprium". Violação de direito autoral não configurada. Recurso de Apelação do autor, portanto, não provido. (SÃO PAULO [Estado], on-line).

Direitos Autorais. Indenização por danos morais e materiais. Alegação de exibição não autorizadas de obra audiovisual pela ré, violando direitos autorais conexos do dublador. Cerceamento de defesa não configurado. Única prova pertinente ao julgamento é a documental. Nulidade afastada. Alegação do autor de inexistência de instrumento de autorização, cessão ou qualquer outra forma de alienação da fração patrimonial de seus direitos sobre a interpretação e dublagem. Autor que, ao efetuar o serviço de dublagem, consentiu com a comercialização da obra. Ausência de comprovação da comercialização indevida da obra final. Não incidência da alteração introduzida pela Lei n. 12.091/09. Precedentes deste E. Tribunal de Justiça. Sentença de improcedência mantida. Recurso desprovido. (SÃO PAULO [Estado], 2019a).

DIREITO AUTORAL – Pedidos indenizatório e cominatório Legitimidade passiva do canal televisivo presente, porquanto a aquisição da obra licenciada e sua exibição são processos intrínsecos à própria existência da obra Impossibilidade, contudo, de atendimento dos pleitos autorais Ausência de prova do fato alegado pelo autor Descumprimento do disposto no artigo 333, I, do CPC/1973, 373, no Código atual – Falta de verossimilhança das alegações, também, por não ser crível que profissional experiente na área de dublagens desconhecesse a possibilidade de exibição da obra audiovisual, quando da prestação do serviço – Autorização para produção da obra que implica em consentimento de sua utilização econômica, conforme o artigo 81 da Lei nº 9.610/98 Sentença reformada para julgar improcedente a ação, invertidos os ônus da sucumbência. (SÃO PAULO [Estado], 2019b).

Parece ser, de fato, a atual posição do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo o entendimento de que os direitos conexos podem ser cedidos indistintamente, desde que o artista concorde, mediante remuneração. Entretanto, entendemos, a posição do TJSP está equivocada e legítima uma série de violações aos direitos dos atores em dublagem – e artistas em geral –, motivo de muita luta pelos profissionais da classe há muitas décadas.

Por outro lado, existem julgados que entendem e validam na prática o disposto na legislação sobre os direitos dos artistas intérpretes e executantes.

No TJ-RJ, encontramos o caso de Fernanda Americana do Brasil, que interpretou a personagem “Bebel” no filme “A Filha dos Trapalhães”, em 1984, à época com 4 anos de idade, e que moveu uma ação contra as produtoras Cannes Produções S.A., Renato Aragão Produções Artísticas Ltda., Infoglobo Comunicação e Participações S.A., e Globo Comunicação e Participações S.A., ensejando indenização por comercialização de cartaz e DVD do filme em 2008, sem que houvesse a remuneração da parte da autora. O Tribunal do Rio de Janeiro manifestou-se da seguinte forma na decisão monocrática:

A celeuma encontra-se instaurada acerca do direito de imagem da autora que, por sua vez, é um direito personalíssimo cuja a dinâmica se enquadra no rol de direito inerentes à pessoa. Trata-se de direito extrapatrimonial, sendo a exposição de imagem, depende de autorização expressa da pessoa.

Nesta toada, nota-se violação ao princípio constitucional da dignidade da pessoa humana, quando a pessoa percebe que sua imagem vem sendo divulgada, sem sua autorização, podendo, neste caso, reclamar reparação pelo seu uso indevido, o que restou configurado no caso concreto. Da análise detida dos autos, verifica-se as empresas, ora apelantes, decerto, possuem responsabilidade, pois de alguma forma utilizaram da imagem a autora para fins econômicos. Ainda que refutem tal responsabilização o fato é se beneficiaram com a exploração da imagem da autora, além disso obtiveram lucro almejado (...).

[...]

Alega o 1º apelante – Cannes – que não obteve qualquer vantagem econômica com o uso indevido da imagem da autora. Ora, se reconhece que firmou contrato, com o 2º apelante – Renato Aragão Produções Artísticas – com o intuito de relançarem o filme “A filha dos Trapalhães” em DVD cuja autora atuou como protagonista, é lógico que, de certa forma alguma vantagem o apelante obteve (direta ou indireta) haja vista que comercializaram o produto (DVD), sendo amplamente divulgado em sites de venda na internet, conforme documentos de fls.95/133.

Ressalta-se que os documentos acostados aos autos pela autora demonstram que de fato o filme foi relançado em DVD, e comercializado. Não pode, os apelantes, se eximirem, de responsabilidade haja vista que obtiveram vantagem de cunho econômico sob a obra ainda que não o tivesse originalmente produzido. Tal produção e criação ficou a cargo nos anos 80 sob a responsabilidade do 2º apelante ao argumento de o extravio do contrato original.

Desse modo, restou configurado a exploração da imagem da autora para fins meramente lucrativos, o que por sua vez caracterizou a responsabilidade solidária do 1º (Cannes), 3º (Infoglobo) e 4º (Globo), no caso concreto.

Ainda, no caso vertente, nota-se que há o dever de indenizar haja vista que a autora teve a sua imagem violada e, por conseguinte utilizada indevidamente com o fim de obter vantagem econômica por parte dos apelantes.

Em que pese o elenco do filme trazer artistas de renomes nacionalmente conhecidos naquela época que perduram nos dias atuais, o fato é que a participação da autora era de suma relevância para o desfecho da trama, portanto, é notória a vantagem existente no longametrage, não sendo admitida, a isenção de responsabilidade de qualquer dos apelantes, sendo solidária a todos.

Nesse contexto, o Superior Tribunal de Justiça firmou entendimento acerca da utilização da imagem não autorizada para fins obtenção de vantagem econômica ao editar a Súmula 403, sendo conveniente e oportuna sua transcrição:

“Independente de prova do prejuízo a indenização pela publicação não autorizada de imagem de pessoa com fins econômicos ou comerciais.”

No tocante ao inconformismo da Autora-Apelante com o quantum arbitrado a título de danos morais, não merece prosperar sua irresignação.

Com efeito, verificado o prejuízo suportado pela autora em razão do uso indevido de sua imagem em decorrência do relançamento e comercialização do DVD; pela reexibição do filme na televisão; e pela venda do pôster com a fita de vídeo do filme correta a sentença ao fixar indenização por danos morais no valor de R\$ 20.000,00

(vinte mil reais), não vislumbrando majoração nesse sentido.

Portanto, o papel do Magistrado é estar atento aos princípios da proporcionalidade e da razoabilidade, não se afastando, ainda, do caráter punitivo-pedagógico da condenação, em consonância com o postulado da vedação ao enriquecimento sem causa, de modo que a sua fixação sirva de desestímulo ao autor do ato danoso, mas, ao mesmo tempo, não gere o enriquecimento sem causa.

Não merece reforma a sentença proferida pelo Juízo a quo ao fixar o valor indenizatório eis que observou notoriamente os princípios da razoabilidade e da proporcionalidade, sendo certo que o arbitramento da verba indenizatória em R\$ 20.000,00 (vinte mil reais), encontra-se em consonância, também, com o postulado da vedação ao enriquecimento sem causa, estabelecido nos artigos 884 a 886 do CC/02, motivo pelo qual o montante indenizatório deve ser mantido. (RIO DE JANEIRO [ESTADO], 2016).

Aqui, vemos claramente o reconhecimento por parte da Justiça do dever de remuneração adicional por usos extraordinários de obras interpretadas por um artista. No caso, a atriz recebeu à época um pagamento somente pela sua prestação de serviços de atriz. Anos depois, com a reedição do filme para lançamento em DVD, resta comprovado o dever de a produtora em garantir à atriz a sua parte os proventos pela venda da obra.

Em outro caso, em ação comum indenizatória proposta por Luis Antonio Correa Hauers, o único herdeiro vivo de Geraldo Hauers e sócio da pessoa jurídica Geraldo Hauers Produções Artísticas, em face de Globosat Programadora LTDA e Globo Comunicação e Participações S.A., alegando que seu falecido pai prestou serviços artísticos e autorais às rés nos anos de 1992 e 1993, pretendendo ter garantido o pagamento dos direitos conexos ao herdeiro do ator com base na retransmissão do programa “Escolinha do professor Raimundo”, desde outubro de 2010, pelo Canal Viva, e seu relançamento em DVD pela distribuidora SOM LIVRE.

O voto cita o julgamento do Resp nº 152.231/SP pelo STJ, que reconheceu o direito aos direitos conexos dos artistas, intérpretes ou executantes no caso de reexibição de programas por outras emissoras:

RESPONSABILIDADE CIVIL. INDENIZAÇÃO. LOCUTOR/APRESENTADOR DE PROGRAMAS. DIREITOS CONEXOS AO DIREITO AUTORAL. REEXIBIÇÃO/RETRANSMISSÃO DE DOCUMENTÁRIOS PELA FUNDAÇÃO RÉ. REMUNERAÇÃO DEVIDA AO ORA RECORRENTE, NÃO OBSTANTE TRATAR-SE DE OBRA COLETIVA.

-“Direitos conexos” reputam-se direitos “vizinhos” ou “análogos” ao direito de autor que, tanto quanto este, recebem a proteção da lei.

Não obstante tratar-se de obra coletiva, ao demandante, na qualidade de locutor/apresentador, assistem os direitos conexos, relativos a cada reexibição ou retransmissão de programas de que participou.

Recurso especial conhecido e parcialmente provido.

“(…) Esta Corte já teve ocasião de reconhecer os direitos conexos – de que são titulares os artistas, intérpretes e executantes – como direito autônomo, independente dos direitos autorais de que desfruta a empresa organizadora do programa. Refiro-me ao Resp n. 148.781-SP, de minha relatoria, de cuja ementa se colhe: “Os direitos de autor, reconhecidos em lei, não são excludentes dos direitos conexos de que são titulares os artistas, intérpretes e executantes, partícipes da obra cinematográfica. Antes, estes são por ela também protegidos”. Pela primeira exibição das produções

coletivas o autor nada postula. O seu reclamo situa-se precisamente nos denominados “direitos conexos” que lhe são devidos pelas reexibições e retransmissões por outras emissoras educativas.

Ao versar sobre os indigitados “direitos conexos”, Carlos Fernando Mathias de Souza inclui entre os seus titulares todos os “atores, cantores, músicos, bailarinos ou outras pessoas que representem um papel, cantem, recitem, declamem, interpretem ou executem em qualquer forma obras literárias ou artísticas ou expressões de folclore.” E conclui: “como se vê o conceito de artista em direito autoral não é rigorosamente o mesmo que está na Lei 6.533/78. Na Lei dos Direitos Autorais, de forma mais ampla, estão sob o manto de artistas, também os radialistas e os grupos folclóricos” (Direito Autoral – Legislação Básica, pág. 45, ed. 1988). (...)

Nesses termos, constatado mediante as provas pericial e testemunhal que os programas “Universo Mecânico”, “Cultura Documento – Anos 30”, “Viajantes do Tempo – 1990” e “Fim do Império” foram pela ré reexibidos, havendo notícia ainda de que vários deles foram apresentados em outras emissoras educativas, resulta claro que o autor faz jus à indenização pelos “direitos conexos” previstos na lei, cujo montante deverá ser apurado em liquidação por artigos (art. 608 do CPC). Era exigível, sim, da fundação ré obter previamente a autorização do autor (arts. 94 e 95 da Lei n. 5.988/73).

A cada reexibição ou retransmissão, ainda que por outra emissora educativa, faz jus o ora recorrente a uma remuneração, a ser fixada na oportunidade em liquidação, com a necessária moderação e com apoio nos valores vigentes do mercado, considerada ainda a circunstância de tratar-se de mera reapresentação. (...) – grifos não constam no original. (RIO DE JANEIRO [Estado], 2018).

Em decisão, o desembargador Jessé Torres manifestou-se no seguinte sentido:

GLOBO COMUNICAÇÃO E PARTICIPAÇÕES S.A, na qualidade de produtora da obra audiovisual e detentora de seus direitos autorais, licenciou onerosamente, em favor de GLOBOSAT PROGRAMADORA LTDA., o direito de exibição do programa Escolinha do Professor Raimundo. Esta, licenciada, tem a obrigação de pagar à primeira ré o preço pactuado para a licença, e não os direitos conexos devidos ao artista, pois a relação deste se estabelece com quem contratou. Na medida cautelar de exibição de documento, estabeleceu-se que a aqui primeira apelada (GLOBO COMUNICAÇÃO) depositou o valor dos direitos conexos considerados devidos ao sucessor do ator Geraldo Hauer, incluída a parcela devida pelo licenciamento conferido à segunda ré para a exibição do programa pelo canal Viva (pastas 250 e 253). Portanto, não haverá prejuízo ao segundo apelado quanto ao recebimento dos valores devidos a título de direitos conexos.

Não se trata, à vista do exposto, de extinguir-se o processo sem cognição meritória, por ilegitimidade passiva da apelante. Nos termos da consagrada teoria da asserção, o autor tinha a ré GLOBOSAT como legitimada para responder também pelo pagamento de valor correspondente aos direitos conexos, em solidariedade com a co-ré GLOBO COMUNICAÇÃO E PARTICIPAÇÕES S.A. Se, ao cabo da análise dessa pretensão, conclui-se que à GLOBOSAT não cabe responder por tal pagamento, o pedido, em relação a ela, resulta improcedente, importando, destarte, em exame meritório. (RIO DE JANEIRO [Estado], 2018).

Mais uma vez, trata-se de um caso de re-exibição posterior, fora do escopo pactuado, em que a produtora foi condenada a proceder com o pagamento pelos direitos de intérprete na participação da obra.

Em ação movida por Juraciara Diácovo e Waldyr Camargo Sant’anna, em face de Fox Film do Brasil Ltda e Videolar S/A, os atores em dublagem pretenderam a condenação dos demandados para retirada do comércio, na forma do art. 102 da Lei nº 9.610/98, mediante apreensão de todo e qualquer exemplar reproduzido indevidamente nos suportes de VHS e

DVD's do longa metragem "Arquivo X – O Filme" e do seriado de animação "Os Simpsons", bem como ao pagamento de danos morais e materiais decorrentes das publicações indevidas.

A 1ª autora foi dubladora da personagem "Agente Dana Scully" do famoso seriado "Arquivo X", que se encontrava na 9ª temporada à época da ação, produzido pela Fox Film; o 2º autor, por sua vez, foi a mais famosa voz no Brasil do personagem "Homer Simpson" em "Os Simpsons", desde 1989, e que se encontrava em sua 14ª temporada. Os autores alegaram ter percebido valores correspondentes à fixação de suas interpretações apenas na modalidade de exibição para TV, sem qualquer autorização para veiculação de suas vozes em VHS ou DVD's; e que as rés vinham conjuntamente colocando à venda coleção de DVD's contendo várias temporadas das séries "Os Simpsons" e "Arquivo X" com as versões dubladas, sem qualquer autorização dos seus dubladores e sem o devido repasse dos direitos conexos.

Em voto, o desembargador Ferdinando Nascimento decidiu pelo seguinte:

No mérito, correta a decisão do Relator que houve por bem acolher parcialmente as razões recursais da 1ª apelante JURACIARA DIACOVO, pois, como visto, restou incontroversa a venda de exemplares de VHS e DVD's contendo a voz da 1ª autora vinculada a "Agente Dana Scully" do famoso seriado "Arquivo X", sem que houvesse autorização da mesma para tanto ou mesmo a respectiva contraprestação pecuniária, sendo certo que a autorização dada pela autora para a dublagem do personagem na TV não se estende aos demais materiais publicados pelos réus. Isso porque, o artigo 5º, inciso XXVIII, "a", da CRFB dá total proteção às participações individuais em obras coletivas, seja quanto a reprodução da imagem, seja quanto à voz humana, tal como ocorre no caso dos autos, onde a 1ª autora participa da obra coletiva na qualidade de dubladora.

Para ilustrar, passo a transcrever o antecitado dispositivo:

Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

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;

Portanto, os réus deveriam obter autorização expressa da 1ª demandante para a publicação dos DVD's e VHS's, o que, in casu, não ocorreu, sendo certo que em se tratando de novo negócio jurídico distinto do anterior que se limitava a dublagens para a TV, este não pode ser interpretado extensivamente em prejuízo do seu titular, ex vi, o art. 4º da Lei 9610/1998.

Assim, não há como negar que os réus violaram o disposto no art. 81 da Lei de Direitos Autorais, pois, para a utilização econômica dos respectivos seriados "Arquivo X" e "Os Simpsons", dublados, em VHS e DVD's, deveriam os demandados obter dos seus respectivos intérpretes a necessária autorização para a publicação audiovisual, o que, na hipótese, não restou observado.

Os direitos autorais patrimoniais decorrentes das dublagens em comento são devidos a ambos os autores, independentemente de aquele personagem ser mais ou menos famoso ou conhecido, pois o que se tem em vista é a obrigação de retribuir o artista pelo seu trabalho artístico, o que pode ser facilmente aferido com base nas vendas de cada mídia publicada.

Desta feita, deveria a sentença condenatória contemplar igualmente o direito da 1ª autora ao recebimento dos direitos conexos, merecendo nessa parte, ser modificada a sentença.

Ambos os autores têm o direito de participar da mais-valia oriunda das sucessivas alienações posteriores da obra, para cuja composição contribuíram artisticamente,

devendo o Judiciário reconhecer o direito dos demandantes à participação permanente nas vendas dos seriados “Os Simpsons” e “Arquivo X” através de VHS e DVDs, que contenham as vozes dos seus respectivos titulares. Estes, ao seu turno, devem ser informados acerca do número de tiragens das mídias editadas para as séries, com o número total de exemplares distribuídos. Obrigação essa de informar que recai sobre o 2º réu (Videolar), empresa que replicou DVDs e VHS colocando-os à comercialização conforme demonstrado a fls. 258 dos autos.

Todavia, quanto aos demais apelos, falece razão aos réus, pois, como visto, os autores não renunciaram aos direitos patrimoniais decorrentes das vendas e publicações de DVD’s e VHS, cujos direitos conexos são devidos, sob pena de locupletamento indevido dos demandados em detrimento dos respectivos dubladores.

Quanto aos danos morais pretendidos, não vislumbro qualquer ofensa à honra, à imagem, à dignidade ou aos sentimentos dos autores a ensejar a pretendida reparação na forma do art. 186 do CCB, mas tão somente o descumprimento de um dever legal, qual seja, o dever de retribuição pecuniária decorrente das novas publicações.

Nesse sentido, direciona-se a Súmula nº 75 deste E. TJRJ, verbis:

“O simples descumprimento de dever legal ou contratual, por caracterizar mero aborrecimento, em princípio, não configura dano moral, salvo se da infração advém circunstância que atenta contra a dignidade da parte.”

Isto posto, há que ser julgado parcialmente procedente o pedido “c” de fls. 21, condenando o 2º réu (Videolar SA) a informar a 1ª autora o número de tiragens dos ‘dvds’ e ‘vhs’ referentes à série “Arquivo X”, com o número total de exemplares prensados e que comercializou, no prazo de 90 dias, sob pena de multa diária de R\$ 500,00, limitada a R\$ 10.000,00, bem como julgado procedente o pedido “e” de fls. 22 para declarar o direito da 1ª autora JURACIARA DIACOVO de receber quantia equivalente a percentagem (a ser apurada em liquidação) sobre a comercialização pelos réus através de ‘vhs’ e ‘dvd’ do seriado “Arquivo X”, condenando os sujeitos passivos a pagar a percentagem sobre o que embolsaram, facultando a autora, alternativamente a essa obrigação, exigir o pagamento de R\$ 30.000,00 de cada réu, com juros de 1% ao mês a contar da citação (art. 405, 406, , computando-se correção monetária pelo índice estabelecido pela CGJ, a contar da presente decisão.

Por tais razões, correta a decisão guerreada que houve por bem dar parcial provimento ao 1º apelo (da autora) para estender a sentença de procedência também em relação a esta, especialmente no que toca a publicação do seriado “Arquivo X” contendo a voz da 1ª autora no personagem “Agente Dana Scully”, com a fixação da sucumbência recíproca do art. 21 caput, do CPC, e, ao final, negar seguimento aos apelos dos réus, com fulcro no art. 557, caput, do CPC, eis que as razões nele contidas são absolutamente protelatórias, manifestamente improcedentes e contrárias à Jurisprudência dominante deste E. Tribunal de Justiça, bem como dos Tribunais Superiores.

Juraciara, que dublou a personagem Dana Scully (Gillian Anderson) por nove temporadas em “Arquivo X”, foi substituída por outra dubladora após a ação, na décima temporada da série (ARQUIVO X, [s. d.]). Waldyr Sant’anna também foi substituído no personagem Homer Simpson, em “Os Simpsons”, em razão da ação movida contra a Fox (HESSEL, 2007).

Caso semelhante aconteceu com o dublador Tatá Guarnieri, que pleiteava indenização por danos morais e materiais contra a Fox Film do Brasil Ltda., pelo comercialização de DVDs e veiculação para TV aberta da série 24 Horas com dublagem feita pelo ator sem seu consentimento, e que acabou sendo substituído na série. Na ação, decidiu o Desembargador Egidio Giacoia:

O autor foi selecionado para fazer a voz brasileira do protagonista da série "24 horas", Jack Bauer, nas três temporadas iniciais. Alega-se que o trabalho tinha a finalidade de fixação e exibição, por uma vez, em canal de televisão a cabo, mas que a ré teria distribuído à venda de "DVD" das três temporadas contendo a dublagem, sem menção ao nome do autor. Diz, ainda, que o trabalho foi reexibido em rede aberta, sem autorização sua.

A lei estipula que as normas referentes ao direito de autor se aplicam, no que couber, aos direitos que lhe são conexos. A locução "no que couber. Note-se que a norma do artigo 3º da Lei nº 5.988, de 1973, determina a interpretação restritiva dos negócios jurídicos sobre direitos autorais. Nenhuma disposição há a respeito da interpretação dos direitos conexos, cuja proteção se encontra prevista, tanto quanto os direitos autorais, na lei. A expressão "no que couber" constitui uma norma em branco, permitindo que o intérprete aplique a regra jurídica prevista para uma situação tida como principal àquela análoga, considerada como secundária.

Tais preceituações legais têm pertinência com a atividade exercida pelos intérpretes ou executantes, partícipes de obra cinematográfica. Para Carlos Fernandes Mathias de Souza, "diz-se direito conexo ou vizinho, em matéria autoral, aquele, como o nome está a indicar, que tem conexão ou proximidade com o direito de autor." (Direito Autoral, pág. 46, ed. 1998).

Não há por que, assim, excluir no caso dos autos o direito moral dos artistas, intérpretes ou executantes de obra cinematográfica. Os direitos de autor, reconhecidos em lei, não são excludentes dos seus direitos conexos ou vizinhos. Ao contrário, são também por ela protegidos.

[...]

Eliane Y. Abrão, em seu trabalho intitulado "Direitos de Autor e Direitos Conexos", leciona a propósito:

"Com efeito, a obra do artista intérprete é uma criação original do espírito, devendo ser protegida à parte do esforço físico e pessoal do trabalhador intelectual. Pode representá-lo ao vivo, e a criação renova-se e esgota-se em cada representação. E podem fixá-la num suporte mecânico para exibições posteriores. A partir da fixação, é uma obra autônoma que, em função de sua utilização, e da possibilidade de multiplicação, confere direitos patrimoniais ao seu titular, que é o artista intérprete." (pág. 196, 1ª ed.).

Daí porque não se pode dar a interpretação ampliativa ao artigo 81 da Lei de Direito Autoral, já que a interpretação deve ser, na verdade, restritiva, em benefício do artista.

Não se nega a livre utilização econômica da obra, mas isso não significa que não deva ser o artista, no caso o autor pelo seu trabalho de dublagem, remunerado por isso.

O dano moral se verifica pelo próprio fato. É o dano "in re ipsa" e não precisa ser demonstrado. Não se restringe o dano moral ao artigo 25 da Lei 9.610/98, já que aqui se veiculou o trabalho do autor (dublagem) sem a devida indicação de seu nome e correspondente remuneração, tudo a dar margem ao pedido indenizatório pelo dano moral.

A sentença ao fixar a indenização, tanto pelo dano material quanto moral, já levou em consideração a comercialização de "DVD" e veiculação pela TV Aberta sem a devida autorização do autor, ou mesmo a menção ao seu nome (fls. 140). Valor arbitrado dentro dos princípios da razoabilidade e proporcionalidade.

Não se aplica o disposto no artigo 103 da Lei 9.610/98. Há divergência doutrinária quanto às hipóteses de incidência do artigo 103 e parágrafo único da Lei de Direitos Autorais. Adota-se no caso vertente a jurisprudência para aplicar os princípios de razoabilidade e proporcionalidade com o dano, evitando assim, não só a penalidade por demais onerosa para as empresas, como eventual lucro do autor, ao receber valores excessivos por seu trabalho, que, não se pode esquecer, já foi em parte remunerado.

Os juros de mora de 1% são devidos da citação (artigo 219 do Código de Processo Civil e artigo 405 do Código Civil) e a correção monetária do ajuizamento da ação. Fica, entretanto, mantida a r. sentença nesse particular por ausência de recurso específico da ré contra tais tópicos.

Foram bem afastados os pedidos para abstenção de veiculação, bem como de

recolher os exemplares e circulação, pois a questão se resolve em indenização como agora se faz e não retirada da mercadoria de circulação. Também a veiculação em jornal dando conta da autoria da dublagem está correta, pois decorre de expresse comando legal.

Em ambos os casos, vemos uma situação de dependência econômica dos atores: são obrigados a aceitar os contratos leoninos de cessão de direitos conexos ou ficam sem trabalho. Se processam os distribuidores de obras audiovisuais, requerendo o que lhes é de direito, são excluídos do mercado, como havia sido denunciado já nos anos 70 pelo presidente da Associação de Atores em Dublagem, Cinema, Rádio, Televisão, Propaganda e Imprensa (ASA), Jorge Ramos (CHAVES, 1999, p. 339).

Essa situação é reforçada pelas entrevistas realizadas com os profissionais de atuação e denuncia um grave problema relacionado aos direitos dos artistas: o abuso do direito praticado pelos produtores, para impedir que os usuários tenham de pagar parte da remuneração pelo uso das obras para os artistas, concentrando o lucro todo nas produtoras.

A cessão de direitos conexos em cláusulas contratuais de prestação de serviços de ator é utilizada pelos usuários como argumento para negar o pagamento às associações habilitadas para realizar a cobrança autorizada pela Lei nº 9.610/98. Contudo, como vimos, essas cláusulas são nulas de pleno direito e, estando uma associação habilitada junto ao Ministério da Cultura, poderá livremente cobrar pela comunicação ao público e divulgação das obras pelos usuários em nome dos artistas filiados.

Percebemos que ainda não existe uma posição firme dos tribunais a respeito dos direitos aqui tratados. Isso se deve, em parte, da atual conjuntura das leis que tratam do tema no Brasil, que abre margem para interpretações diversas.

Para tentar resolver essa situação, iremos analisar superficialmente, apenas a título de comparação legislativa, três casos de legislações estrangeiras a respeito dos direitos dos artistas em obras audiovisuais para, em seguida, propormos alterações no ordenamento jurídico brasileiro a fim de reduzir os riscos de interpretações errôneas sobre o assunto.

5 DIREITOS DOS ATORES EM OBRAS AUDIOVISUAIS EM OUTROS PAÍSES

A fim de avaliar a situação nacional, faz-se mister a comparação com outros ordenamentos jurídicos e sistemas de garantias e execução dos direitos conexos. Não se pretende, com isso, realizar um estudo aprofundado a partir do método de direito comparado, mas apenas uma análise legislativa e prática de casos que possam servir de exemplos e guiar nossa proposta de intervenção para melhorias no nosso atual sistema de proteção dos direitos dos artistas em obras audiovisuais.

Apesar de serem os Estados Unidos a indústria audiovisual mais proeminente do mundo, não nos cabe aqui uma análise da estrutura legal e contratual americana dos direitos dos artistas intérpretes, uma vez que aquele país possui seu ordenamento jurídico fundamentado no Common Law, tendo suas leis de direitos autorais diferenças significativas para com as nossas, baseadas no Civil Law.

Por essa razão, escolhemos identificar e estudar as leis que regem os direitos autorais em outros países considerados “cases de sucesso” na proteção dos artistas intérpretes, como a Espanha e a Colômbia, e o caso peculiar da Argentina, visando a compreender como os direitos dos artistas são tutelados e identificar possíveis exemplos eficientes para adequação do nosso ordenamento jurídico brasileiro.

5.1 Espanha

A Espanha é considerada o caso mais eficaz de regulação e proteção dos direitos dos artistas intérpretes e executantes em fonogramas e obras audiovisuais. Isso porque sua legislação é uma das mais detalhadas a respeito dos direitos dos artistas e destaca em vários momentos a irrenunciabilidade do direito a uma remuneração equitativa dos artistas pelo uso de suas interpretações em obras audiovisuais.

Os direitos de autor e direitos dos artistas são regidos pelo Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril (ESPANHA, 1996). Dentre os dispositivos pertinentes para o escopo deste trabalho, selecionamos os seguintes.

O artigo 25 da lei determina o direito a uma compensação equitativa aos “sujeitos credores” (*sujetos acreedores*) por cada cópia privada da obra, incluindo obras audiovisuais, fabricadas em território espanhol ou adquiridos fora deste para sua distribuição comercial ou utilização dentro desse território (ESPANHA, 1996).

O parágrafo 2 do mesmo artigo define esses sujeitos credores como os autores das obras e, nos casos e modalidades de reprodução correspondente, os editores, os produtores de fonogramas e videogramas e os artistas intérpretes ou executantes cujas atuações tenham sido fixadas. O dispositivo faz questão de firmar: este direito será irrenunciável para os autores e os artistas intérpretes e executantes. (ESPANHA, 1996).

Os artigos 108 e 109 tratam da comunicação pública e distribuição de obras contendo interpretações ou execuções artísticas, mediante autorização dos artistas e sem prejuízo do direito inalienável a uma remuneração equitativa.

A lei espanhola deixa explícito o direito a uma remuneração equitativa pela utilização da obra, frisado no parágrafo 3 do art. 108, que determina que o intérprete ou executante que tenha cedido ou cedido a um produtor de fonogramas ou registos audiovisuais o direito de os pôr à disposição do público, relativamente a um fonograma ou a um original ou cópia de um gravação audiovisual, manterá o direito inalienável de obter uma remuneração equitativa de quem a fizer.

Novamente, é reforçado o dever de remuneração equitativa aos intérpretes e produtores de gravações audiovisuais pelos usuários para comunicação pública, nos parágrafos 4, 5 e 6 no artigo 108, de acordo com as taxas gerais fixadas pela entidade gestora correspondente. Ainda, determina que o direito à remuneração será efetivado através das entidades gestoras dos direitos de propriedade intelectual. A eficácia dos direitos através das respectivas entidades gestoras inclui a negociação com os utilizadores, a determinação, cobrança e distribuição da respectiva remuneração, bem como quaisquer outras ações necessárias para assegurar sua eficácia.

A remuneração equitativa é garantida inclusive quando artista intérprete ou executante que tenha cedido ou cedido a um produtor de fonogramas ou gravações audiovisuais o seu direito de aluguel de um fonograma, ou de um original, ou de uma cópia de uma gravação audiovisual. Essas remunerações são exigíveis de quem realizar as operações de aluguel ao público de fonogramas ou gravações audiovisuais na qualidade de beneficiários dos titulares dos direitos correspondentes para autorizar o referido aluguel (parágrafo 2º do art. 109).

Para demonstrar a maturidade do ordenamento jurídico espanhol sobre o tema, trazemos uma decisão do Tribunal Supremo da Espanha em apelação movida pelo Canal Satélite Digital contra sentença que declarou o direito dos artistas intérpretes ou executantes de obterem uma remuneração equitativa única pelos atos de comunicação ao público de gravações audiovisuais que a recorrente vinha fazendo. O Tribunal se manifestou no sentido de que, na remuneração dos artistas intérpretes ou executantes por atos de comunicação ao

público de gravações audiovisuais, para serem equitativas, devem ser incluídas tanto as taxas gerais como o volume de rendimentos gerados pela sua exploração (IUSTEL, 2011).

Na Espanha, a entidade de gestão dos direitos de propriedade intelectual dos atores, dubladores, bailarinas e diretores cênicos é a AISGE (Artistas Intérpretes, Entidad de Gestión de Derechos de Propiedad Intelectual) (AISGE, 2023).

Recentemente, a AISGE anunciou a assinatura de um acordo com a Netflix para o pagamento dos direitos correspondentes à exploração de performances audiovisuais de atores, atrizes e dubladores em filmes, séries e outros conteúdos audiovisuais, que o serviço audiovisual coloca à disposição do público na Espanha. Através de um comunicado de imprensa, a AISGE informou que o acordo inclui uma primeira liquidação de direitos, que já entrara em vigor, e que incluía a exploração de espetáculos audiovisuais de artistas intérpretes desde a chegada da Netflix à Espanha, no final de 2015, até 31 de dezembro de 2018. O acordo assinado entre a AISGE e a Netflix abrange todos os conteúdos audiovisuais oferecidos no catálogo do serviço audiovisual. Quanto ao cálculo da remuneração, a AISGE salienta que foi calculado com base “nos rendimentos obtidos pela referida plataforma em território espanhol, independentemente do maior ou menor sucesso que os referidos conteúdos possam ter tido noutros países” (AISGE, 2020). A associação destaca que o acordo com a Netflix garante que os artistas intérpretes ou executantes participem de forma justa e equitativa nos retornos económicos derivados da utilização dos seus espetáculos em Espanha, em conformidade com o disposto na lei. Paralelamente, a AISGE indicou que continua a trabalhar para viabilizar a recolha de direitos de outros serviços audiovisuais estabelecidos na Espanha, como HBO, Disney+, Movistar+ ou Amazon Prime (VAZQUEZ, 2020).

Por fim, pudemos percebermos a preocupação da lei espanhola em deixar inquestionável o dever da remuneração equitativa dos artistas intérpretes e executantes, mesmo após autorização para comunicação e distribuição das obras em que participam, e como o tema é tratado com seriedade e respeito naquele país.

Entendemos que o exemplo espanhol seria o caminho ideal para tutelar com precisão os direitos dos artistas intérpretes e executantes aqui no Brasil, porém, sabemos da dificuldade que seria aprovar um texto legislativo com esse mesmo nível de detalhes. Contudo, utilizaremos como base algumas das disposições da lei espanhola em nossa proposta de alteração legislativa na seção 5 e no Anexo G.

5.2 Colômbia

A lei colombiana de propriedade intelectual, *Ley 23 de 1982*, destaca um capítulo somente para as “obras cinematográficas” (Capítulo VII). Dentre os dispositivos mais importantes para o objeto deste trabalho, destacamos os seguintes.

O art. 166º garante aos artistas intérpretes e executantes o direito exclusivo de autorizar ou proibir, em relação às suas interpretações e execuções: a) a radiodifusão ou comunicação ao público; b) a fixação de obras não fixadas; c) reprodução de obras fixadas; d) a distribuição pública de obras fixadas; e) o aluguel comercial; f) colocação à disposição do público de obras fixadas (COLÔMBIA, 1982).

O art. 167º esclarece que: a) a autorização para transmissão não implica autorização para permitir que outras emissoras transmitam a interpretação; b) a autorização de radiodifusão não implica a autorização para fixar a interpretação e execução; c) a autorização de transmissão e fixação da interpretação ou execução não implica a autorização de reprodução da fixação; e d) a autorização para fixar a prestação ou prestação, e para reproduzir esta fixação, não implica a autorização para transmitir a prestação ou prestação com base na fixação ou nas suas reproduções. (COLÔMBIA, 1982).

O artigo 168º dispõe que a partir do momento em que os intérpretes autorizarem a incorporação da sua interpretação ou execução numa fixação de imagens ou de imagens e sons, não se aplica o disposto nas alíneas b) e c) do artigo 166º e c) do artigo 167º. (COLÔMBIA, 1982)

Os parágrafos seguintes são os mais importantes para o escopo deste trabalho.

O §1º determina que os intérpretes de obras e gravações audiovisuais manterão, em qualquer caso, o direito de receber remuneração equitativa por comunicação pública, incluindo a disponibilização e aluguel comercial ao público, de obras e gravações audiovisuais onde são fixadas as suas interpretações. No exercício deste direito, não podem proibir, alterar ou suspender a produção ou exploração comercial normal da obra audiovisual pelo seu produtor, utilizador ou sucessor. (COLÔMBIA, 1982)

Ainda, estabelece que o direito à remuneração será efetivado através das sociedades de gestão coletiva, constituídas e desenvolvidas pelos intérpretes de obras e gravações audiovisuais, de acordo com a regulamentação em vigor sobre direitos de autor e direitos conexos (COLÔMBIA, 1982).

A lei que incluiu o art. 168º e seus parágrafos na Lei 23 de 1982, foi denominada “*Ley Fanny Mikey*”. Sanmiguel (2017) comenta que “Embora Fanny Mikey fosse uma atriz de

teatro, a lei que leva seu nome protege os direitos dos atores de TV e cinema na Colômbia”. E complementa: “O direito de comunicação pública das suas prestações gravadas não pode ter outro proprietário que não eles próprios. Não importa o que assinam, o que fazem ou o que não fazem”. Estas últimas frase indicam que no país ocorria o mesmo que no Brasil: a cessão de direitos conexos e consequente não aproveitamento pelos artistas nos usos de suas obras em comunicações ao público.

Sanmiguel (2017) relata que o Congresso motivou a lei argumentando que os atores não podiam receber renda pela comunicação de suas performances, não porque a lei não permitia, mas porque sempre cederam seus direitos em favor dos produtores audiovisuais; e se os não os transferissem, não havia ninguém para cobrar. A partir da *Ley Fanny Mikey*, não importa se os contratos dizem que estão cedendo seus direitos, essa cláusula será inaplicável e a exploração desse direito na Colômbia é cobrada pela sociedade de gestão Actores.

Na Colômbia, a associação habilitada para exercer e defender os direitos em nome dos artistas em obras audiovisuais é a Actores Sociedad Colombiana de Gestión, membro da LatinArtis, da qual também é membro a Interartis do Brasil.

Sanmiguel sustenta que essa lei teve duas consequências, uma no curto prazo e outra no longo prazo.

No curto prazo, passou a existir um balanceamento de negociação. Nos contratos de atores, mesmo que se preveja que todos os direitos são transferidos, a remuneração pela comunicação pública é indisponível. No longo prazo, haverá o fortalecimento da gestão coletiva, que permite o intermediário necessário para cobrar os usuários regulares em massa, como redes de TV e cinema (SANMIGUEL, 2017).

O autor ainda aponta que “um efeito que poderia acontecer ao retirar do mercado esse direito patrimonial era que seu valor poderia diminuir, até zero. Oferta e demanda básicas”. Ou seja, “se não for comerciável... de certa forma, é infinito e seu valor é reduzido. Isso não aconteceu. Ainda”. Defende que “a única forma de manter o preço atual é fortalecer a gestão coletiva, para que os atores sejam sempre pagos de forma criteriosa e justa. Dessa forma, ele não se dilui e vai para o esquecimento”¹⁹ (SANMIGUEL, 2017).

O professor Zapata López, no relatório do Instituto Max Planck, enumerou várias deficiências do sistema colombiano, como a falta de previsão de um instituto de investigação

¹⁹ No original, em espanhol: “Un efecto que podía pasar al sacar del mercado ese derecho patrimonial era que su valor podía disminuir, hasta cero. Oferta y demanda básica. Si no es comerciable ... de cierta forma es infinito y su valor se reduce. Esto no ha sucedido. Aún. La única forma de mantener el precio vigente es fortalecer la gestión colectiva, para que los actores cobren, siempre, de manera juiciosa y justa. Así no se diluye y pasa al olvido.”

e fiscalização mais preciso. Também apontou que existe uma imagem negativa que se traduz numa relutância do setor dos usuários em cumprir o pagamento, pois estes geralmente carecem de informações suficientes sobre o que são direitos autorais e qual é a função da Sociedade de Gestão Coletiva. (VEGA; HILTY, 2021, p. 200).

5.3 Argentina

Na Argentina, os direitos dos artistas intérpretes estão previstos de forma extremamente sucinta na Lei de Propriedade Intelectual, nº 11.723. Traz o art. 56:

Art. 56. — O intérprete de obra literária ou musical tem o direito de exigir uma retribuição por sua interpretação veiculada ou retransmitida por radiotelefonia, televisão, ou gravada ou impressa em disco, filme, fita, fio ou qualquer outra substância ou corpo apto para reprodução sonora ou visual. Não havendo acordo, o valor da indenização será fixado em juízo sumário pela autoridade judiciária competente.

O intérprete de obra literária ou musical tem o poder de se opor à divulgação de sua interpretação, quando a reprodução da mesma for feita de forma que possa produzir grave e injusto prejuízo aos seus interesses artísticos.

Se a execução tiver sido feita por um coro ou orquestra, este direito de oposição cabe ao regente do coro ou orquestra.

Sem prejuízo do direito patrimonial do autor, a obra executada ou representada em teatro ou sala pública, pode ser transmitida ou retransmitida por rádio ou televisão, com o consentimento exclusivo do empresário organizador do espetáculo.²⁰ (ARGENTINA, 1933).

O artigo 56 reproduz o teor da Convenção de Roma, quase como um resumo. Trata superficialmente sobre o direito de retribuição pela fixação e transmissão de suas obras, sem se preocupar em definir ou detalhar os direitos e regime de reprodução, colocação ao público, distribuição ou aluguel. Também não trata dos direitos morais dos artistas de integridade e paternidade de suas interpretações.

A lei não contém disposições específicas referentes às Sociedades de Gestão Coletiva. O reconhecimento dessas organizações, ao contrário da maioria dos países que compõem este estudo, se dá em virtude de normativas específicas, como leis e decretos nacionais, que lhes

²⁰ No original, em espanhol: “Art. 56. — *El intérprete de una obra literaria o musical, tiene el derecho de exigir una retribución por su interpretación difundida o retransmitida mediante la radiotelefonía, la televisión, o bien grabada o impresa sobre disco, película, cinta, hilo o cualquier otra substancia o cuerpo apto para la reproducción sonora o visual. No llegándose a un acuerdo, el monto de la retribución quedará establecido en juicio sumario por la autoridad judicial competente.*

El intérprete de una obra literaria o musical está facultado para oponerse a la divulgación de su interpretación, cuando la reproducción de la misma sea hecha en forma tal que pueda producir grave e injusto perjuicio a sus intereses artísticos.

Si la ejecución ha sido hecha por un coro o una orquesta, este derecho de oposición corresponde al director del coro o de la orquesta.

Sin perjuicio del derecho de propiedad perteneciente al autor, una obra ejecutada o representada en un teatro o en una sala pública, puede ser difundida o retransmitida mediante la radiotelefonía o la televisión, con el solo consentimiento del empresario organizador del espectáculo.”

concedem a administração dos direitos de diferentes tipos de obras e benefícios protegidos por direitos dos proprietários correspondentes.

A gestão coletiva na Argentina é regulada por leis especiais que reconhecem a cada entidade em particular a representação e capacidade jurídica para administrar os direitos estabelecidos por lei. Em todas as leis promulgadas para esse fim, a referida representação é obrigatória para os direitos nela incluídos, geralmente referentes à comunicação pública e usos secundários. Em virtude disso, SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música) e ARGENTORES (Sociedad General de Autores de la Argentina) são reconhecidos como os únicos autorizados a licenciar o uso dos repertórios que administram. Nesses casos, o autor não pode agir individualmente autorizando ou proibindo o uso global de seu repertório. De igual modo, importa referir que nem todos os direitos são obrigatoriamente geridos em regime de gestão coletiva, embora existam entidades que reservam determinadas intervenções nas condições contratuais acordadas, por exemplo, o direito de adaptação para obra cinematográfica pela ARGENTORES (VEGA; HILTY, 2021, p. 26). Esse sistema é caracterizado como de gestão coletiva apoiada por legislação, de acordo com o relatório do Instituto Max Planck.

Contudo, existe também sistema voluntário que funciona de fato, por meio de associações que realizam gestão coletiva sem expressa autorização legal. Nestes casos a representação surge por mandato voluntário dos titulares que assim o decidam e permitam a gestão individual. (VEGA; HILTY, 2021, p. 26). É o caso da SAGAI, associação civil de gestão coletiva, que arrecada e distribui os direitos intelectuais de atores, bailarinos e dubladores.

No relatório do Instituto Max Planck, Barrenechea indicou que os pontos fortes do sistema argentino residem na existência de uma entidade para cada ramo de criação. Da mesma forma, sublinhou a conveniência do mandato legal e da obrigatoriedade da gestão coletiva. Entre as fragilidades, indicou que a legislação não prevê nenhuma sanção para o caso de não pagamento, ou atraso no pagamento das taxas pelos usuários. Apontou a falta de apoio do Estado por meio de seus órgãos competentes. (VEGA; HILTY, 2021, p. 197-198). Destacou que as ferramentas de controle de usuários e a coordenação entre entidades nacionais e estrangeiras poderiam ser melhoradas

Boretto listou alguns pontos que considerou importantes melhorar. Entre eles, transparência, boas práticas (compliance), licenças multiterritoriais, janela única, concorrência, liberdade de representação, implementação de sistemas automatizados de

gestão, aplicação de códigos de identificação de obras e proprietários. (VEGA; HILTY, 2021, p. 205).

Notamos que a Argentina, assim como o Brasil, também não aderiu ao Tratado de Pequim. Ao que tudo indica, desde a promulgação da Lei de Propriedade Intelectual, em 1933, o art. 56 que trata dos direitos dos artistas intérpretes nunca foi alterado. É de se esperar que o país reveja esse dispositivo legal ou até mesmo toda a sua legislação sobre direitos autorais para se adequar à realidade contemporânea, considerando principalmente o avanço tecnológico e as novas formas de reprodução e divulgação das obras em geral.

6 PROPOSTA DE INTERVENÇÃO LEGISLATIVA

Considerando toda a nossa pesquisa, procurando entender os principais problemas envolvendo a tutela de direitos dos artistas, as necessidades e reivindicações da classe, as discussões internacionais sobre o tema e os exemplos de leis de outros países, trazemos propostas de adequação dos textos da Lei nº 6.533/78 e da Lei nº 9.610/98, objetivando tentar contribuir com a luta dessa classe artística pela salvaguarda dos seus direitos.

Tendo sido analisada a atual conjuntura dos direitos conexos no ordenamento jurídico brasileiro, a previsão legal, a aplicação do Direito nos tribunais e a realidade dos atores nos contratos com produtoras de obras audiovisuais, e tomando como exemplos as aplicações das leis de outros países sobre os direitos conexos, passamos a realizar uma proposição de intervenção no ordenamento jurídico brasileiro de modo a sanar as lesões aos direitos dos atores brasileiros referentes à falta de remuneração nas reproduções de suas interpretações.

Primeiramente, cremos que o primeiro passo para uma melhoria legislativa e maior garantia legal dos direitos dos atores em obras audiovisuais seria a assinatura e ratificação pelo Brasil do Tratado de Pequim sobre Interpretações Audiovisuais, além da adesão ao Tratado da OMPI sobre Direitos Autorais e ao Tratado da OMPI sobre Interpretações e Fonogramas.

Especificamente quanto às leis brasileiras, seguem nossas sugestões de melhorias nos textos referentes aos direitos dos artistas para melhor resguardar os interesses dessa categoria profissional e atender à atual conjuntura internacional de regulação do tema. Gostaríamos que a lei fosse tão detalhada quanto a espanhola ou colombiana, porém, ao submeter nossa proposta, consideramos nossos exemplos de leis brasileiras que costumam ser sucintas e diretas.

Para deixar clara a necessidade de dispor contratualmente o percentual devido a cada artista em razão da exploração comercial de suas interpretações por meio de fixações em mídias físicas a serem distribuídas, por radiodifusão ou outras formas de comunicação ao público, sugerimos a inclusão de um inciso XIII no art. 10 da Lei nº 6.533, de 1978, passando a constar como se segue:

Art. 10 - O contrato de trabalho conterá, obrigatoriamente:

.....

XIII - percentual de remuneração por cada aproveitamento econômico da obra, seja fixação, radiodifusão ou comunicação ao público, a título de direitos conexos.

Já com relação à Lei nº 9.610, de 1998, temos algumas sugestões nos artigos 82, 90, 91 e 92, para adequá-los ao Tratado de Pequim e prover uma melhor redação, de modo a

explicitar a obrigatoriedade de remunerar os artistas pela exploração das obras as quais interpretam.

No mesmo sentido da alteração no art. 10 da Lei nº 6.533/78, sugerimos alteração no inciso I do art. 82 da Lei nº 9.610/98, para prever a remuneração dos artistas intérpretes em cada uso público de produções audiovisuais:

Art. 82 O contrato de produção audiovisual deve estabelecer:

I - a remuneração devida pelo produtor aos co-autores da obra e aos artistas intérpretes e executantes, incluindo percentual de remuneração por cada aproveitamento econômico da obra, seja fixação, radiodifusão ou comunicação ao público, bem como o tempo, lugar e forma de pagamento.

No art. 90, que elenca os direitos dos artistas intérpretes e executantes de acordo com a Convenção de Roma, sugerimos uma reformulação para melhor disposição desses direitos e para chamar a atenção para cada tipo de autorização devida aos artistas com relação aos usos de suas interpretações por terceiros:

Art. 90. Tem o artista intérprete ou executante, em relação às suas interpretações e execuções, os seguintes direitos exclusivos:

I - autorizar a reprodução direta ou indireta das suas interpretações ou execuções fixadas em fixações audiovisuais, de qualquer maneira e sob qualquer forma;

II - autorizar a colocação à disposição do público do original e de cópias das suas interpretações fixadas em fixações audiovisuais, por meio da venda ou por outra forma de transferência de propriedade;

III - autorizar o aluguel ao público, com fins comerciais, do original e de cópias das suas interpretações fixadas em fixações audiovisuais, mesmo após a sua distribuição pelo artista intérprete ou executante ou com sua autorização;

IV - autorizar a colocação à disposição do público das suas interpretações fixadas em fixações audiovisuais, por meios com fio ou sem fio, de forma a torná-las acessíveis a membros do público a partir do local e no momento por eles escolhido individualmente;

V - autorizar a radiodifusão e a comunicação ao público dos seus performances fixadas em fixações audiovisuais;

VI - remuneração equitativa pela utilização direta ou indiretas de prestações fixadas em fixações audiovisuais, em radiodifusão ou comunicação ao público.”

§ 1º Quando na interpretação ou na execução participarem vários artistas, seus direitos serão exercidos pelo diretor do conjunto.

§ 2º A proteção aos artistas intérpretes ou executantes estende-se à reprodução da voz e imagem, quando associadas às suas atuações.

§ 3º Os direitos previstos neste artigo aplicam-se integralmente ao ambiente digital, em particular à utilização de espetáculos em formato digital. Entende-se que o armazenamento de uma execução protegida em formato digital em meio eletrônico constitui uma reprodução na acepção deste artigo.

Para o art. 91 e seu parágrafo único da Lei nº 9.610, de 1998, sugerimos as seguintes alterações, para deixar mais claro o dever de os produtores e empresas de radiodifusão realizarem fixações limitadas e mediante autorização dos artistas e remuneração por cada utilização da obra por usuários:

Art. 91. Os produtores e empresas de radiodifusão poderão realizar fixações de interpretação ou execução de artistas somente com a permissão destes para utilização em determinado número de fixações ou emissões, garantido o direito

inalienável de remuneração equitativa ao artista pelo uso e transmissão das obras em que participa, e facultada sua conservação em arquivo público.

Parágrafo único. A re-utilização subsequente da fixação, no país ou no exterior, somente será lícita mediante autorização escrita dos titulares de bens intelectuais incluídos na obra, pelo número de vezes e nos territórios autorizados, devida uma remuneração adicional aos titulares para cada nova utilização.” (NR)

E, para deixar incontroversa a proibição da cessão de direitos conexos, sugerimos a inclusão do art. 91-A:

“Art. 91-A. Não será permitida a cessão ou promessa de cessão de direitos autorais e conexos decorrentes da prestação de serviços profissionais de artista intérprete ou executante, nos termos do art. 13 da Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978.”

Por fim, sugerimos também acrescentar o § 2º ao art. 92 da Lei nº 9.610, de 1998, para prever o exercício dos direitos morais dos artistas após sua morte, conforme o Tratado de Pequim:

“§ 2º Os direitos reconhecidos ao intérprete ou executante nos termos do *caput* mantêm-se após a sua morte, pelo menos até a extinção dos seus direitos patrimoniais, e exercidos pelas pessoas ou instituições autorizadas pela lei”.

No Anexo G, trazemos um projeto de lei que contempla essas mudanças nos textos legais, como uma forma de contribuição para o tema e na esperança de que possa ser utilizado, de alguma forma, nas propostas de melhorias da legislação de direitos de autor e direitos dos artistas intérpretes e executantes.

7 CONCLUSÃO

Neste trabalho, tratamos sobre os direitos dos atores em obras audiovisuais, considerando a pouca visibilidade que essa classe artística possui sobre suas necessidades e reivindicações, e a escassa produção acadêmica sobre o tema. Apesar de termos uma legislação que teoricamente põe a salvo as interpretações dos atores, dando-lhes autonomia sobre suas obras criativas, os produtores e usuários insistem em não reconhecer esses direitos, estabelecendo contratos leoninos de cessão de direitos conexos e recusando-se a prestar a devida remuneração pelo uso, comunicação pública e distribuição das obras.

Procuramos, com este estudo, entender as possibilidades para reverter essa situação e garantir uma melhor tutela para os atores em obras audiovisuais, passando pelos tratados e acordos internacionais e legislações estrangeiras, de modo a procurar soluções para a realidade brasileira.

Utilizamos o método hipotético-dedutivo proposto por Karl Popper para investigar a problemática identificada e averiguar se a realidade dos atores brasileiros em obras audiovisuais, principalmente no que se refere à sua participação na exploração comercial das obras em distribuições ou transmissões públicas, condiz com as expectativas firmadas em instrumentos internacionais e na legislação brasileira. Portanto, partimos da hipótese: “os direitos de remuneração equitativa dos atores brasileiros em obras audiovisuais são garantidos e respeitados”.

Primeiramente, abordamos essas expectativas ao analisar a construção dos direitos conexos no âmbito internacional, por meio da Convenção de Roma, de 1961, do Acordo TRIPS da OMC, de 1994, do Tratado da OMPI sobre Interpretações e Fonogramas, de 1996 e do Tratado de Pequim sobre Interpretações Audiovisuais, de 2012.

Também exploramos a legislação brasileira que versa sobre o tema, focados especialmente nas leis 6.533/78 e 9.610/98, que tratam sobre a regulação da profissão de artista, dos direitos autorais e os que lhe são conexos. Essas leis preveem expressamente a participação financeira dos atores na reprodução, distribuição e transmissão pública das obras em que participam.

Contudo, como visto na seção em que tratamos do abuso do direito nos contratos de prestação de serviços de ator, existe uma possibilidade de que essas expectativas ou a hipótese inicial não condizem com a realidade. Nessa senda, apresentamos a problemática, caracterizada pela violação dos direitos garantidos em instrumentos internacionais e

legislação nacional, e consequentemente pela lesão dos atores na exploração de seu trabalho criativo.

Para a tentativa de falseamento da hipótese, a partir da experimentação e observação, realizamos entrevistas com atores profissionais, documentos (contratos) e análise de julgados, de modo a avaliar se a premissa era verdadeira ou não, caso em que a problemática prevaleceria. Com isso, chegamos à conclusão de que, de fato, a hipótese trazida é falsa, ou seja, os direitos de remuneração equitativa dos atores brasileiros em obras audiovisuais não são garantidos e respeitados.

Em consequência, buscamos algumas possíveis soluções em legislações estrangeiras, especificamente na Espanha, Colômbia e Argentina, onde os órgãos e entidades responsáveis por defender e exercer os direitos dos atores em obras audiovisuais têm conseguido atingir seus objetivos.

Por fim, apresentamos propostas de intervenção na legislação brasileira para que a situação de exposição, lesão e vulnerabilidade dos atores seja sanada, de modo que os produtores e distribuidores de obras audiovisuais passem a respeitar seus direitos nos contratos de prestação de serviços, garantindo sua participação na exploração econômica das obras em que participam, seja em distribuição em mídias ou transmissões públicas, através da arrecadação dos usuários e distribuição pelas associações de gestão coletiva.

Em suma, podemos concluir com nosso trabalho o que se segue.

Temos visto uma movimentação internacional para firmar normas legais para proteger os artistas intérpretes e executantes, principalmente considerando o avanço tecnológico e a proliferação de meios de difusão e reprodução das obras, especialmente no contexto da Internet. Contudo, o Brasil está atrasado nessas discussões e pouco se preocupa em dar atenção a um assunto de tamanha importância.

Nos casos espanhol e colombiano, as leis de propriedade intelectual detalham com precisão e preocupação os direitos dos artistas intérpretes e executantes, tendo estes países sistemas ativos e efetivos de cobrança dos usuários pelas reproduções e comunicações públicas das obras audiovisuais. Estes casos devem ser exemplos para o Brasil para adequação de nossas leis, para que possamos garantir maior proteção aos nossos artistas e sua devida remuneração pela exploração de seu trabalho artístico. Sobre o caso argentino, por outro lado, no que se refere à legislação e sistema de gestão de direitos, prevê poucas disposições sobre os direitos dos artistas em sua Lei de Propriedade Intelectual e mantém uma estrutura muito restrita para criação e atuação de suas associações de gestão coletiva, o que pode dificultar o exercício e defesa desses direitos.

Em conclusão, estabelecemos algumas posições para tentar solucionar a problemática identificada. Nossa primeira posição é pela reavaliação da posição do Brasil em relação à adesão aos tratados da OMPI, o que, além de harmonizar os compromissos internacionais do país com os de seus parceiros, facilitando a conclusão de acordos de comércio, possibilitará a negociação com maior autoridade e com mais desenvoltura de novos instrumentos multilaterais relacionados aos direitos de autor e conexos.

A segunda posição é pela revisão da legislação, especialmente os dispositivos referentes aos direitos dos atores em obras audiovisuais, pouco contemplados pela lei de direitos autorais atual, de acordo com nossa proposta no Anexo G.

A terceira posição deste trabalho é pela cobrança imediata dos atores e das associações que lhes representam pelas utilizações dos usuários. Apesar da relutância dos usuários em não pagar aos artistas o que lhes é devido, alegando não haver na legislação dispositivo que permita a cobrança ou a cessão de direitos presente nos contratos, entendemos que, sendo as cláusulas contratuais de cessão de direitos conexos nulas de pleno direito, como defendido neste trabalho, podem as associações livremente cobrar dos usuários a remuneração dos artistas pelas utilizações das obras audiovisuais.

A quarta e última posição é pelo engajamento dos atores na luta pelos seus direitos. Temos visto os artistas da indústria fonográfica sendo sempre melhor contemplados pela legislação, devido à sua notória militância pelo que lhes é de direito. É chegada a hora de os atores também se fazerem notar, unindo-se pela causa e chamando a atenção da sociedade civil para suas reivindicações.

Esperamos que, logo, o Brasil possa reacender o debate sobre os direitos dos artistas em suas Casas Legislativas e que aprove mudanças nas nossas leis que tratam desse tema, para, de fato, impedir o abuso do direito nos contratos e garantir que os atores, por meio de uma gestão coletiva eficiente, possam perceber as remunerações devidas pela exploração de seu trabalho criativo.

REFERÊNCIAS

ABRÃO, Eliane Yachouch. **Direitos de autor e direitos conexos**. São Paulo: Editora do Brasil, 2002.

ACQUAVIVA, Marcus Cláudio. **Dicionário Jurídico Acquaviva**. 3. ed. atual. e ampl. São Paulo: Rideel, 2009.

AISGE. **Que es AISGE**. [S. l.], 2023. Disponível em: <https://www.aisge.es/que-es-aisge>. Acesso em: 29 abr. 2023.

ARGENTINA. **Ley 11.723**. Regimen legal de la propiedad intelectual. Buenos Aires: Congreso Argentino, 1933. Disponível em: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/42755/texact.htm>. Acesso em: 30 abr. 2023.

ARQUIVO X. **Dublapédia**, [s. d.]. Disponível em: https://dublagem.fandom.com/wiki/Arquivo_X. Acesso em: 27 abr. 2023.

ASCENSÃO, José de Oliveira. O direito de autor no ciberespaço. Rio de Janeiro, **Revista da EMERJ**, v. 2, n. 7. p. 21-43, 1999.

ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito Autoral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Renovar, 1997.

ASCENSÃO, José de Oliveira. Direito de autor versus desenvolvimento tecnológico?. **Separata dos Estudos em Memória do Professor António Marques dos Santos**, v. 1. Coimbra: Almedina, 2005. p. 787-795.

ASCENSÃO, José de Oliveira. Direito de autor sem autor e sem obra. In: DIAS, Jorge de Figueiredo; CANOTILHO, José Joaquim Gomes; COSTA, José de Faria (org.). **Boletim da Faculdade de Direito – Universidade de Coimbra**. Studia Juridica 91 - Ad Honorem 3. Ars Iudicandi. Estudos em Homenagem ao Prof, Doutor António Castanheira Neves. Vol. I: Filosofia, Teoria e Metodologia. Coimbra: Coimbra, 2008. p. 87-108.

ASCENSÃO, José de Oliveira. O direito de autor e a internet. Em particular as recentes orientações da comunidade europeia. In: **Direito da sociedade da informação** – Separata do Volume VII. Associação Portuguesa do Direito Intelectual. Coimbra: Coimbra Editora, 2008. p. 9-26.

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

BITTAR, Eduardo Carlos Bianca. **Metodologia da pesquisa jurídica**. São Paulo: Saraiva, 2001.

BRASIL. Decreto-lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940. Código Penal. **Diário Oficial da União**, 03 jan. 1941. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848compilado.htm. Acesso em: 26 abr. 2023.

BRASIL. Decreto nº 1.355, de 30 de dezembro de 1994. Promulgo a Ata Final que Incorpora os Resultados da Rodada Uruguai de Negociações Comerciais Multilaterais do GATT. **Diário Oficial da União**, 31 dez. 1994. Disponível em: <https://www.gov.br/inpi/pt-br/backup/legislacao-1/27-trips-portugues1.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2023.

BRASIL. Decreto nº 57.125, de 19 de outubro de 1965. Promulga a Convenção Internacional para Proteção aos Artistas Intérpretes ou Executantes, aos Produtores de Fonogramas e aos Organismos de Radiodifusão. **Diário Oficial da União**, 28 out. 1965. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-57125-19-outubro-1965-397457-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 25 jan. 2021.

BRASIL. Decreto nº 9.574, de 22 de novembro de 2018. Consolida atos normativos editados pelo Poder Executivo federal que dispõem sobre gestão coletiva de direitos autorais e fonogramas, de que trata a Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. **Diário Oficial da União**, 23 nov. 2018. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2018/Decreto/D9574.htm#art44. Acesso em: 25 abr. 2023.

BRASIL. Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, 26 mai. 1978a. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L6533.htm. Acesso em: 25 jan. 2021.

BRASIL. Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, 28 fev. 1998. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9610.htm. Acesso em: 21 mai. 2019.

BRASIL. Lei n. 12.853, de 14 de agosto de 2013. **Diário Oficial da União**, Brasília, 15 de agosto de 2013. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2013/lei/l12853.htm. Acesso em: 25 jan. 2021.

BRASIL. **Mensagem nº 391**. Brasília, 19 jul. de 2022. https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=2199395. Acesso em: 18 abr. 2023.

BRASIL. Mensagem nº 46, de 1978. **Diário do Congresso Nacional**, Brasília, 21 abr. 1978b, p. 7-11. Disponível em: <https://imagem.camara.leg.br/diarios.asp?selCodColecaoCsv=J>. Acesso em: 12 dez. 2022.

BRASIL. **Parecer de Mérito**. Ministério das Relações Exteriores, 23 jul. 2020.

BRASIL. Parecer nº 53, de 1978. **Diário do Congresso Nacional**, Brasília, 16 mai. 1978c, p. 5-16. Disponível em: <https://imagem.camara.leg.br/diarios.asp?selCodColecaoCsv=J>. Acesso em: 12 dez. 2022.

BRASIL. **Projeto de Lei nº 5.430/90**. Brasília: Câmara dos Deputados, 1990.

CHAVES, Antônio. **Direito de autor: princípios fundamentais**. Rio de Janeiro:

Forense, 1987.

CHAVES, Antônio. **Direitos conexos**: atualizado de acordo com a nova lei de direitos autorais, n. 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. São Paulo: LTr, 1999.

CHAVES, Antônio. **Proteção internacional do direito autoral de radiodifusão**. São Paulo: Max Limonad, 1952.

CHAVES, Antonio. Direito de autor. Apanhado histórico. Legislação brasileira de caráter interno. **Revista da Faculdade de Direito**, Universidade de São Paulo, v. 80, p. 284-303, 1985. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/67055>. Acesso em: 3 ago. 2022.

COLÔMBIA. Ley 23 de 1982 (Enero 28). Sobre derechos de autor. **Diario Oficial**, 28 jan. 1982. Disponível em: <https://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=3431>. Acesso em: 28 abr. 2023.

COLÔMBIA. Ley 44 de 1993 (febrero 5). Por la cual se modifica y adiciona la Ley 23 de 1982 y se modifica la Ley 29 de 1944. **Diario Oficial**, 05 fev. 1982. Disponível em: <https://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=3429#2>. Acesso em: 28 abr. 2023.

CORDIOLI, Hiago Andriotti; CANAVEZ, Luciana Lopes. Abuso do direito nos contratos de cessão de direitos conexos: causa de nulidade contratual. In: CONGRESSO DE DIREITO DE AUTOR E INTERESSE PÚBLICO, 14., 2020, Curitiba. **Anais [...]**. Curitiba: UFPR, 2021.

CORDIOLI, Hiago Andriotti. **Os direitos da personalidade, autorais e conexos na dublagem brasileira**. 2019. 105f. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Direito) - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2019.

DINIZ, Maria Helena. **Curso de direito civil brasileiro**. 11. ed. rev. e aum. São Paulo: Saraiva, 2015.

DRUMMOND, Victor Grameiro; LOURA, Renato Cezar de Almeida. O marco jurídico do direito de autor em Portugal: a doutrina da propriedade literária sob a ótica de Almeida Garrett e Alexandre Herculano. **Revista de Direito da Faculdade Guanambi**, v. 5, n. 1, p. 1-20, 2018. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/6080/608065719004/html/>. Acesso em: 04 jan. 2023.

DRUMMOND, Victor Grameiro. O ator e o “não-direito” do criador inominado. **ANAMORPHOSIS - Revista Internacional de Direito e Literatura**, v. 6, n. 2, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.rdl.org.br/anamps/article/view/716/pdf>. Acesso em: 05 jan. 2023.

ESPANHA. Ley 22/1987, de 11 de noviembre, de Propiedad Intelectual. **Boletín Oficial del Estado**, n. 275, 17 nov. 1987, p. 34163-34176. Disponível em: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1987-25628>. Acesso em: 04 jan. 2023.

ESPANHA. Ley 23/2006, de 7 de julio, por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril. **Boletín Oficial del Estado**, n. 162, 8 jul. 2006, p. 25561-25572. Disponível em: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2006-12308>. Acesso em: 15 dez. 2022.

ESPANHA. Ley de 10 de enero de 1879 de propiedad intelectual. **Gaceta de Madrid**, n. 12, 12 jan. 1879, p. 107-108. Disponível em: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1879-40001#:~:text=Ley%20de%2010%20de%20enero%20de%201879%20de%20propiedad%20intelectual,-%5BDisposici%C3%B3n%20derogada%5D>. Acesso em: 04 jan. 2023.

ESPANHA. Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia. **Boletín Oficial del Estado**, n. 97, 22 abr. 1996. Disponível em: <https://www.boe.es/eli/es/rdlg/1996/04/12/1/con>. Acesso em: 15 dez. 2022.

FRANÇA. Projet de loi relatif au droit d'auteur et aux droits voisins dans la société de l'information. **Rapport n° 308 (2005-2006)**, 12 abr. 2006. Disponível em: <https://www.senat.fr/rap/105-308/105-308.html>. Acesso em: 03 jan. 2023.

FRANÇA. Loi n° 57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique. **Journal officiel de la République française**, 14 mar. 1957. Disponível em: <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000315384>. Acesso em: 03 jan. 2023.

FRANÇA. Loi n° 85-660 du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle. **Journal officiel de la République française**, 04 jul. 1985. Disponível em: <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000693451>. Acesso em: 03 jan. 2023.

FRANÇA. Loi n° 92-597 du 1 juillet 1992 relative au code de la propriété intellectuelle (partie législative). **Journal officiel de la République française**, 03 jul. 1992. Disponível em: <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000357475>. Acesso em: 03 jan. 2023.

FRANCISCO, Pedro Augusto P.; VALENTE, Mariana Giorgetti. **Da rádio ao streaming**: ECAD, direito autoral e música no Brasil. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2016.

HESSEL, Marcelo. Homer Simpson perde o seu dublador no Brasil: Waldyr Sant'Anna está fora do seriado e do filme. **Omelete**, 15 jun. 2007. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/series-tv/homer-simpson-perde-o-seu-dublador-no-brasil>. Acesso em: 27 abr. 2023.

ITÁLIA. Regio Decreto-Legge 7 novembre 1925, n. 1950. **Gazzetta Ufficiale**, n. 270, 20 nov. 1925. Disponível em: <https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir::1925;1950>. Acesso em: 04 abr. 2023.

ITÁLIA. Legge 22 aprile 1941 n. 633. Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio. **Gazzetta Ufficiale**, n. 166, 16 jul. 1941. Disponível em: <https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1941-04-22;633>. Acesso em: 15 dez. 2022.

IUSTEL. El TS señala que en la remuneración de los artistas intérpretes o ejecutantes por los actos de comunicación al público de grabaciones audiovisuales, para que sea equitativa, se ha de incluir tanto las tarifas generales como el volumen de los ingresos que por su explotación se generen. **Diario del Derecho**, 25 mai. 2011. Disponível em: https://www.iustel.com/diario_del_derecho/noticia.asp?ref_iustel=1049854. Acesso em: 04 mai. 2023.

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

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de pesquisa**. 5. ed. rev. e amp. São Paulo: Atlas, 2002.

MIRANDA, Francisco Cavalcanti Pontes de. **Tratado de direito privado**. Campinas: Bookseller, 2000. t. 7.

MONTEIRO, António Pinto; NEUNER, Jörg; SARLET, Ingo. **Direitos fundamentais e direito privado: uma perspectiva de direito comparado**. Coimbra: Almedina, 2007.

MORAES, Walter. **Artistas intérpretes e executantes**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1976.

PORTUGAL. Constituição de 1838. **Diário do Governo**, 24 abr. 1838. Disponível em: <https://www.fd.unl.pt/Anexos/Investigacao/1058.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2023.

RIO DE JANEIRO (Estado). Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro. **Apelação nº 0039855-85.2017.8.19.0001**. Relator: Jessé Torres. Data de Julgamento: 11 abr. 2018. Disponível em: <http://www1.tjrj.jus.br/gedcacheweb/default.aspx?UZIP=1&GEDID=00045DD167092518D566BDE3A903734FD327C508064F0816>. Acesso em: 23 abr. 2023.

RIO DE JANEIRO (Estado). Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro. **Apelação nº 0325301-19.2010.8.19.0001**. Relatora: Maria Helena Pinto Machado. Data de Julgamento: 17 mar. 2016a. Disponível em: <https://www3.tjrj.jus.br/gedcacheweb/default.aspx?UZIP=1&GEDID=0004656184ECB06302C904E38790B5683539C5045E1E1E43&USER=>. Acesso em: 23 abr. 2023.

RIO DE JANEIRO (Estado). Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro. **Apelação Cível nº 0154685-74.2011.8.19.0001**. Relator: Marco Aurélio Bezerra de Mello. Data de Julgamento: 01 mar. 2016b. Disponível em: <http://www1.tjrj.jus.br/gedcacheweb/default.aspx?UZIP=1&GEDID=0004B2B070482511A41353BF6E41A7B04F04C50454381F15>. Data de Julgamento: 01 mar. 2016. Acesso em: 29 abr. 2023.

SANMIGUEL, Santiago. Los derechos intransferibles de los actores. **Derecho Rocks**, 2017. Disponível em: <http://www.derecho.rocks/2017/04/derechosdelosactores/#.ZFRDEcTMI7c>. Acesso em: 04 mai. 2023.

SÃO PAULO (Estado). Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo. **Apelação Cível com Revisão nº 302.094-4/4-00**. Relator: Desembargador Oscarlino Moeller. DJ: 30 ago. 2006. Disponível em: <https://esaj.tjsp.jus.br/cjsg/getArquivo.do?cdAcordao=992861&cdForo=0>. Acesso em: 12 out. 2019.

SÃO PAULO (Estado). Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo. **Apelação Cível nº 0005862-31.2012.8.26.0100**. Relator: Desembargador James Siano. DJ: 23 out. 2013. Disponível em: <https://esaj.tjsp.jus.br/cjsg/getArquivo.do?cdAcordao=7126978&cdForo=0>. Acesso em: 10 out. 2019.

SÃO PAULO (Estado). Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo. **Apelação Cível nº 1012761-86.2018.8.26.0011**. Relator: Desembargador Piva Rodrigues. DJ: 24 set. 2019a. Disponível em: <https://esaj.tjsp.jus.br/cjsg/getArquivo.do?cdAcordao=12912031&cdForo=0>. Acesso em: 10 out. 2019.

SÃO PAULO (Estado). Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo. **Apelação Cível nº 1067181-41.2013.8.26.0100**. Relator Desembargador Alexandre Bucci. DJ: 07 fev. 2017a. Disponível em: <https://esaj.tjsp.jus.br/cjsg/getArquivo.do?cdAcordao=10159864&cdForo=0>. Acesso em: 10 out. 2019.

SÃO PAULO (Estado). Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo. **Apelação Cível nº 1105526-76.2013.8.26.0100**. Relatora Desembargadora Mary Grün. DJ: 08 fev. 2017b. Disponível em: <https://esaj.tjsp.jus.br/cjsg/getArquivo.do?cdAcordao=10164100&cdForo=0>. Acesso em: 10 out. 2019.

SÃO PAULO (Estado). Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo. **Apelação Cível nº 4008411-59.2013.8.26.0405**. Relator: Desembargador João Carlos Saletti. DJ: 10 set. 2019b. Disponível em: <https://esaj.tjsp.jus.br/cjsg/getArquivo.do?cdAcordao=12901980&cdForo=0>. Acesso em: 10 out. 2019.

SÃO PAULO (Estado). Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo. **Apelação Cível nº 528.962.4/4-00**. Relator: Desembargador Egidio Giacoia. Data de Julgamento: 08 abr. 2008. Disponível em: <https://esaj.tjsp.jus.br/cjsg/getArquivo.do?cdAcordao=2551926&cdForo=0>. Acesso em: 27 abr. 2023.

SARLET, Ingo Wolfgang. **A eficácia dos direitos fundamentais**. 10. ed. rev. atual. e ampl. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2009.

SARLET, Ingo Wolfgang. **Dignidade da pessoa humana e direitos fundamentais na Constituição Federal de 1988**. 3. ed. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2004.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

STANISLAVSKI, Konstantin. **Minha vida na arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

UNIÃO EUROPEIA. Directiva (UE) 2001/29/CE do Parlamento Europeu e do Conselho, de 22 de maio de 2001, relativa à harmonização de certos aspectos do direito de autor e dos direitos conexos na sociedade da informação. **Jornal Oficial da União Europeia**, 22 jun. 2001. Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=CELEX:32001L0029&from=PT>. Acesso em: 19 dez. 2022.

UNIÃO EUROPEIA. Diretiva (UE) 2019/790 do Parlamento Europeu e do Conselho, de 17 de abril de 2019, relativa aos direitos de autor e direitos conexos no mercado único digital e que altera as Diretivas 96/9/CE e 2001/29/CE. **Jornal Oficial da União Europeia**, 17 mai. 2019. Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=CELEX:32019L0790&from=SL>. Acesso em: 19 dez. 2022.

VAZQUEZ, Leire Gutierrez. AISGE y Netflix firman un acuerdo para pagar a los artistas el derecho de remuneración por la puesta a disposición al público de sus interpretaciones audiovisuales. **Instituto Autor**, 19 jun. 2020. Disponível em: <http://www.institutoautor.com/espana-aisge-y-netflix-firman-un-acuerdo-para-pagar-a-los-artistas-el-derecho-de-remuneracion-por-la-puesta-a-disposicion-al-publico-de-sus-interpretaciones-audiovisuales/>. Acesso em: 04 mai. 2023.

VEGA, Gonzalo Nazar de la; HILTY, Reto. **Sistemas de gestión colectiva de derechos de autor y conexos en latinoamerica**. Munique: Smart IP for Latin America, 2021. Disponível em: https://sipla.ip.mpg.de/fileadmin/Files/Files/Estudio_Comparativo_Sociedades_de_Gestio__n_Collectiva_Derecho_de_Autor_SIPLA.pdf. Acesso em: 05 jan. 2023.

WACHOWICZ, Marcos; SANTOS, Manoel J. Pereira dos. (org.). **Estudos de direito de autor: a revisão da lei de direitos autorais**. Florianópolis: Boiteux, 2010. ASPI. 25 anos da ASPI. Disponível em: http://www.gedai.com.br/sites/default/files/publicacoes/livro_mw_estudodireitoautor.pdf. Acesso em: 19 mai. 2019.

WIPO. **Beijing Treaty on Audiovisual Performances**. [S. d.]. Disponível em: <https://www.wipo.int/wipolex/en/text/295840>. Acesso em: 05 jan. 2023.

WIPO. **Summary of the Beijing Treaty on Audiovisual Performances (2012)**. [S.d.]. Disponível em: https://www.wipo.int/treaties/en/ip/beijing/summary_beijing.html. Acesso em: 24 abr. 2023.

WIPO. WIPO's Beijing Treaty Enters into Force: Begins Helping Actors and other Performers. **Press Releases**, Genebra, 28 abr. 2020. Disponível em: https://www.wipo.int/pressroom/en/articles/2020/article_0009.html. Acesso em: 24 abr. 2023.

WTO. **Intellectual property: protection and enforcement**. 2023. Disponível em: https://www.wto.org/english/thewto_e/whatis_e/tif_e/agrm7_e.htm. Acesso em: 05 jan. 2023.

ANEXOS

ANEXO A - ROTEIRO DE ENTREVISTAS

Nome:

1. Você já teve algum direito lesionado por produtor ou distribuidor de obra audiovisual?
2. Você já integrou alguma associação de artistas?
3. No caso da resposta acima ser afirmativa, como foi sua experiência com a associação de artistas?
4. Você acredita que uma associação de artistas poderá garantir os seus direitos de forma eficaz?
5. Na sua opinião, como seria um sistema eficiente de gestão coletiva de direitos conexos?
6. O que você acha que falta para que haja no Brasil uma associação de artistas atuante e com resultados positivos e um sistema eficiente de gestão coletiva de direitos conexos?

ANEXO B - ENTREVISTA COM ANA SOUTO

1. Você já teve algum direito lesionado por produtor ou distribuidor de obra audiovisual?

Nunca movi processo litigioso e não tenho conhecimento de violação explícita. Mas os direitos conexos são algo muito complicado porque você sabe que foi violado quando há alguma denúncia, ou quando alguém te conta. Eu não fiz novelas, mas os meus colegas que fizeram falam que essa questão é muito variada e depende da TV. Existem TVs que antes mesmo de recolocar no ar a novela, já entram em contato com os atores para pagá-los, e outras que simplesmente ignoram isso.

Eu tenho um monte de colegas que dizem isso, que algumas TVs respeitam. Mas respeitam até a página 5, porque não perguntam para o ator se ele quer renovar, se não quer, não negociam qual o valor efetivamente.

No meu caso, eu já tive problemas com agências publicitárias. Nos anos 90, assinei um contrato de exclusividade publicitária. Quando eu fui fazer o teste, tive que assinar um termo de compromisso que constava um acréscimo por veiculação eventual fora do Brasil, então, tinha a previsão de acréscimos por região do globo, que faziam parte da Convenção. No site do Satélite de São Paulo tem as Convenções antigas e lá tinha essa discriminação dos acréscimos por região do globo. E eu fui selecionada para interpretar um casal junto com Paulo Porto, foi aquela alegria, mas nunca me chamavam para assinar o contrato.

Marcaram a gravação do primeiro filme, chamaram para fazer prova de figurino na véspera 18h. Eu fui para a produtora (Companhia de Cinema), fiz prova de figurino, e cadê o contrato? Responderam que iríamos assiná-lo no Centro Empresarial Santo Amaro. Eu sei que fomos para o Centro às 20h30, 21h, para assinar o contrato e, então, fui ler os termos e vi que não existia mais a disposição de pagamento suplementar dos acréscimos para veiculação fora do Brasil, havia sumido. Eu questionei que não era aquele o termo de compromisso correto e bati o pé. No fim, a moça da produtora disse “você que sabe, se não quiser assinar não assine, igual a você tem mais de mil atrizes e não há nenhuma previsão de veicular esse comercial fora do Brasil”. Eu disse que independente de previsões, esse acréscimo tem que estar disposto no contrato. Assinei, mas fiquei mortificada.

Passou-se 20 dias, recebi um telefone da agência informando que fariam um adendo e pedindo que eu assinasse novamente o contrato. Achei que era para fazer a previsão do acréscimo. Começaram a desconversar, sem querer falar qual seria o adendo do contrato. Posteriormente, descobri que o que ficara faltando no contrato era a própria cláusula de

veiculação, que haviam esquecido de colocar. Porque a remuneração dos atores, nos contratos antigos, era composta pela parte referente à gravação/produção mais a referente à veiculação. Ela tinha simplesmente deixado de colocar a veiculação. Ou seja, eles podiam gravar (e nós já tínhamos de fato gravado todas as cenas), mas não poderiam veicular as cenas gravadas sem a previsão em contrato. Então, ela quis me prejudicar, mas no fim acabou “danando” o contrato.

Foi quando eu bati o pé e não assinei, acionei o advogado e informei judicialmente que havia sofrido assédio moral com o episódio, porque não tinha a veiculação. E, no fim, o episódio foi veiculado em outros países, como a Turquia, o que mostra que se eu não tivesse insistido na cláusula de acréscimo, teria sido prejudicada.

Atualmente, ainda, nos contratos há uma previsão de cessão perpétua dos direitos conexos.

2. Você já integrou alguma associação de artistas?

O Sindicato dos atores é pequeno, e foi esvaziado ao longo dos anos. Além dele, sou integrante da Cooperativa Paulista de Teatro, mas ela é voltada basicamente para grupos e trabalhos de teatro. Eu nunca tive filiação, nem na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Mas existem associações para isso, existe uma empresa no Rio de Janeiro que faz isso, e a Glória Pires, que eu me lembre, é uma das que encabeça esse movimento, chama-se Interartis - Associação de gestão coletiva de artistas e intérpretes de audiovisual do Brasil, cuja presidente é Glória Pires. Existe também uma associação no Rio de Janeiro de direitos autorais e conexos de recolha.

3. No caso da resposta acima ser afirmativa, como foi sua experiência com a associação de artistas?

Não tenho experiência pessoal.

4. Você acredita que uma associação de artistas poderá garantir os seus direitos de forma eficaz?

Isto vai depender, primeiro, de termos juízes e um sistema jurídico que garanta o cumprimento da lei. A Interartis, por exemplo, tem sido bastante exitosa na luta pela garantia da recolha desses direitos. Agora, quanto ela está sendo eficiente e quais são os instrumentos técnicos utilizados, isso não sei. As salas de cinema e canais de TV, por exemplo, em 2019, tinham conseguido uma Portaria que suspendia o pagamento dos direitos autorais nas obras

exibidas nas salas de cinema e canais de TV. A Interartis foi uma que foi pra cima disso para derrubar essa suspensão.

5. Na sua opinião, como seria um sistema eficiente de gestão coletiva de direitos conexos?

Eu acho que uma que disponha de uma estrutura e um staff e aparato técnico capaz de localizar isto, ou seja, um sistema técnico-administrativo, com forma de associação, com gestão contábil de repasse.

6. O que você acha que falta para que haja no Brasil uma associação de artistas atuante e com resultados positivos e um sistema eficiente de gestão coletiva de direitos conexos?

Existem associações, e até onde sei, os atores que têm trabalho constante, corrente e contínuo na indústria audiovisual, ou seja, as estrelas do negócio, já estão organizadas e estão bem postas nisso. Agora, para o resto, falta um bocado de consciência de classe também, e às vezes, alguma força, porque se você não assinar, não trabalha. Porque um trabalho pequeno, que dura uma semana de gravações, às vezes te permite viver por dois meses, sem você ter que se expor muito, sem dar muito trabalho, sem ter que aparecer em cartaz. Então, sopesando tudo isso, e também o fato de que, no caso da publicidade, você só pode fazer para uma marca/produto, você acaba assinando esses contratos. Não sei se as grandes estrelas assinam contratos tão leoninos, talvez façam isso só com o chão da fábrica, aí tem que perguntar para a Interartis.

ANEXO C - ENTREVISTA COM NIZO NETO

1. Você já teve algum direito lesionado ou violado por produtor ou distribuidor de obra audiovisual?

Não, nada que eu tenha feito foi usado ilegalmente. Nunca pegaram um trecho de alguma coisa e colocaram num comercial ou algo assim. Eu lembraria, com toda certeza. Mas não, nunca tive.

2. Você já integrou alguma associação de artistas?

Eu faço parte do sindicato dos artistas, mas como “militante”, não. Apesar de ter sido convidado algumas vezes, não é o meu perfil. Infelizmente não, porque isso é uma luta importante. Sinto não poder ter tido competência de ajudar mais.

3. Como foi sua experiência com o sindicato?

Eu comecei muito cedo, com 7 anos de idade na TV. Então quando eu precisei tirar o registro, quando eu fui fazer minha primeira peça, eu tinha por volta de 15 [anos] e já tinha feito TV há muito tempo, então eu tinha como provar que eu tinha já trabalhado. Dei entrada na papelada e era uma época em que era relativamente mais fácil, onde tinha menos controle e tal. Normalmente as pessoas vão pelo teatro amador, e junta aquele material todo gráfico, aquela coisa pra provar que você teve experiências, faz um curso ali, outro aqui... Então como eu já tinha a experiência da TV, foi relativamente fácil pra eu conseguir me sindicalizar.

4. Alguma vez você precisou do sindicato, participou de alguma movimentação, ação?

Não, só em época de eleição, onde a gente fazia alguma coisa pro lado onde [sic] a gente “tava” apoiando. E precisei uma vez do sindicato numa peça que a gente “tava” sendo lesado por um produtor e alguém falou “pô”, vamos chamar o advogado do sindicato”. E aí foi uma advogada lá e nos representou. Acabou não precisando entrar com ação, com nada, fizemos acordo. Mas foi uma forma onde pude usufruir do sindicato, ele fazendo realmente a função pra nos ajudar, nos proteger. Fora isso, só algumas ações beneficentes que o sindicato promoveu, espetáculos em comunidades carentes, onde a gente foi pelo sindicato pra fazer a parte filantrópica.

5. Você acredita que uma associação de artistas poderia garantir os seus direitos de forma eficaz?

Eu acho que sim. Eu acho que tudo que é organizado funciona muito melhor. Então você tendo uma organização e uma assessoria e um respaldo de uma equipe mais técnica, como era por exemplo o [Dário] de Castro, que estava sempre à frente da associação, junto com o sindicato, lutando pelos nossos direitos e se arriscando... É sempre arriscado no mercado, você ser o cara que levanta a bandeira, que está à frente da categoria, os patrões não gostam, né... Mas eu acho muito importante. Eu acho que muitas conquistas vieram graças a movimentos como esses, com certeza.

6. Na sua opinião, como seria um sistema eficiente de gestão coletiva de direitos conexos?

Aí é que pega... Não faço ideia! Acho que alguma equipe de advogados que sejam especializados em direitos [conexos], em união com a categoria [de atores], para poder controlar isso, porque realmente é uma coisa muito complicada, principalmente na dublagem, é muito complicado. Como é que você controla? Você sabe que muitas das redublagens é por conta dos direitos né? Pra não pagar os direitos. É mais barato redublar um filme, precisar fazer o trabalho do que você pagar os direitos. Mas eu não posso tecnicamente responder a essa pergunta.

7. O que você acha que falta para que haja no Brasil uma associação de artistas atuante e com resultados positivos e um sistema eficiente de gestão coletiva de direitos conexos?

É a coisa da unidade. No meio artístico [existe] muito, muito ego. O artista quer dinheiro, quer aplauso, enquanto tá bom ali pra ele vai ficando... Como em muitas outras categorias. É união, é organização, controle, diálogo, política. Isso é muito difícil com os distribuidores, eles são tubarões. Você está lidando com Disney, com Sony... Tem um mercado de trabalho e você não quer bater de frente... É complicado. A gente tem que ceder aqui, ceder lá, porque a gente precisa trabalhar, e aí se queima. Acho que precisa ter sempre uma equipe técnica pra você conseguir manejar isso. Os patrões, os distribuidores são muito poderosos. Fora os donos dos estúdios, que precisam dos clientes, que são os nomes grandes que eu te falei. Então é esse cabo de guerra.

8. Quais são as principais diferenças entre os contratos de dublagem e para TV?

Dublagem a gente é freelancer, então é diferente. Você assina aquele contrato só de direitos. Não foge muito não. Para a TV você faz [o contrato] para aquela mídia. Agora já vai para rede social e pra outras coisas que não tinham. E dublagem é aquela coisa, é para tudo: TV, cinema, DVD, onde tiver, você assina aquilo ali e vai. A diferença é muito pequena, alguns detalhes técnicos, provavelmente, alguns jurídicos, mas, *grosso modo*, é a mesma sacanagem toda.

9. Para a TV, existe um contrato de trabalho mensal?

Isso, temos um contrato de trabalho mensal com um número de horas por mês. E a título de direitos conexos tem uma porcentagem que não chega a dois dígitos, são uns 8%, por aí. Recentemente eu fiz a Escolinha [do Professor Raimundo, para a TV], que está no Globoplay, mas por enquanto não estou recebendo nada por isso. De vez em quando eu recebo um contracheque com coisas inacreditáveis, que eles vendem para países que eu nunca ouvi falar. E de vez em quando até vem uma “boladinha”. Outro dia recebi dois mil reais e falei “não acredito, dois mil reais de direitos, cara!”. De repente assim é bom né! É muito bizarro. De vez em quando é assim, quando é reprise de novela no “Vale a Pena Ver de Novo”, alguma coisa assim. Mas é muito raro. E ainda depende também do teu salário como era, porque se a tua base lá em cima é ruim, o que vai ter de percentual de direitos vai ser pior ainda. Tem vezes que é centavos, tem vezes que é cento e poucos reais, tem vezes que é quinze reais. Pensa o quanto eles venderam, como eles [a Rede Globo de Televisão] lucraram pra vender isso pra Angola, pro mundo inteiro né.

10. Para a dublagem, você recebe por reexibição?

Não, de jeito nenhum. Agora há pouco me mandaram um negócio de direitos de A Era do Gelo 3, um personagem X que eu fiz. Chegava a 39 reais. Uma coisa absurda.

ANEXO D - ENTREVISTA COM NELSON MACHADO

1. Você já teve algum direito lesionado por algum produtor ou distribuidor de obra audiovisual?

Rapaz, essa é uma pergunta complicada... Porque assim, a definição do direito lesionado né, como é isso? Eu acho que tenho direito e não fui atendido? Sim. Eu tenho realmente o direito? Não sei, tem que ter um conhecimento das leis um pouco maior, que eu te disse não tenho. Se você acha que todo trabalho que a gente faz gera um direito e ele deve ser atendido de alguma forma, que seja até com um contrato, assim, eu libero, que seja assim, que se você acha que isso deve acontecer, então a resposta é sim, uma vida inteira. Desde o começo nunca houve nenhum tipo de... existe agora uma coisa que eles chamam de acerto, que é um “cala a boca”, na verdade. Hoje em dia, nos últimos 10 anos, já existe um “cala a boca aí”.

Então, tudo bem, existe uma lei 9.610, que teoricamente fala sobre isso, ainda existe uma discussão. Eu tenho que ser frio e isento nessa questão. Na hora que for ter uma briga, eu não tenho que ser isento, eu tenho que correr atrás do meu. Mas agora falando a respeito eu tenho que ser honesto e falar com isenção. Ninguém, mesmo, de verdade, sabe se nós estamos incluídos nessa lei. Não existe nenhuma referência ao nosso trabalho nessa lei. Existe uma proximidade de algumas definições que estão falando de mercado fonográfico e de mercado cinematográfico, e aí juntam as duas coisas, uma palavrinha daqui com uma palavrinha dali para dizer que nós estamos na lei, mas não estamos.

Deveríamos primeiro pleitear estarmos, para depois discutimos o resto. Independente de estarmos ou não da lei, veja bem, é assim: eu tenho uma canequinha com personagens meus. E aí eu pedi para fazer isso aqui, eu encomendei isso aqui. E o cara quer “x” para fazer isso aqui. Aí depois ele disse que cada vez que eu fizer isso na frente de uma tela eu devo um “x” para ele porque ele fez isso aqui. Tá, eu posso ser contra isso, ele vai brigar por isso, talvez haja uma lei que respalde ele, e aí eu vou acertar com ele, ele acha que é assim que tem que ser. Eu não gosto dessa ideia, porque ela gera em mim a necessidade de um controle. Imagina, eu dublo há 53 anos. Já imaginou ficar controlando tudo que eu já dublei na vida, onde é que tá passando, quantas vezes passou? É enlouquecedor, você não faz mais nada na vida. Eu não quero isso, eu nunca gostei dessa ideia, do “x” por exibição. Eu gosto da ideia de: faz o contrato, qual era o número? O número era 100. Tá bom, então faz um contrato de 500 e usa pelos próximos cinco anos. Daqui a cinco anos eu vou olhar o contrato. Esse aqui venceu, vamos ali. O que que é mais simples, mais fácil. E aí o cara fatura quanto ele quiser,

eu não me sinto lesado. Foi assim que fiz o contrato dos DVDs do Chaves por exemplo. Eu não tava nem aí para venda dos DVDs. Eu pedi um “x” total, acertamos um “x”, gravamos tudo, só que seis anos depois eles iriam renovar contrato comigo, e aí a gente ia conversar de novo. Acho mais simples assim, mas aparentemente neste mercado, considerando o todo do mercado, como o Rio e São Paulo, aparentemente só eu penso assim. Então essa é uma briga que eu não vou ganhar nunca.

Você há de convir que nós estamos no Brasil, meu amigo. Nós temos que trabalhar com a realidade né. Nós estamos sob leis brasileiras e sobre executores de leis brasileiras. Nós estamos vendo no dia a dia, no jornal, na TV, na internet, nos últimos, sei lá, cinco, seis anos, nós estamos vendo como funcionam as leis brasileiras e como são os executores das leis brasileiras. Então há mais de 40 anos que se briga por essa ideia, e não se consegue nunca. Porque não vai conseguir nunca, é você com um bom advogado contra a Rede Globo com 35 bons advogados. Você não vai ganhar isso. Esquece, arruma outra briga.

2. Você já integrou alguma associação de artistas?

Não exatamente. Eu entrei numa associação, eu assinei a formação dessa associação, mais por uma questão pessoal, mais porque era associação que um amigo estava criando do que por acreditar nisso. Mas só, eu entrei, meu nome tá lá no início dessa associação, que depois ela ela sumiu, como todas as outras associações, ela acabou sem resultados, sempre, mas meu nome ficou naquela lista de fundadores lá da associação, dos primeiros sócios. Mas só foi só meu nome lá, participar das coisas, foram muito poucas coisas, não houve nem tempo de participar muito.

3. Você acredita que uma associação de artistas poderá garantir os seus direitos de forma eficaz?

Eu não acredito, e eu tenho motivos para não acreditar. Porque assim, toda associação que vai trabalhar com essa história dos direitos tem que entrar com processos. Ela não pode trabalhar genericamente, “queremos direitos”, não. Ela tem que pegar o produto e brigar pelos direitos daquele produto. Vamos dizer, Chaves, então vamos cobrar os direitos de Chaves. Aí junta a galera toda que fez Chaves em volta dessa associação e diz: “oba, ótimo, isso mesmo, força, vamos lá, estamos com vocês, legal” até sair o primeiro documento, porque o primeiro documento que faz um comunicado de que vamos brigar pelos direitos, uma coisa extrajudicial, ainda nesse primeiro documento requer assinatura de todos os envolvidos. E aí um por um vai caindo fora. As pessoas querem alguém que faça por elas, elas não querem ser

os nomes envolvidos porque no dia seguinte elas começam a perder escalas, começam a não ter trabalho em alguns lugares, não é em todos, mas em alguns lugares. Isso passa a acontecer, então ninguém assina documento nenhum, ninguém entra com ação nenhuma e se não vai entrar com ação nenhuma, para que associação? Só para pagar a mensalidade, fazer uma reunião mensal, bater papo, isso eu faço de graça.

4. Na sua opinião como seria um sistema eficiente de gestão coletiva de direitos conexos?

Você já usou uma palavra que é completamente fora do meu vocabulário: coletivo. Nada coletivo funciona. Eu nunca vi nada coletivo funcionar. Eu vi o Tatá ganhar uma briga e vencer a Fox, eu consegui um cachê a parte e conseguir uma negociação diferente com a Amazonas, eu consegui uma negociação diferente com o Multishow, consegui ver Waldir Sant'anna ganhar alguma coisa em cima de indivíduos.

5. Como funcionam os seus contratos? Geralmente os artistas recebem um contrato pronto, cedendo os direitos por 70 anos. Como é que para você deu certo isso de ceder por 5 anos, um tempo limitado, e aí depois renovar?

Mas foi uma vez só em 53 anos de trabalho, foi uma vez que isso deu certo. Também porque o fã clube tava lá, “queremos aquelas vozes, todas as vozes tem que estar lá”, mas é nesses momentos que a gente tem que aproveitar para fazer alguma coisa, criar um precedente, foi criado um precedente ali que foi jogado fora, que todos fazem de conta que não aconteceu.

Como conseguir isso? De verdade, eu consegui isso assim: sentei com o dono da distribuidora, o cara responsável pela Amazonas Filmes, e sentei com ele num bar, e conversamos ali. Nós nos encontramos três vezes até chegar num acordo, e aí fechamos esse acordo e depois ele estendeu esse acordo para o resto do elenco. Não houve uma negociação coletiva ali, foi só eu conversando e não brigando, não com o pé do peito, não botando as leis em cima da mesa, não, dizendo o que eu queria, sem leis.

6. O que você acha que falta para que haja no Brasil uma associação de artistas atuante ou qualquer movimento para que haja um sistema eficiente de gestão de direitos conexos?

A gestão eficiente de direitos é uma coisa, uma associação para isso é outra. Não vejo a necessidade de uma só. Quer ter uma associação faça-se, legal, mas eu acho que tem que primeiro cair na real: você só ganha numa briga com poderosos com sabe bacamarte na mão.

É assim, você tem que ir lá e matar os caras, senão você não vai ganhar. E como ninguém vai fazer isso, e não é para fazer isso evidentemente, então vamos mudar o que é ganhar. Essa forma que se quer fazer há 40 anos, se tenta e não se fez e não vai fazer nunca. “X” por cento do faturamento do que a Globo vende no horário de um filme de ponta, não vai ter, esquece, pense outra coisa, ache uma maneira que não seja essa vergonhosa que a gente está assinando também, que foi o que se conseguiu, que era uma palhaçada né, é 10% do que você ganhou para dublar, de 10 a 30 dependendo da distribuidora. Mas então vou botar 15% do que você ganhou para dublar para ceder o direito pelos próximos 70 anos, ou seja para o resto da vida. O dublador que tem 20 anos agora quando vencer esse contrato vai ter 90. Bobagem.

7. Você já fez televisão ou filme, ou participou de novela como ator?

Como ator, participei, mas não de novelas. O meu negócio é mais a linha de show, e na linha de show sim eu fiz. E o contrato para esse tipo de atuação era o mesmo que é para qualquer coisa: “x” por mês, tantos dias de trabalho, de tal hora a tal hora, felicidades, um abraço. Só também não tem lucro por exibição, até porque só quem faz isso de verdade, que valeria a pena discutir esse assunto, é a Globo. Nenhuma outra emissora fica reprisando uma coisa que produziu pelo resto da vida. Então nem passa pela cabeça de ninguém essa preocupação porque não acontece. Televisões vivem de coisas novas. Só a Globo tem uma rede para manter o passado, também tem o canal Viva, o que acho legal, eu acho que todas deviam fazer a mesma coisa. A Globo paga os direitos lá para os atores de novela e parece que também é pouquinho, é uma coisinha pequena e tal, mas paga alguma coisa de direito. Mas os outros canais não pagam. Na Globo para essa questão de direito conexos tem também uma porcentagem a título de direito conexo, é na mesma base, “x” por cento do que ganhou. Se é uma novela, então eles pegam o total da novela, “x” por cento, e é um “xizinho”, assim, 0,1% de tudo que ganhou para fazer a novela, quantos meses você trabalhou, tá gravei por seis meses, portanto por mês, vê esse total, quanto deu, pega “x” por cento desse total e paga você, bom agora vamos usar.

8. Você recebe pela exibição da música da abertura do Chaves?

Quem acertou comigo foi uma associação paralela, uma associação à parte, chamava-se chama-se Amar Sombrás, que me procurou, eu nem procurei, eu nem sabia, nem passava pela minha cabeça isso, eles me procuraram e disseram: “olha, existe uma conta, existe um lugar onde ia depositado e ninguém tá indo buscar esse dinheiro, esse dinheiro é seu, você quer que a gente pegue para você?” É claro! Tinha uma porcentagem de agenciamento, mas

eu não tava recebendo nada e ia passar a receber um “x” menos 10%, é baita lucro né” E daí para frente eu passei a receber o direito de execução porque a abertura do Chaves tem a minha voz, nem entrava, não dava tempo, a abertura era curta, não chegava no ponto onde eu entrei na música, mas era uma música em que eu estava, então eu tinha lá uma porcentagem pela exibição. Como o SBT exibia quatro vezes por dia Chaves, isso até dava um dinheirinho simpático.

ANEXO E – ENTREVISTA COM FLÁVIO DIAS

1. Você já teve algum direito lesionado por produtor ou diretor de obra audiovisual lesionado?

Claro, direto, né cara, por exemplo, agora mesmo os colegas que participaram da dublagem do Beakman informaram que tem um canal aí exibindo a série inteira e eles estão ganhando dinheiro com isso. Eu não vejo problema no uso do trabalho, no caso específico do Beakman, pra fim educacional. Então assim, se me pede autorização, não tem problema nenhum, agora ganhar dinheiro em cima do meu trabalho é que é sacanagem. Se é para ministrar o curso em que o Beakman brinca de Biologia, lá na Favela da Maré, leva cara, aplaudo em pé, para ensinar adolescentes, leva. Ah não, se é um canal que está ganhando dinheiro, aí o pessoal que fez o Beakman entrou em contato comigo e falaram que estão movendo um processo, opa, tô dentro. E direito não é só meu, porque não foi só eu quem trabalhou na série. Então assim, eu fui [lesionado] e não foi só nisso, direto em todo trabalho, em tudo que você pode imaginar. Até a lei 9.610, você tinha a [lei] 6.533, que estabelecia umas coisinhas, alguns direitinhos aqui ali, que era o pagamento pelo trabalho realizado. Então assim, olha o que eu defendia em cima disso: o que eu ganho por hora na verdade tem que ser considerado uma ajuda de pagamento, uma ajuda de produção, o pagamento de produção pela feitura da dublagem e que ela fosse paga quando fosse exibida. Porque aí passa num Canal X, no intervalo do filme Perdidos no Espaço, quanto é que o canal ganhou com isso? 10 milhões. Muito bem, dois por cento volta para dublagem. Aí eu tô ganhando em cima do meu trabalho. Agora, a ajuda de custo para ir até o estúdio, esses cento e poucos reais que pagam por hora de trabalho é ajuda de custo mesmo, é meu táxi, a minha comida, é meu dia a dia, tenho que me organizar. Então tem um pagamento de cada casa por mês por ter ido ao estúdio fazer a produção. Agora o pagamento mesmo, o direito, é como diz a lei: será cobrado a cada exibição da obra, é explicitamente o que diz o texto, será cobrado a cada exibição da obra, assim como a obra tem que constar o nome de quem a fez. E o que a gente conseguiu foi logo em primeira instância começar a aparecer no final de cada produto, especialmente a Disney, que se sentiu ameaçada, no finalzinho dos desenhos, “dublado por Fulano”. Aí passaram a botar não por escrito, que dava trabalho e fixava, gravado, e gravado é fácil passa uma vez, depois apaga, acabou, não tem mais o registro. Se você ouvir filmes dos anos 90 você vai ver que no final tá lá: “elenco de dublagem”. Ah, e algumas séries que tem na Netflix, por exemplo no final aparece lá: “elenco de dublagem”. Aquilo vai durar um tempo, porque daqui a pouco apaga e acabou. Porque, por exemplo, como é que filmes como De

Volta Para o Futuro, por exemplo, eu fiz o irmão do garoto principal, e de repente tá passando no Netflix. Eu não autorizei o uso do filme. Ah, mas a empresa que mandou dublar vendeu, mas a empresa que mandou dublar não é dona do meu trabalho, é dona do trabalho dela. Ela pode vender o filme para o cara exibir com legenda, dublado em espanhol, em alemão se ele quiser, agora, em português não, porque o trabalho em português foi um trabalho por um ator profissional, feito no Brasil. É profissional, não vou brincar de casinha lá no estúdio. Então assim, como o lobby dos americanos era muito intenso, quando o Brossard assinou a [lei] 9.610, confirmou que, sim, havia o direito dos atores em dublagem, que era o que diz a lei 6.533, que é: pôr a sua voz sobre sua própria imagem ou de outrem, que é o que define a [lei] 6.533, o que é o trabalho do ator em dublagem.

O custo da dublagem no Brasil é de graça, é um quinto do valor e eles não pagam em dólar, pagam em real. Esperam virar ao mês para ver se o dólar tá mais barato para depois pagar. Isso é reclamação do empresário brasileiro. Se a gente recebesse em dólar, tudo bem o atraso, eu vou receber em dólar, mas não, eu ganho em real. Então, o custo é muito mais barato. Se eu aumentar o custo, eles já estão produzindo lá, estão dublando lá, é muito mais caro lá, mesmo com atores brasileiros que lá estejam. É mais caro lá com certeza. Já me deram informações que não é como aqui, por anéis ou por hora, lá é por trabalho. Se eu tenho um filme que você entra, vai levar uma hora, então é tanto, é por aí. É diferente, é outro tipo de cálculo, de qualquer maneira é pago em dólar, e aqui é muito mais barato. E tem a Telemex, do México, que faz dublagem em português no México, muito mais barato, tem gente trabalhando lá. Existem lugares onde é mais barato fazer do que nos próprios Estados Unidos, então é mais barato no Brasil em português e é mais barato no México em português, até na Argentina já tinha estavam começando a dublar, aqui em São Paulo abriu uma casa de dublagem no interior, Campinas.

Eu me afastei do mercado, eu parei de brigar. Vi que não valia mais a pena, é muita gente contra e eu tô sozinho. Ficou russo. E aí quando aconteceu dos colegas dizerem para mim “Flávio, não dá para pagar 22 reais por mês”, 22 reais cada ator pagava, era equivalente a uma hora de dublagem, para que a SONAT continuasse desenvolvendo projetos e criar um departamento jurídico para nos defender. Não aconteceu, eu fiquei sozinho, eu tive que juntar o pouco dinheiro que tinha em conta para pagar o fechamento, tem um custo né, eu paguei, faltou, paguei, botei do meu bolso, fechei a SONAT porque ia sobrar para mim. Eu era o presidente, ia ter que pagar tudo, todo processo que acontecesse, então fechou a SONAT. Logo depois disso veio a ANAD, Associação Nacional. Aí foi quando deu uma briga imensa, porque eu fiquei sabendo que estavam querendo que a segunda mídia valesse dois ou cinco

por cento do valor da hora. Como assim do valor da hora? Um percentual do valor? Não! Ou é em cima do montante que é ganho pela feitura do trabalho ou um percentual em cima do que usar o trabalho, que veicular o produto. A hora-trabalho já é uma piada de mau gosto. O cara dubla o Brad Pitt, o filme inteiro, em 5 horas, ganha R\$ 500, o Brad Pitt ganhou 20 milhões de dólares e o cara ganha R\$ 500 para dublar o Brad Pitt que vai passar no Brasil. E fica tudo bem, você tá ganhando, [como diziam] os coleguinhas defendendo os empresários, antes era de graça e agora tá ganhando. É, eu tô ganhando uma fábula, você vê que eu vou passar o resto da minha vida com os direitos do pagamento do uso do meu trabalho.

O percentual tá errado, não podia ser atrelado da hora-trabalho, não é justo para o meu trabalho, tem que ser pelo montante da feitura do trabalho, pelo montante dele baseado na hora de produção, mas não esse valor picuinha que tá aí, e o pessoal sempre esquece que esse 150 reais por hora (eu tô arredondando) que eu ganho hoje é um quinto na verdade do valor dele, porque o dólar custa cinco vezes mais que isso. Eu não ganho 150 dólares por hora, eu estaria ganhando 750 reais por hora. Aí opa, beleza, eu faço um pezinho a cada trabalho que eu faço. Guardo um pouco e pago as contas com o resto. Mas isso não rola. Então eu não ganho o suficiente pela produção e muito menos pelo direito conexo. É uma piada de péssimo gosto.

2. Você já integrou alguma associação de artistas e como foi sua experiência com essa associação?

Eu fui do sindicato dos artistas, eu trabalhava com o sindicato numa época em que a ditadura ainda abominava o país. Esther Góes era presidente do sindicato aqui em São Paulo. Na época eu era meio que segurança dela. Antes dela ir para alguma reunião, eu fazia o caminho dele e de volta dela para saber se estava seguro. O pessoal acha que é brincadeira, mas não, todo o pessoal que representava os artistas tinha um grupo de apoio que fazia o trajeto. Então veja, eu estou dando esse detalhe para ter uma ideia de com que eu trabalhei e onde eu trabalhei. Então assim, era outro mundo, aquele era um mundo muito estranho. Outra coisa, era uma democracia relativa, como disse o Figueiredo. E era mesmo, era relativo, a sua liberdade era relativa.

Fora sindicato, eu tentei entrar como sócio da ASA. Quando eu soube que ela existia, pensei: “então tem uma associação, Associação dos Artistas!”, e era o Jorge Ramos Jorge Ramos que era o presidente nessa época, foi quando eu conheci o Jorge, na primeira assembleia que ele veio a São Paulo, acho que foi em 78.

A SONAT foi criada em 98, com o intuito e objetivo de cuidar do direito dos direitos de intérprete dos atores. E eu tentei aproximar [os artistas do] Rio de Janeiro de São Paulo, tentei provar que era uma coisa séria, mas aquela briga interna antiga aquele ranço de “os caras vão sumir com o dinheiro”, que já tinha acontecido no Rio, isso numa associação anterior, desaparecido com a grana do sócios. Eu fui a várias reuniões, justamente em 98 houve uma ponte entre São Paulo e Rio, um acordo único para evitar justamente a ameaça dos empresários que sempre jogaram contra né. Ameaça que era essa: “olha ou vocês aceitam essa proposta e eu vou mandar para São Paulo ou vocês aceitam eu vou mandar para o Rio, o Rio vai fazer vocês e vão ficar sem nada”, aquelas coisas, “se você não aceita por 10, os caras vão fazer por oito lá”.

E o fechamento da SONAT se deveu, como eu já expliquei, porque para o pessoal achava caro, não viam uma possível ligação da SONAT com o sindicato, nunca aconteceu do SATED abraçar completamente a SONAT como briga, como um direito do ator profissional atrelado ao sindicato, isso nunca aconteceu. Eu nunca consegui romper esse lacre como nunca consegui romper a resistência carioca para que a SONAT fosse abraçada também como uma entidade que lutaria pelos nossos direitos. Já naquela altura do campeonato eu tinha conseguido chegar ao percentual que o ECAD cobrava da música, que era 2,5 das empresas de maneira geral e eu falava que esse percentual para a gente estava ótimo, dois e meio por cento do que ganha uma empresa de televisão para exibir um produto dublado, filme, desenho, novela, já é um retorno pelo menos de algum dinheiro daquela que tá ganhando só com a exibição, porque ela só exhibe, o trabalho é todo, nossa interpretação, feitura, direção tradução, tudo isso vem da dublagem. E nada volta, nunca voltou e nunca vai voltar, não volta, cara. Colocaram os créditos mas ninguém paga direitos, essa mixórdia que pagam de dois por cento, sei lá quanto é em cima do valor da hora-dublagem é uma ofensa, para não dizer outra coisa. É ofensivo. eu como trabalhador de arte, como criador, eu não mereço cinco reais pelo uso do meu trabalho.

Fui presidente foi eleito da SONAT e Eleu Salvador era o vice-presidente, grande amigo, que aliás morreu de tristeza porque foi a SONAT foi abandonada, foi a grande perda da SONAT. Na época, ele se trancou em casa, não saiu mais de vergonha, falou “tenho vergonha dessa categoria”. Ele se trancou em casa e morreu abandonado, não queria mais trabalhar, não queria ver ninguém, viveu lá do dinheiro que ele tinha guardado por um tempo no apartamentozinho.

3. Você acredita que uma associação de artistas poderá garantir os seus direitos de forma eficaz?

Sim, aí é questão de estruturar. Ela tem que ser bem baseada. Partir para essa de ajudar o empresário porque eu não vou perder o trabalho vai cair nessa piada de percentual de hora-dublagem. E aí não paga o meu trabalho, não é isso que uma dublagem merece. Claro que você não vai comparar a dublagem à produção do filme exatamente, mas o ator principal ganhou milhões de dólares, o real já é um quinto mais barato que o dólar, quer dizer, tinha que ter um custo melhor a dublagem, por peça, talvez, enfim, mas aí deve ter uma equipe para repensar como cobrar isso.

Na reunião que teve com o Irish, que era o presidente da Fox na MPA (*Motion Pictures Association*), era um irlandês enorme e ele falou assim: “mas vocês não estão fazendo pensando no futuro, vocês não estão fazendo um preparo para o que vem”, eu falei: “não, a gente primeiro precisa ter essa base para poder ter um trampolim, para onde eu vou, primeiro tem que ajeitar isso aqui, como é que vocês vão pagar o uso do meu trabalho”. E ele respondeu: “mas eu não posso onerar as televisões senão eles não vão mais comprar filme dublado”. Olha a leitura que eles faziam. Fica caro dublar o filme, então não dubla mais, bota com legenda.

Sabe onde a coisa pega, em detalhes como por exemplo: eu vou dublar das 10 às 10:30, às 9:50 eu estou no estúdio. Hoje em dia o cara chega em cima da hora se não chega atrasado. E trabalha com você apontando para o relógio. “Ripa, eu tenho outro estúdio em seguida!” e se você fala que ele tem que ficar uma hora, que ele vai ser pago por uma hora de trabalho, então ele vai ficar uma hora aqui no estúdio, respondem “não, agiliza aí que eu tenho que pegar outro estúdio”. O cara já marcou, ele estava das 10 às 11:00 comigo e ele já marcou das 11:00 ao meio-dia em outro lugar porque ele acha que ele vai terminar. E ele vai terminar porque ele é bom, ele é técnico, é um trabalho técnico, você faz de conta que chora e faz de conta que ri. E o cara já aprendeu, ele é ator, ele usa a técnica dele e vai embora antes e vai embora puto porque não soltou antes. Então essa noção do profissionalismo, essa ética profissional ela apodreceu. Ela não enfraqueceu, ela apodreceu. Não há respeito pelo colega. “Não dá para melhorar isso esse valor?”, “Não, não dá” “Então chamo outro que imita sua voz, mais barato”. E o cara nem aí, velho. Eu fui substituído em várias séries porque a casa [de dublagem] não me queria lá dentro, porque o Flávio é problema. Eu ouvi isso.

Agora, você enfrentava problemas no mercado porque muita gente para ficar bem com o dono da casa onde trabalha aceitava determinadas coisas. Por exemplo, você sabe do acordo de três personagens por filme né. Você quando faz “pontinhas”, o cara que entrega uma carta,

o cara que avisa que tem telefone, o outro que é atropelado, o cara que cai da charrete, você pode fazer até três no mesmo filme, que a sua voz não compromete, são coisas pequenas. Alguém tem que fazer. São três participações no máximo. Aí o carinha que trabalha na casa: “cobre aquele carinha ali para mim”, e a pessoa que faz não cobra, para ficar bem com a casa.

Isso aconteceu direto, eu cansei de ver, cansei de criticar, mas olha a desculpa dos caras: “se não fizer alguém faz”, sempre protegendo o dono do produto, porque o dono do produto põe comida na minha mesa.

A gente parou o Brasil em 98, velho, e em 2000 a gente parou o Brasil de novo. A dublagem em São Paulo e no Rio estava parada, estagnada. Foi quando eles começaram a pensar “e se eu dublar em Minas? E se eu dublar no Ceará? E se eu dublar lá no Rio Grande?” e começaram a inventar. Então há um pouco de razão nisso, ah não, a gente vai bancar o duro aqui para ver se a gente consegue os nossos direitos. Tá, o cara vai por fora.

Uma das primeiras que a gente fez aqui em São Paulo, a primeira categoria a paralisar no país entrando na ditadura foi a dublagem. Foi histórico isso, foi em 78. Então a primeira paralisação e a polícia lá em cima, e ninguém foi preso. Por que? Porque a gente alegou: olha, a gente só não vai trabalhar, ninguém é contratado aqui, todo mundo é prestador de serviço. A alegação que a gente tinha era essa: o trabalho é meu, mas eu não sou contratado para fazer ele. É um pacote de trabalho a ser prestado, não tinha um contrato de trabalho. Nunca tive. Eu fui contratado alguns meses em algumas casas, Álamo e BKS basicamente me contrataram durante alguns meses. Quando a lei 6.533 foi aprovada e ela se impôs, a 9.610 estava em andamento ainda, foi em 78, grupos de atores eram contratados, então um grupo era contratado em duas casas, outro grupo era contratado em outras duas, e assim todo mundo foi contratado. Isso durou seis meses, porque os estúdios de dublagem perceberam que estava caro. 13º e fundo de garantia para ator? Eu sou obrigado a ter uma empresa para emitir nota fiscal. Eu trabalho de empresa para empresa. Se é de empresa para empresa, vamos arrumar um contrato de trabalho bonitinho? Vamos criar um contrato de trabalho de prestação de serviço de atores via sua voz? Quanto tempo? Que tipo de trabalho? Qual é o objetivo? Que alvo eu tenho com esse trabalho? Quantas pessoas em média você calcula que vão assistir? Tudo isso tem que estar num pacote que vai me dar onde eu vou avaliar o trabalho que vai ser feito. Então dentro desse pacote eu tenho uma hora de uso da minha voz, então custa tanto. 10 minutos, então percentual disso e por aí vai. Eu deixo de ter essa coisa de hora fixa para ir para o estúdio que na verdade não paga o meu trabalho, em hipótese alguma. Se eu fizer uma hora por dia eu vou ganhar em 10 dias R\$1200, se eu fizer. Então se eu fizer só 20 dias de trabalho por mês, se fizer uma hora por dia, vou ganhar R\$ 2.000 por mês. É mais que um

salário mínimo, é, só que eu estou produzindo em termos de riqueza é infinito. Um único filme exibido por um canal de televisão tipo Globo na sessão comédia da tarde de domingo rende 10 milhões para ele pelos intervalos comerciais. Por que que esse dinheiro não volta para mim? Eu tenho que me contentar com meus quinhentinhos para fazer o principal de um longa e o cara vai ganhar 10 milhões com uma única exibição. Parece que ninguém vê, eu lutava por isso na época da SONAT: “olha gente, a Globo exibiu um filme tal, olha aqui o mapa de produção quanto é que a Globo ganhou, tá provado, não Estou inventando”. Se forem quatro por mês são 40 milhões, se 10% disso dá 4 milhões e eu puder dividir pelos colegas que dublaram, olha quanto dinheiro vem para a casa do ator. E não é nem um roubo não, porque o cara tá ganhando, ele pagou quanto para dublar o filme inteiro, 10 mil reais e ganhou 10 milhões. Em que mercado um produto rende tanto? Então por que que o meu trabalho é tão pouco valorizado se ele rende tanto? Essa discussão houve, mas ela morre com os amiguinhos dos empresários. Os empresários: “não, não é isso, não, ele viajou, olha, não vai na do Flávio, não, hein, senão, já tá nas entrelinhas, você vai na dele, você não tá comigo, se você não tá comigo, eu não vou te escalar.

4. É diferente o contrato da dublagem para televisão e para filme?

Eu fiz televisão como ator de novelas. O ator profissional tem uma diária. Então você vai entrar em três capítulos da novela “Amor de mulher”. Tá, três capítulos, a diária equivalente a quatro horas de gravação é de R\$500, então o cara diz “olha, só posso pagar 300, porque tem 200 da comissão, tem não sei quê da agência”, tudo isso aí vai cobrar e aí vai sobrar para o ator 300 dos 500 que ele vai ganhar. Você é substituído como quem joga fora um palito queimado. Então o valor estabelecido para os trabalhos em televisão era por acordo tácito com o sindicato, que tem um valor da hora de trabalho para qualquer ator profissional. Claro que os mais conhecidos faziam um cachê à parte. “Cinco capítulos, eu quero dez mil”. Para o cinema é muito diferente: “Olha eu tenho um papel para você e a verba (considere a verba o que sobrou depois que eu paguei toda a parte técnica) sobrou aqui um milhão, e desse 1 milhão eu tenho que pagar todo o elenco, sendo que o Antônio Calado, que é o ator principal da Globo, ele vai ficar com quase metade desse 1 milhão, porque ele é ele que vai vender o filme, ele e a gostosinha de plantão. Vai sobrar 100 mil para dividir pelos outros 40 atores que entram no filme. Vai sobrar para você quinhentinhos. Topa fazer a participação no filme?” Aí você vai olhar para você mesmo e falar assim: “é uma vitrine eu vou estar com o Antônio Calado, que é famoso, Maria das Couves, então”, quem sabe ali alguém vê e fala “olha aquele velhinho, que bonitinho, acho que vou chamar ele para fazer outro filme”, olha

aí mais quinhentinhos. Você vai por aí, mas você não é tratado com um profissional, não na mesma instância que na TV, não há um contrato que estabeleça o mínimo pelo uso do trabalho do ator. Assim, é o que sobra depois de pagar o *boom man*, o equipamento e tal, a câmera.

Direito conexo só é respeitado no país em publicidade. É o seguinte: você está fazendo um contrato, você vai ganhar R\$10 mil, por exemplo, para fazer um comercial da Oi, como ator principal, por um ano. 10 mil por um ano, ou seja, você ganhou R\$ 1000 por mês, mais ou menos. Olha que dinheiro, hein cara! Agora, se no ano que vem eles quiserem reapresentar esse comercial, você vai receber 20% desse valor. 20% dos 10 mil, você vai receber 2000 pelo segundo ano da exibição, e assim por diante, a cada ano que renovar, 10% do valor anterior, ou 20, se você for um carinha muito famoso.

Tem uma outra piada que é assim também: rádio, a voz do ator no rádio. Qualquer chamadinha, qualquer comercialzinho de quinta paga no mínimo R\$ 500. Isso para uma rádio em São Paulo ou para uma rádio no Rio. Aqui em Mogi das Cruzes, um cara “me perguntou: faria uma locução para gente aqui?”. [Respondi:] “Claro! Quanto é que você tem de verba?”, porque se eu falar quanto eu cobro, o cara fala assim: “dá para a gente chegar em 150, 200 por uma chamada? É o que dá, Flávio, eu vou ganhar dois mil pelo comercial”. Então tá. Porque tá aqui em Mogi, tá no interior, tá muito mais barato. Então aqui o ator morre de fome mesmo. Então também tem isso, dependendo da área, da localidade, qual é o público-alvo, para onde vai, qual é o objetivo, quem vai usar o produto, esse custo tem que ser discutido. Isso em qualquer instância, televisão, cinema, teatro.

5. Então, por exemplo, você fez o filme, aí eles vão reapresentar passar na Globo esse domingo, você não vai receber nada?

Nada. Eu recebi, quando eu fiz, 150 por hora e assinei um contrato de 5% do valor pelo direito conexo, pelo uso daquilo numa possível segunda mídia. Então se o cara imprimia 10 mil cópias de DVD ou fitas, você não ganhava pelo número de fitas, o que seria lógico. “Olha tô imprimindo 10.000 DVDs para lançar o Perdidos no Espaço aqui no mercado”. Nada veio para a dublagem, porque eu ganhei para dublar o filme para televisão. E aí segundo eles: “ah está implícito”. Era a palavra mais usada por eles naquela época. Ah, está implícito também que eu devo viver com aquilo que eu produzo, mas não é o que tá acontecendo no país.

6. Na sua opinião como seria um sistema eficiente de gestão coletiva de direitos conexos?

Eu praticamente dei uma ideia agora: você tem que estabelecer primeiro a quantidade do produto dentro de uma hora produzida, quanto é que o ator faz numa hora, então por exemplo, hoje com os problemas da internet, gravação à distância, dá muito problema, então o que eu fazia com o presencial, 30 anéis por hora, em média, anéis, ou *loop*, como chamam no Rio de Janeiro, cada trecho de 20 segundos, cada anel, você faz em média de 20 a 30 em uma hora presencial, você faz 30 com certeza, os mais experientes. Com a internet devido a problemas, ruído, interrompe, cai a ligação, a gente tá fazendo em média de 20 a 25, quando o ator é bom. Então eu tenho aí um montante: dentro de uma hora, o que o cara produz? Tá, ele produz 20 anéis. O que significa isso em termos digitais, em tamanho, quanto é em digital, quantas linhas, quanto tempo digitalizado dá isso? Eu tenho um montante, se eu transformar isso num valor único que se modifica a cada produto, ele vai ser sempre o mesmo, seja para jogo, seja para filme, seja para novela, seja para desenho. O custo é o mesmo porque é um montante de linhas dentro de um espaço de tempo, é tempo-espaço, é onde eu tenho o cálculo. Então, se eu posso calcular por aqui, agora como administrar isso? A dificuldade está aqui. Se eu tenho um contrato objetivo, então a Disney, que agora é a dona da Fox, se ela tem um produto e ela sabe quanto em tamanho tem cada filme, quantos personagens entram, então ela vai dividir a quantidade do produto pelo número de atores, quantos atores serão, quanto tempo de estúdio, tudo isso é calculado, tudo na máquina, não tem como errar. São tantos atores, tantos minutos, tanto de estúdio. Eu preciso de 10 atores, cada um com uma hora para terminar um filme, então são 10 horas de estúdio. Tá, eu posso usar não 10 horas de estúdio, mas eu preciso de 10 momentos dentro do estúdio e cada momento custa tanto e vai render tanto. Aí eu tenho o custo aqui para poder jogar. Agora, a administração seria um contrato pela obra feita, daquele contrato que foi criado, para cada produto realizado. Ali consta: o ator tal participou do produto tal, em tantas horas, equivalente a tantos anéis. Esse é um contrato. Ali reza que esse produto, no contrato tem que reza, que é o que diz a [lei] 6.533, não a 9.610, ali tem que constar quanto tempo e quantas vezes, esse longa-metragem vai ser apresentado cinco vezes no espaço de um ano. Tudo bem, a sexta já é paga de novo, paga de novo dentro de um bloco de outros cinco, por exemplo. Eu tenho como avaliar. Como eu vou administrar? Esse é um problema de quem vai cuidar dos direitos. Mas os contratos então iriam para os sindicatos ou para a associação que cuida dos direitos, para receber a cópia, porque no contrato, cada contrato de cada ator, junta todos de cada obra. Então olha, esse aqui é o elenco do Perdidos no Espaço, tá aqui, todos os contratos, então autorizado para usar

durante um ano. Se daqui a um ano ele tiver ainda no ar, alguém vai entrar em contato com o cliente e falar: “escuta esse contrato venceu lá em dezembro do ano passado e vocês estão apresentando ainda agora”. O Beakman tá sendo usado de novo, imagina se o sindicato escreve lá para esse grupo e fala assim: “escuta o produto que vocês estão usando foi dublado nos anos 90, pelo elenco A, B, C, D e o equivalente foi pago aos atores na época tanto. Então dolariza, transforma para hoje, vocês têm que pagar tanto”. Se lá eu ganhei U\$10.000, eu vou ganhar R\$10.000 aqui de novo, porque tá usando o mesmo produto, ele já tá dublado. É só um exemplo. Não é tão difícil, é uma papelada, mas hoje com digitalização, tudo no computador, você bateu aqui, a informação já tá na tela, já manda a cópia para o ator, manda a cópia para a associação, manda a cópia para o sindicato, acabou tudo, por e-mail, você nem paga, tudo pelo “Zap” se você quiser. Mas você tem o controle. Tá lá o papelzinho, você tira, cola numa pasta, tá tudo ali, toda a tua produção do mês você vai controlar. Enfim, a associação ou sindicato ficaria com percentual desse montante que é pago para os atores, o direito conexo, para poder administrar justamente essa documentação. Mas primeiro você precisa estabelecer qual é o montante de palavras ou de linhas que vai dentro de uma hora e que vai ser pago por que valor. Não pode continuar essa palhaçada. Se você divide por cinco, se eu ganho R\$150, eu estou ganhando R\$30 por hora, na verdade.

7. O que você acha que falta para que haja no Brasil hoje uma associação de artistas atuante e com resultados positivos e um sistema eficiente de gestão coletiva de direitos?

Eu não posso me indispor com a categoria, mas basicamente falta ética, falta noção do da mais-valia. Não é papo de comunista, a mais-valia é pelo seguinte: o meu trabalho rende tanto. Com todo respeito a quem faz faxina, mas se o trabalho de passar vassoura na casa custa tanto, o trabalho de fixar a voz sobre o trabalho de interpretação de um outro profissional custa outro tanto. Não pode ser a mesma coisa, não é um trabalho especializado passar vassoura na casa. “Ah, mas ela limpa a casa como ninguém!” Tá certo, mas sem querer ofender, qualquer pessoa poderia fazer isso. Nem qualquer pessoa poderia dublar um filme. Tem que ser um ator profissional, tem que dominar técnica, sincronismo, tem que saber avaliar tom, semitom, entender o que está dizendo, eu não posso simplesmente falar o texto, eu tenho que saber o que eu tô dizendo. Então não é para qualquer um. Se esse meu trabalho é avaliado, ele tem um peso “x”, é evidente que eu vou estabelecer normas a partir do montante que ele produz. Mas não acho... enquanto não mudar um pouco a cabeça... É fogo, eu entro em rota de colisão, porque todo mundo se choca muito com esse tipo de comentário. Mas,

assim, os amiguinhos dos reis vão sair ganhando sempre, o cara que tem um amigo que é dono do estúdio, cara, ele vai trabalhar, ele vai aceitar por menos, ele vai fazer, então assim, eu sou amigo do dono do estúdio. “Ah, Flávio, então você faz acerto?” Eu não faço, cara, mas eu sou eu, eu sei o que eu faço, o que eu não faço. O dono do estúdio me conhece, ele nunca vai me oferecer abaixo do que tem que ser pago, porque eu não vou aceitar, e se eu não vou aceitar, eu não vou trabalhar para ele, mas ele quer o meu trabalho. Se ele quer o meu trabalho, olha, o custo é esse, como qualquer coisa. Ah, você quer um celular “x”, custa 5 mil. Ah não, pode ser qualquer um, ah então, eu tenho aqui um de mil, não sei quanto tempo dura, mas aí é qualidade. Então, é a mesma coisa, tem os novatos da dublagem que chegam falando junto, começa junto e acaba junto, acha que tá dublando, sem interpretação, sem qualidade, sem avaliar, sem interpretar realmente aquilo que está dizendo, e o povo que realmente cria em cima. Então as vozes dos desenhos animados brasileiros são “babadas” no mundo inteiro é pela qualidade do artista brasileiro que criou em cima. O Patolino não fala assim em inglês, [faz a voz do Patolino] “sujeitinho desprezível”, fui eu que falei assim, lá nos anos 70, a primeira vez que o pato falou. Quem falava, falava com voz de homem. Eu apertei a voz, fiz uma voz de pato, aí ficou. Vão falar “você que inventou?”, não inventei, inventei naquela hora, eu não sei nem se fui o único ou fui o primeiro. Eu achei que a voz era isso. O “sujeitinho desprezível” já existia, a maneira de falar que é minha. Eu posso usar como exemplo um caso meu mesmo, o Barney aquele dinossauro, aquela voz assim [faz a voz do Barney]. Ele foi dublado por um colega nos primeiros dois meses. Esse colega ficou muito doente, saiu de São Paulo e foi se tratar no Nordeste. Ele criou um timbre para o boneco. A Centauro era dona do produto. A Centauro tinha quatro séries de quase 40 capítulos e três longa metragens para serem feitos e um programa na Rede Bandeirantes com um boneco ao vivo onde eu, onde o ator tinha que ir fazer a voz enquanto o boneco se mexia, pegava uma carta e lia, falava com os meninos, o cara dentro do boneco e eu fazia a voz aqui. A partir daí eu dublei o Barney durante seis anos seguidos em seis ou sete séries e quatro longa metragens. [Faz a voz do Barney]. Se alguém imitar essa voz e brincar por aí, vão achar que é o Barney, assim como não percebem quase a diferença, é que o colega tinha uma pequena puxadinha no timbre dele, no sotaque dele, porque ele não era de São Paulo. E aí mas na hora eu acrescentei no movimento do boneco, quando ele andava, a boca abria, aí conforme o boneco andava, eu fazia [faz o som], ficou legal, falaram “caramba, muito bom, deu vida, parece que ele está mesmo fazendo o som” e aí ficou uma marca minha em cima de um boneco que foi criado na verdade por um outro colega. Agora o cara ia perder o produto? Não, foi feita uma bateria de testes e eu ganhei porque o meu timbre era o mais próximo do timbre do colega, liguei para o

colega, falei “olha eu falando só para você saber, teve teste, eu fui escolhido”. [Ele respondeu:] “Ah faz o que você quiser aí velho”, bravo, porque, assim eu estou roubando o trabalho dele, mas aí você para pra pensar: espera um pouquinho, ele não podia fazer o trabalho, estava fora de São Paulo, a empresa tinha compromissos, a televisão tinha compromissos, os filmes estavam lá, tinha que ser dublado, alguém ia ter que fazer. Então assim, por mais que você tenta ser honesto às vezes nesse mercado, você tem egos imensos, são atores, né. É natural, é onde mistura a humanidade com o lado artístico. E aí não dá para você ter um relacionamento natural com atores. Com todo respeito com os colegas, eu sou ator profissional formado pela Escola de Arte Dramática da USP, me formei em 75, nunca parei, de final de semana eu trabalho com teatro, até hoje eu tenho um grupo aqui em Mogi chamado Companhia Radiofônica de Teatro.

8. O que falta para ter uma proteção de direitos conexos boa, eficaz?

Primeiro, acho que um departamento jurídico dentro de um sindicato, tanto no Rio quanto em São Paulo, pelo menos são dois sindicatos sérios, ou pelo menos eram, um departamento jurídico que realmente se estruture dentro do direito, porque o direito vai dar dinheiro. Se o cara começar a cobrar pelo uso da voz, esse dinheiro vai para o sindicato ou para a associação que cuida. Parte dele vai, então não vai ser de graça, é um trabalho pago. E os atores passam a receber um recebimento honesto, se pagarem. O que tem de filme hoje em streaming, meu amigo, dublado em português, seja o que for, tem um custo, você sabe quem entrou, quem viu, a Netflix por exemplo tem um controle, você vai lá, você tem uma pastinha de tudo que você viu tá anotado lá. Então a Netflix sempre pode passar para associação: “olha esses filmes, todos dublados em português foram exibidos no Brasil. Custa quanto?”. Vai vender um produto dublado para a Netflix? Avisa a Netflix que ela vai ter que pagar 5% do que ela ganhar. O que for exibido em português, em qualquer parte do planeta, tá passando na África em português dublado no Brasil, tem que pagar. Mas não, olha quanto dinheiro a gente tá perdendo. Robin Williams ganhou dinheiro como dublador antes do “Good Morning Vietnam”. Ele era dublador, ele juntou dinheiro para se auto produzir. Se eu ganho bastante dinheiro como ator profissional, eu posso produzir, eu vou dar mais trabalho, enfim, é o dinheiro que volta. Agora, 150 reais, o que que eu vou fazer com isso? É o que eu digo, hora-dublagem, o que que eu vou fazer com 150 reais por hora, se o meu trabalho rende 10 milhões quando é exibido? Como assim 150? Então assim, [o que falta] é uma equipe séria que entenda da legislação, não tem outro jeito, e que crie uma estrutura de montante de produção dentro de uma hora trabalhada. A partir daí que seja válido para todo e qualquer produto, é

idêntico. “Ah, a novela é mais cara que o filme”, não, não é mais que o filme. “Ah porque o cara que é o principal vai ganhar mais”, mas porque ele entra mais. Ele já ganha mais porque ele faz mais do que o cara que faz a ponta, o segundo papel. Então por que que tem que ser diferenciado? Tá bom, quer manter, então o cara que faz papel principal não ganha 140 por hora, ele ganha 148, que seja, quer diferenciar para valorizar a qualidade de cada um, mas não dá para ser mais que isso. E como tudo é registrado, os contratos, todos são controlados, a partir dessa criação, eu vou saber quanto é produzido, quanto as empresas estão colocando no mercado, quanto realmente é feito aqui, quanto não é feito aqui e tá sendo exibido aqui como se feito aqui, quanto de produto é dublado nos Estados Unidos e passado aqui como dublado em português, e não pode, a língua portuguesa é brasileira (e portuguesa, é claro). Então o direito conexo é do ator brasileiro ou português, ele que se identifique. Mas eu acho que é a única maneira, vai ser muito trabalhoso, mas é um departamento jurídico enfiado em cada associação ou sindicato. É a única forma, é pela lei, não tem outro jeito, se não fica achismo.

ANEXO F – ENTREVISTA COM SUMÁRA LOUISE

1. Você já teve algum direito lesionado por produtor ou distribuidor de obra audiovisual?

Todos nós temos né, quer dizer, na medida que nenhuma delas paga o direito autoral, todos nós temos os direitos lesionados, não só eu. É uma lei que existe, a 9.610, que não é cumprida, e eles não vão pagar. Quer dizer, a última tentativa que foi feita, eles perceberam que a categoria era frágil, se mostrou o frágil, não que ela seja, mas ela se mostrou frágil, e aí aconteceu o que aconteceu. Hoje em dia eles pagam uma coisa irrisória, tipo 10% em cima do pagamento, quando na verdade eles deveriam pagar exibição, com as vezes que exhibe, porque numa segunda ou terceira exibição daquele filme, os anúncios são outros já, então a televisão fatura outra vez em cima daquilo. E nós não ganhamos. Eu estava no momento que aconteceu o problema, eu estava exatamente negociando isso, o preço da exibição que seria pago. Nós estávamos falando que seria pago uma parte pelos distribuidores e uma parte pelas televisões. E aí algumas pessoas da categoria assinaram com a Disney por 10%, Então disseram para mim: “Sumára, a categoria traiu você”. Traíram eles mesmos, né, não a mim, eu só sou um instrumento, uma pessoa, eles traíram eles mesmos, quer dizer, aqueles famosos 30 dinheiros de Judas. Então todos nós sofremos isso até hoje, aliás, sofremos isso há 50 anos, porque há 50 anos que isso não é pago. Tudo bem, a lei foi feita depois, mas como eles pagam em outros países como Espanha, Portugal, Itália, então deveriam pagar aqui também.

2. Você já integrou alguma associação de artistas?

Sim, na década de 80, o Nilton Valério fundou uma associação, quer dizer, ele tentou fazer, porque nós tivemos uma greve em 77, 78. E nós vimos que o sindicato, na verdade, poderia ser facilmente manipulado, dependendo da diretoria que fosse, não era exatamente o nosso caso, mas na greve o sindicato deu todo apoio, mas poderia ser. Então talvez seria interessante a gente ter uma associação. O Nilton Valério tentou o sindicato mas nós não tínhamos, chegamos a Brasília na comissão de enquadramento fiscal, mas nós não tínhamos números suficientes de atores e de dubladores para formar um sindicato. Então foi formada uma associação, que o Nilton Valéria era o presidente e eu vice-presidente naquele momento. Depois foram feitas eleições e outras pessoas entraram, não vou me lembrar de cabeça quem entrou. A ANAD foi uma tentativa quer dizer de receber o direito autoral, não tem nada a ver com o processo trabalhista. Essa associação e o sindicato têm a ver com os nossos contratos

de trabalho, e como ele é feito, e como ele se desenvolve. A ANAD seria exclusivamente para o pagamento dos direitos autorais e conexos.

A gente na verdade teve três chances de fazer isso. Uma com a ASA, cujo fundador foi Jorgeh Ramos, a outra com a SONAT, cujo fundador foi o Flávio Dias e a terceira a ANAD comigo e outros 2 fundadores. Claro que eu estudei isso o mais que eu pude, sendo leiga no assunto, sem ser advogada e junto com advogados. Então a ANAD foi fundada exatamente para isso, exatamente, nesse momento quando eles assinaram com a Disney. E aí a ANAD esvaziou outra vez. Tentaram, parece, em São Paulo, fundar uma outra associação, até pediram para mim o estatuto da ANAD, eu achei que não cabia, cada associação tem o seu estatuto, não cabia ceder o estatuto da ANAD para fundar uma outra.

A gente estudou muito para contar a associação de direito autoral, mas também afundou, entendeu? E quantas fizerem vão afundar. A única saída é a justiça, é você entrar na justiça e exigir o seu direito. Mas tem um problema. Quando você faz isso e entra na justiça sozinho, sem que seja uma associação te representando, você se queima no mercado. Então, por isso a ideia de uma associação que representasse a todos.

As pessoas pensam assim: “bom então eu tenho uma associação, então a Sumára, o Flávio, o Jorgeh Ramos vão lutar pela gente, eu não preciso pagar, eles pagam tudo, eles pagam aluguel da sala, eles pagam todos os advogados, eles pagam todas as despesas, eles pagam tudo”, entendeu, é assim, quer dizer, as pessoas querem o bônus mas não querem o ônus. O mínimo que você pode fazer é pagar a sua associação, para que ela possa movimentar, contratar, viajar, ir para um congresso, mas não as pessoas querem o bônus mas não querem o ônus.

3. Como foi a sua experiência com as associações de artistas?

Foram todas muito frustrantes na verdade, porque eu considero que isso é um direito tão nosso, é uma coisa tão clara para mim, depois de ter estudado junto com os advogados e procurado outras opiniões também, do que é o nosso direito, para mim foi muito frustrante porque a ASA acabou melancolicamente, a SONAT acabou melancolicamente, a ANAD acabou melancolicamente e parece que a outra acabou melancolicamente também. Então, isso é muito ruim.

Eu tenho a certeza de que o direito existe, eu tenho certeza de que nós temos esse direito, eu tenho absoluta convicção disso, pelo que eu estudei, pelo que eu ouvi de advogados, de juristas de desembargadores que nós procuramos, e todos eles nos disseram que é justo, e eu, Sumára, acredito completamente que esse direito é nosso e que ele um dia

deverá ser pago, não por minha por minhas mãos ou de outro momento, agora, mas essa categoria é muito difícil, só por obra e graça de Jesus acontecer alguma coisa nesse sentido, um milagre, e aí a categoria vai ter esse direito. Mas ela peca muito quando ela despreza isso que é dela, porque seria um futuro, seria não precisar do INSS, seria não precisar de não ter o seu plano de saúde, ter direito ao dentista de qualificação, é tudo isso, porque eu vou dizer uma coisa a você: são milhões de reais mandados para fora, além do que o país deixa de receber milhões de reais de impostos, não só dos nossos milhões que devem a nós, porque nós estamos na televisão o dia inteiro. Se você pensar bem, começa um desenho, depois entra outro, aí um filme. E agora com *streaming*, então, é uma maravilha. Então eu acho que é uma pena que somente pela Justiça, entrando na Justiça, você consiga esse direito. Mas a categoria quis assim, então ela pague o seu ônus e não tenha o seu bônus.

4. Você acredita que uma associação de artistas poderá garantir os seus direitos de forma eficaz?

A associação sim, garantiria. Categoria não. A associação é fundada em bases concretas, o estatuto diz tudo que ela deve fazer e como ela deve gerir aquele dinheiro, como ela deve distribuir, como ela deve fazer, enfim, a gestão daquele processo. Não só cláusulas chamadas pétreas de uma associação, um advogado explicaria isso melhor, mas também depois como gerir e distribuir aquele lucro advindo do pagamento do direito autoral. Nós da ANAD tivemos uma grande ajuda de um amigo meu, que é um gênio em matemática, é um gênio em tudo, e ele fez a tabela de maneira que era perfeito, o que entrava e como saía, como distribuía, e isso deveria ter um auxílio das casas de trabalho, mandando as escalas para que a gente soubesse que fulano fez uma hora, o outro fez nove, o outro fez sete, enfim, e a gente pudesse em cima disso calcular e apresentar à *master* o quanto ela deveria pagar. Tava tudo pronto.

Quando eu falo assim me dá muita pena. Eu tenho muita pena dessas pessoas. Porque eu me aposentei, vim morar num lugar maravilhoso, pude ficar bem próxima ao dentista, eu posso ir ao médico, eu posso pagar um exame mesmo fora do meu plano.

5. Na sua opinião como seria um sistema eficiente de gestão coletiva de direitos conexos?

Eu acho que isso não fica na mão da diretoria. Eu acho que a diretoria participa dessa gestão, mas existem gestores específicos para este caso. A diretoria da associação não deve ser a gestora única. Ela deve ter gestores profissionais, pessoas acostumadas à gestão e que

prestes contas à diretoria. A diretoria participa junto, mas eu acho que isso tem que ser feito por especialistas, primeiro que é muito dinheiro, segundo porque é muita responsabilidade, então nós temos que ter no estatuto da ANAD, prever a contratação de gestores do ramo. Eu acho que tem que ser assim, cada um no seu quadrado, eu sei dublar, eu durmo muito bem, obrigada. Eu sou economista de formação, mas eu nunca exerci a economia. Então eu tenho que ter um gestor que me explique, que faça uma tabela como esse nosso amigo fez, porque ele é um gestor maravilhoso numa multinacional, então ele fez uma tabela para nós, ele aprontou tudo que a gente poderia. Então eu acho que deveriam ser contratados gestores profissionais e especialmente tudo com muita transparência. Eu acho que transparência é o nome na porta onde vai ficar esse gestor chama-se Transparência.

A ANAD colocou no seu estatuto que teria como é feito na Espanha. Por exemplo, o sistema da Espanha é muito bom. A televisão manda a programação, ela é obrigada a mandar para a associação, aí existe uma lei no caminho. Então a televisão manda a sua programação toda. Muito bem, daí o que é filme as casas de trabalho, estúdios, mandam por sua vez as suas escalas, junta essas duas coisas. Claro que hoje em dia por um sistema, um software, não sei exatamente qual dos dois, aquilo é juntado e na ponta sai lá que Sumára Louise fez tantas horas Universal, fez tantas horas da Disney, tantas horas da MGM, e por aí afora.

6. O que você acha que falta para que haja no Brasil uma associação de artistas atuantes e com resultados positivos e um sistema eficiente de gestão coletiva de direitos conexos?

Vergonha na cara. Escuta, se você tem uma lei que te protege, se você tem uma associação que te representa, o que é que te falta? Vergonha na cara.

E não estou falando qualquer associação, assim foi a ASA, assim foi Flávio Dias, assim foi a ANAD, e essa outra que veio aí de São Paulo.

Então falhou outra vez, perdemos quatro bondes. É muita falta de vergonha na cara.

Eu acho que na Itália em 1947, imagina que existe um direito autoral para o diretor de dublagem, quer dizer, existe uma associação para o diretor. Eu conheci um dublador na Itália que eu queria que você visse a casinha dele, mal comparando parece com a minha, porque eles recebem um valor justo pela hora, além do que nós não temos nem condição de lutar por um valor justo de horário de trabalho. Quer dizer, lá eles têm não só um valor justo de um trabalho como seu direito autoral garantido. Eles têm vergonha na cara, eles respeitam a associação, não é deixar uma representante na lá negociando e negociar pelas costas com a Disney.

ANEXO G - PROPOSTA DE PROJETO DE LEI**PROJETO DE LEI Nº , DE 2023**

Altera a Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978,
e a Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998,
em matéria de direitos dos artistas intérpretes e executantes.

O Congresso Nacional decreta:

Art. 1º Esta Lei altera a redação do artigo 10 da Lei nº 6.533, de 1978, altera a redação dos artigos 82, 90 e 91 e acrescenta o art. 91-A e o Parágrafo único do art. 92 da Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.

Art. 2º O art. 10 da Lei nº 6.533, de 1978, passa a vigorar com a seguinte alteração:

“Art. 10 - O contrato de trabalho conterá, obrigatoriamente:

.....

XIII - percentual de remuneração por cada aproveitamento econômico da obra, seja fixação, radiodifusão ou comunicação ao público, a título de direitos conexos.” (NR)

Art. 3º O art. 82 da Lei nº 9.610, de 1998, passa a vigorar com a seguinte redação:

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

I - a remuneração devida pelo produtor aos co-autores da obra e aos artistas intérpretes e executantes, incluindo percentual de remuneração por cada aproveitamento econômico da obra, seja fixação, radiodifusão ou comunicação ao público, bem como o tempo, lugar e forma de pagamento.” (NR)

Art. 4º O art. 90 da Lei nº 9.610, de 1998, passa a vigorar com a seguinte redação:

“Art. 90. Tem o artista intérprete ou executante, em relação às suas interpretações e execuções, os seguintes direitos exclusivos:

I - autorizar a reprodução direta ou indireta das suas interpretações ou execuções fixadas em fixações audiovisuais, de qualquer maneira e sob qualquer forma;

II - autorizar a colocação à disposição do público do original e de cópias das suas interpretações fixadas em fixações audiovisuais, por meio da venda ou por outra forma de transferência de propriedade;

III - autorizar o aluguel ao público, com fins comerciais, do original e de cópias das suas interpretações fixadas em fixações audiovisuais, mesmo após a sua distribuição pelo artista intérprete ou executante ou com sua autorização;

IV - autorizar a colocação à disposição do público das suas interpretações fixadas em fixações audiovisuais, por meios com fio ou sem fio, de forma a torná-las acessíveis a membros do público a partir do local e no momento por eles escolhido individualmente;

V - autorizar a radiodifusão e a comunicação ao público dos seus performances fixadas em fixações audiovisuais;

VI - remuneração equitativa pela utilização direta ou indireta de prestações fixadas em fixações audiovisuais para radiodifusão ou para comunicação ao público.”

§ 1º Quando na interpretação ou na execução participarem vários artistas, seus direitos serão exercidos pelo diretor do conjunto.

§ 2º A proteção aos artistas intérpretes ou executantes estende-se à reprodução da voz e imagem, quando associadas às suas atuações.

§ 3º Os direitos previstos neste artigo aplicam-se integralmente ao ambiente digital, em particular à utilização de espectáculos em formato digital. Entende-se que o armazenamento de uma execução protegida em formato digital em meio eletrônico constitui uma reprodução na acepção deste artigo.” (NR)

Art. 4º O art. 91 e seu parágrafo único da Lei nº 9.610, de 1998, passam a vigorar com a seguinte redação:

“Art. 91. Os produtores e empresas de radiodifusão poderão realizar fixações de interpretação ou execução de artistas somente com a permissão destes para utilização em determinado número de fixações ou emissões, garantido o direito inalienável de remuneração equitativa ao artista pelo uso e transmissão das obras em que participa, e facultada sua conservação em arquivo público.

Parágrafo único. A reutilização subsequente da fixação, no país ou no exterior, somente será lícita mediante autorização escrita dos titulares de bens intelectuais incluídos no programa, pelo número de vezes e nos territórios autorizados, devida uma remuneração adicional aos titulares para cada nova utilização.” (NR)

Art. 5º A Lei nº 9.610, de 1998, fica acrescida do seguinte art. 91-A:

“Art. 91-A. Não será permitida a cessão ou promessa de cessão de direitos autorais e conexos decorrentes da prestação de serviços profissionais de artista intérprete ou executante, nos termos do art. 13 da Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978.”

Art. 6º Acrescenta-se o seguinte § 2º ao art. 92 da Lei nº 9.610, de 1998:

“§ 2º Os direitos reconhecidos ao intérprete ou executante nos termos do *caput* mantêm-se após a sua morte, pelo menos até a extinção dos seus direitos patrimoniais, e exercidos pelas pessoas ou instituições autorizadas pela lei”.

Art. 7º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Justificativa

A representação cênica é uma das mais antigas formas de arte. Até os dias de hoje conhecemos as obras dos dramaturgos gregos como Sófocles, Aristófanes e Ésquilo, e os romanos Plauto e Terêncio, que já à sua época apresentavam as bases do que conhecemos hoje na arte teatral. Contudo, a interpretação artística de textos literários ou lítero-musicais viu-se revolucionar completamente com a invenção e evolução de meios de captação de imagem e voz e de projeção em telas. Se na época de William Shakespeare a arte de interpretar era instantânea e só podia ser percebida ao mesmo tempo em que o ator a representava, com a invenção do cinematógrafo o artista passou a ser eternizado e sua interpretação pode ser repetida inúmeras vezes.

Foi justamente essa mudança proporcionada pelos meios de gravação que provocou o início das discussões a respeito dos direitos dos artistas. Antes, se a retribuição pelo trabalho do ator limitava-se ao seu cachê, ou o pagamento por uma determinada apresentação, agora, é gerado o direito de sua participação financeira na exploração de seu trabalho através da reprodução e distribuição de obras nas quais contribuiu criativamente.

O prof. Victor Drummond sustenta que “a interpretação é a união entre as palavras, o sentimento e a verdade do intérprete e do espectador”, sendo a arte do ator instantânea. Contudo, “quando fixada sob qualquer forma, também é única a cada vez, o que a caracteriza, novamente, como instantânea no momento da criação”. Isso porque essa forma de arte é única, pois “necessita de um terceiro, presente momentaneamente (sempre), para realizar-se.

E, se o exercício artístico-criativo é efêmero, os efeitos são perenes”.

Os direitos dos artistas intérpretes e executantes foram sendo construídos aos poucos, através de um processo relativamente lento e complexo, e a partir de intensos clamores e reivindicações dessas categorias para que tivessem suas necessidades atendidas.

O primeiro instrumento internacional a reconhecer os direitos dos artistas intérpretes e executantes foi a Convenção de Roma, de 1961, que estabelecia autonomia dos artistas através da a faculdade exclusiva de autorizarem ou proibirem a fixação e reprodução de suas obras. Contudo, não previa a irrenunciabilidade dos direitos conexos.

No Brasil, os direitos de autor e os que lhe são conexos estão previstos na Constituição Federal da República Federativa do Brasil de 1988, respectivamente, no seu artigo 5º, incisos XXVII e XVIII, alínea “b”. A presença destes direitos na Carta Magna brasileira, por si só, poderia indicar o seu caráter fundamental; entretanto, conforme apontamos, existem também embasamentos axiológicos e teleológicos para conferir-lhes uma posição privilegiada no ordenamento jurídico brasileiro.

Os artistas intérpretes e executantes são protegidos pela Lei nº 9.610/98, a atual Lei de Direitos Autorais, que também envolve a proteção dos produtores de fonogramas e empresas de radiodifusão, e que incorporou muitos dispositivos da antiga Lei nº 5.988/73 e os princípios da Convenção de Roma, e pela Lei nº 6.533/78, que regulamenta as profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões.

Contudo, o que temos visto na prática é uma completa ignorância consciente das leis, caracterizando uma situação de abusividade contratual, pois os produtores de obras audiovisuais inserem cláusulas de cessão de direitos conexos nos contratos de prestação de serviços de ator, para que os artistas não possam cobrar a sua devida remuneração pelos usuários, em casos de comunicação ao público ou reprodução. Com isso, os produtores lucram por tempo quase infinito e nas mais diversas mídias em cima do trabalho criativo dos atores, e estes nada recebem sobre a exploração de sua interpretação.

Renomados juristas que trataram sobre o tema, como Antônio Chaves, Walter Moraes e José de Oliveira Ascensão, defenderam que, além da retribuição pela sua prestação ao vivo, os artistas intérpretes e executantes têm direitos inerentes a uma participação nos proventos que possam proporcionar as modalidades diferentes do aproveitamento da sua obra.

Diga-se: um artista que se apresenta em uma peça de teatro tem a sua remuneração limitada ao cachê, que vem de parte da bilheteria paga pelo público. Porém, sua interpretação limita-se àquele espaço e tempo. Porém, o ator cinematográfico tem sua interpretação

imortalizada em uma fixação e repetida infinitas vezes, e a cada repetição o produtor recebe do usuário uma remuneração pelo uso de sua obra.

Um filme, hoje, após ser projetado em salas de cinema em todo o mundo, poderá ser aproveitado ainda na televisão – caso em que as emissoras deverão pagar para a distribuidora um valor pela exibição, enquanto irão receber uma remuneração de seus patrocinadores pela transmissão de comerciais nos intervalos dos filmes –, em mídias digitais como o DVD e o Blu-Ray – que irão gerar renda para o distribuidor por cópia vendida –, e pelas plataformas de *streaming*, que também devem pagar aos distribuidores pela “locação” dos filmes, e em contrapartida irão receber de seus usuários as mensalidades para uso da plataforma.

Temos visto uma movimentação internacional para firmar normas legais para proteger os artistas intérpretes e executantes, principalmente considerando o avanço tecnológico e a proliferação de meios de difusão e reprodução das obras, especialmente no contexto da Internet. Contudo, o Brasil está atrasado nessas discussões e pouco se preocupa em dar atenção a um assunto de tamanha importância.

A alteração das leis em benefício dos artistas, além de harmonizar os compromissos internacionais do país com os de seus parceiros, facilitará a conclusão de acordos de comércio e possibilitará a negociação com maior autoridade e com mais desenvoltura de novos instrumentos multilaterais relacionados aos direitos de autor e conexos.

Por todo o exposto, e em atenção ao Tratado de Pequim de 2012, sobre Interpretações Audiovisuais e às melhores legislações estrangeiras sobre o tema, visando a atender as demandas e reivindicações da classe artística de atores em obras audiovisuais e para alocar o Brasil entre os países que reconhecem e garantem os direitos dos atores em obras audiovisuais, este projeto visa a alterar as duas leis que regulam os direitos dos artistas, a Lei nº 6.533/78 e a Lei nº 9.610/98, de modo a estabelecer normas mais rígidas e explícitas a respeito do dever de remuneração dos atores por cada utilização das obras em que participam como intérpretes, coibindo abusos de direitos e dando maior autonomia às associações de gestão de direitos para arrecadação e distribuição da remuneração dos atores.

À vista do exposto, contamos com o apoio dos Nobres Pares nessa iniciativa.

Sala das Sessões, em ____ de _____ de 2023.