

INÊS REBANDA COELHO

insclh@gmail.com

CENTRO DE ESTUDOS EM COMUNICAÇÃO E SOCIEDADE,
UNIVERSIDADE DO MINHO, PORTUGAL

DIREITO DE AUTOR E DIREITOS CONEXOS NA UNIÃO EUROPEIA: UM MONÓLOGO LEGAL?

RESUMO

Quem é o autor de um filme para a lei na União Europeia? E de um programa televisivo? Existem diferenças na autoria destes dois média para o Direito? Aquilo que se tem constatado com esta investigação é a existência de disparidades tidas como relevantes entre os diversos países da UE. Mesmo sendo regidos pelo mesmo sistema legal (Direito Civil, o que inclui o Direito de Autor e Direitos Conexos) e terem estabelecido Diretivas, Tratados e Convenções de harmonização entre eles, ainda há diferenças consideráveis. Diferenças essas que atualmente não se aproximam da realidade social nem da realidade industrial destes dois media. Esta conclusão foi obtida após ter sido feita uma observação aprofundada dos processos de produção de obras filmicas e televisivas, do funcionamento das respetivas indústrias e dos comportamentos de consumo de obras audiovisuais a partir dos Estudos Filmicos e Televisivos, Sociologia dos Media e restantes áreas que abordam. É possível que a noção de autoria no sistema legal de Direitos de Autor e Direitos Conexos na UE esteja a trazer problemas tanto aos criadores das obras audiovisuais como aos seus utilizadores. Apesar de a definição de autor ser praticamente universal entre a legislação dos diferentes países, mesmo daqueles que se regem por outro sistema legal (*copyright*), o mesmo não se pode dizer dos autores que são eleitos por cada um deles. Cada país apresenta profissões distintas tidas como autorais para uma obra audiovisual, o que está a influenciar o campo artístico, cultural e económico em diversos países da UE.

O nosso objetivo é expor a situação legal na UE e alertar para a necessidade da sua atualização e harmonização, tendo em conta os efeitos causados no consumidor, nos membros constituintes das indústrias selecionadas e na arte.

PALAVRAS-CHAVE

Direito de Autor; Direitos Conexos; autor; cinema de ficção; séries televisivas

INTRODUÇÃO

A investigação realizada, que inspirou a criação deste artigo, tem como um dos principais intuitos estudar a autoria de obras concretizadas por várias pessoas no Direito de Autor e Direitos Conexos dos diversos países da União Europeia e as suas implicações. De todos os objetos que este sistema legal protege, aqueles que se decidiu examinar foram as obras audiovisuais, mais concretamente o cinema de ficção e as séries de televisão. Mostra-se como relevante mencionar que a informação aqui presente provém do estudo realizado para a minha tese de doutoramento, ainda por publicar.

Para este artigo pretende-se começar com uma breve introdução à análise feita do termo “autor” ao longo da história, dentro de diversas áreas de conhecimento. Este procedimento teve como propósito a apresentação daquela que se revelou como a definição de “autor” mais apropriada para esta investigação, ou seja, ampla e completa o suficiente para integrar várias formas de criação, sejam elas concebidas por autores a solo ou em coautoria, que tanto possam ter sido concretizadas no passado, presente ou mesmo que ainda estejam para ser criadas. De seguida, tenciona-se entrar numa observação da autoria em três campos distintos: estudos do audiovisual, mais especificamente Estudos Fílmicos e Televisivos; da sociedade como espectador e audiência e por fim, no contexto legal, Direito de Autor e Direitos Conexos. Os primeiros dois campos foram integrados nesta investigação com a intenção de se perceber se a ideia legal de autoria se aproximava da visão das áreas que protege (cinema e televisão, neste caso), se do consumidor, de ambos ou se de nenhum dos dois e possui uma realidade independente. Isto porque, “o direito deve estar em constante atualização, de modo a que consiga acompanhar a sua sociedade, pois só assim é que consegue garantir eficácia no manter do equilíbrio e harmonia social” (Fiuza, Sá & Naves, 2008, p. 2). Tenha-se em conta que, quando se fala em sociedade, neste caso, esta conceção é abrangente o suficiente para incluir tanto a realidade industrial de construção da obra como do consumidor. Se recorrermos a autores mais clássicos como Roland Barthes também nos deparamos com a ideia de que “o autor é uma figura moderna, sem dúvida produzida pela nossa sociedade” (Barthes, 1977, p. 143).

Relativamente à abordagem legal observou-se o sistema de Direitos de Autor e Direitos Conexos na União Europeia, pois percecionou-se que, embora a definição de autor seja igual ou muito semelhante em todos estes países, aqueles que são considerados autores diferem de país para país (Unesco, 2010). Esta realidade coloca desafios tanto aos profissionais

das indústrias estudadas, como aos utilizadores das suas obras. Apesar de se terem em consideração todos os países da União Europeia, houve um maior enfoque na legislação nacional. No entanto, sempre que se constatou uma abordagem diferente por parte de outro país, que se considerou pertinente para este artigo, foi mencionada.

Por fim, serão apresentadas as principais falhas detetadas no sistema de Direito de Autor e Direitos Conexos na União Europeia e como estas podem estar a prejudicar a evolução cultural, artística e económica do cinema de ficção e das séries televisivas, principalmente nos países com indústrias pequenas, com poucos meios para a criação de obras audiovisuais e que se regem maioritariamente ou mesmo totalmente por subsídios.

DEFINIÇÃO DE AUTOR

Nesta primeira secção pretendeu-se resumir o caminho de investigação que se fez em redor das palavras “autor” e “autoria” ao longo da história. Foram selecionadas as teorias e abordagens à autoria que se destacaram pela singularidade das suas perspetivas e pelo contributo que proporcionaram na aquisição de novos conhecimentos. Iniciou-se a sua apresentação com teorias precedentes à conceção da própria palavra “autor” e mesmo “autoria”. As mesmas foram formuladas por Platão e, posteriormente, por Aristóteles, que já se debruçavam sobre a noção de criação, um dos detalhes fundamentais que se relaciona diretamente com a ideia de autoria. Foi, assim, exposto o conceito de *mimésis* trazido por Platão e depois debatido e adaptado por Aristóteles (Aristóteles, 1997; Platão, 1999). Passou-se pelo Período Helenístico em que o homem na arte era retratado como uma ferramenta usada por seres divinos, até nos depararmos com os primeiros registos da palavra *auctoritas* na Roma Antiga. Durante a Roma Antiga *auctoritas* referia-se ao nível geral de prestígio, credibilidade e reputação que alguém influente tinha entre a sociedade (Francesse, 2007). Da Roma Antiga transitou-se para a Idade Média, onde é analisado o estudo concretizado por Alastair J. Minnis, denominado *Medieval theory of authorship: Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages* (2010), publicado pela primeira vez em 1984, e o artigo “Author” (1995) de Donald E. Pease, com uma primeira publicação em 1990. Ambos contribuíram para a observação e compreensão da evolução da noção de *auctoritas* e dos primeiros passos dados na conceção da ideia de autoria que lhe sucedeu. Enquanto Minnis (2010) investiga a influência da igreja no conceito de autoria durante a Idade Média, Pease (1995), para além de fazer um estudo da etimologia

da palavra “autor”, acompanha a sua evolução até à revolução industrial. Nesta altura há um especial enfoque no autor individual, na sua moral, estatuto e na produção literária. A partir daqui selecionaram-se teorias perentórias aos seguintes teóricos: Philip Sidney, Edward Young, Percy Bysshe Shelley, S.T. Eliot, Boris Tomasevskij, Walter Benjamin, Jean-Paul Sartre, William Wimsatt e Monroe Beardsley, Umberto Eco, Pierre Macherey, Georges Poulet, E.D. Hirsch, Jacques Derrida, Roland Barthes, Harold Bloom, Michel Foucault e Molly Nesbit.

Conclui-se, a partir das mesmas, que na sua grande maioria estes teóricos, apesar de explorarem uma determinada perspectiva dentro da autoria, acabam por não expor a definição que levaram em consideração na sua investigação, tanto de autor como de autoria. Em vez disso, focam determinadas características que consideram como definidoras da atividade de um autor ou na interação que o autor, para eles, possuía ou deveria possuir com a sociedade. Apesar das abordagens singulares de cada um destes teóricos, constata-se a existência de temas recorrentes relacionados com a autoria, como a religião, economia, política e sociedade como leitor. O que implica que se centrem numa vertente singular da autoria, o autor a solo, dentro de um ato de criação muito específico, a literatura.

Apesar de durante toda a investigação feita se ter em conta estas diversas visões de autoria, sem descuidar o seu contexto social, cultural e temporal, não se adotou nenhuma destas abordagens para a definição de autor nesta investigação. A razão deve-se ao facto de as mesmas se direcionarem especificamente à autoria a solo, o que levanta inadequações respetivamente a processos de criação, realidades industriais, artísticas e de receção social em relação a obras feitas por mais de uma pessoa. A definição adotada foi, assim, aquela que nos é trazida pelo Direito e que pode ser encontrada tanto no sistema legal de Direito de Autor e Direitos Conexos como no de *copyright*. Ou seja, o autor é o criador intelectual da obra. O que significa que a obra deve originar do seu criador. Não pode ser, por isso, plagiada de outra já existente. Esta definição pode ser empregue para qualquer forma de criação, seja científica ou artística, seja feita por uma ou mais pessoas, seja de uma obra criada no passado, presente ou esteja ainda para ser inventada, mesmo em termos de formato. Dispensa, igualmente, estatuto, avaliação estética e todo o tipo de intervenções relacionadas com a obra depois de ser concluída, assim como, torná-la pública. O que quer dizer que o autor é tido como criador a partir do momento que materializa a obra (Unesco, 2010).

O AUTOR DE UMA OBRA AUDIOVISUAL

Após se definir o que é um autor, surge a próxima questão: quem é o autor de uma obra audiovisual? E será que podemos dirigir-nos a todas as formas que se inserem no audiovisual da mesma maneira, no que diz respeito à autoria? Para isso, teria de ser feita uma investigação a todas as áreas e subáreas que se inserem no conceito de audiovisual. Um assunto que será novamente abordado na subsecção “O autor para a sociedade”, pela generalização que o Direito aplica no modo como protege todas as obras audiovisuais. Embora não se consiga responder à segunda questão levantada, pretende-se contribuir para a mesma ao selecionar-se dois media dentro do audiovisual, cinema de ficção e séries de televisão dramática. Foram escolhidas estas duas áreas e géneros pela proximidade que têm vindo a adquirir ao longo dos anos, mesmo fazendo parte de dois media distintos. O que suscita ainda mais interesse para esta investigação, pela possibilidade de se constatar que características têm em comum e que tipo de perspetiva e conhecimento nos poderão fornecer sobre autoria. Iremos, por isso, fazer um pequeno resumo da visão de autoria apresentada pelos teóricos dos Estudos Fílmicos e Televisivos relativamente a este tema. Faremos, também, um apanhado das conclusões retiradas dos estudos sociais e só depois passaremos para o Direito.

O AUTOR PARA OS ESTUDOS FÍLMICOS E TELEVISIVOS

Após a realização de uma análise da noção de autoria nos Estudos Fílmicos e Televisivos pode-se constatar que tanto a autoria no cinema de ficção como nas séries dramáticas televisivas pode ser dividida em três grandes grupos de perspetivas teóricas: a da autoria a solo, a da “morte do autor” e a da autoria conjunta. No cinema, as abordagens à autoria a solo eram provenientes maioritariamente de defensores do *cinéma d'auteur*, que consideram o realizador ou nalguns casos, o realizador-argumentista (a visão seguida pela maioria dos críticos da *Cahiers du Cinéma*, defensores do *cinéma d'auteur*) como o único autor de um filme (Hillier, 1985). No entanto, foram várias as problemáticas que surgiram com esta abordagem, que acabou por ser vista mais como “uma prática crítica do que como uma teoria” (Caughie, 1981, p. 4). Entre elas estão a falta de consideração dos contributos fornecidos por parte de outras profissões, ao ponto de sugerirem o cessar da existência de uma delas (argumentista); não ter em conta a realidade industrial deste meio artístico e elevarem a figura do autor a um nível de genialidade que se desprende da própria obra. Ganha um selo de

validação que transcende a qualidade do filme. Como David Tregde ressalva o “*auteurismo* eleva de forma não natural o lugar do realizador dentro da produção e julga filmes baseado nos seus realizadores em vez de uma obra artística individual” (Tregde, 2013, p. 8). O que atribui à noção de autor um estatuto quase elitista, onde a qualidade real das obras é frequentemente menosprezada em função do manter da imagem que se criou em torno de determinado realizador, seja ela positiva ou negativa (Benjamin, 1992). O foco deixa de ser o resultado final.

Nas séries de televisão dramática a autoria a solo é mais abrangente. Há teóricos que defendem ou detetam a aclamação do argumentista como autor (por exemplo, Longworth, 2002; Redvall, 2013), outros o produtor (maioritariamente como produtor executivo) (por exemplo, Newcomb & Alley, 1983; Schatz, 2010), o realizador-argumentista (por exemplo, Caughie, 1981; Dominic Savage citado em Cooke, 2015), o *showrunner* (por exemplo, Mittell, 2015; Newman & Levine, 2012). O *hyphenate-autor*, o autor separado por hífen, que normalmente inclui mais do que uma das seguintes profissões – realizador, produtor, produtor executivo e argumentista – é outro dos termos usados que pode igualmente ser encontrado no cinema (o realizador-argumentista é uma forma de autor-hifenizado) e onde a figura de *showrunner* frequentemente se insere (Corliss, 1974; Pearson, 2005). Depreende-se com isto que, por muito que mude o autor em cada teoria, há um fator que não se tem alterado. A quantidade de intervenções, juntamente com o poder de determinadas posições, continua a ser tida como fatores de definição de qualidade e de um maior controlo da obra. São dados a que estes teóricos recorrem para a atribuição de autoria de obras concretizadas por várias pessoas a uma só. Porém, não têm, também, em conta toda a realidade industrial, assim como o tipo de contributos feitos, que na maioria das vezes se fundem completamente com o de outras profissões e que só são possíveis de constatar em cada obra individualmente¹.

¹ “Quando questionados publicamente sobre a sua contribuição artística pessoal num filme ou série de horário nobre, os trabalhadores de produções em Hollywood irão rotineiramente responder que são experientes e bons no seu ‘ofício’ e que o seu principal objetivo é ‘servir’ a história de qualquer forma exigida pela mesma. Estes trabalhadores são o seu realizador, diretor de departamento ou produtor. No entanto, uma vez que a produção esteja em andamento, muitos destes mesmos trabalhadores inevitavelmente irão enfrentar diversas aberturas e lacunas – não antecipadas pelos esquemas de controlo dos produtores e realizadores – nos quais eles injetam as suas próprias ideias estilísticas e soluções técnicas como parte do que é hábito no local de trabalho. Esta modesta mas contraditória postura – para criar e contribuir artisticamente no set, mas negá-lo em público – salienta a questão que vale a pena abordar mais detalhadamente: até que extensão pode a ‘autoria’, ‘controlo’ estético e ‘criatividade expressiva’ – dizer-se que funciona abaixo do nível de gestão (i.e., do produtor ou realizador); e como é a expressiva criatividade entre os trabalhadores iguais ou diferentes dos nomeados para o ‘auteur’ tradicional?” (Caldwell, 2013, p. 349).

De seguida, apresenta-se a categorização a que chamamos de “morte do autor”, que pode ser aplicada do mesmo modo ao cinema de ficção e às séries de televisão. Teóricos como Umberto Eco (2001) defendem a existência de um autor múltiplo, em que o consumidor, o espectador e utilizador, também possuem autoria na mesma. Umberto Eco (2001) alega que aquilo que o autor faz é oferecer à pessoa que irá usufruir da sua obra, uma obra a acabar. Para ele (2001) o autor primário, aquele que concebe a obra, não sabe exatamente como este processo irá ser efetuado, mas sabe que a obra será sempre sua, embora seja organizada de um modo que não consegue prever na totalidade (Eco, 2001, p. 62). Há, também, teóricos que defendem um cessar da existência do autor que concebeu a obra para que o espectador usufrua de todos os significados que esta lhe pode atribuir, como Roland Barthes (1977), que inspirou a categoria “morte do autor”. Apesar de Roland Barthes (1977) quando formulou esta teoria, a ter direcionado para a literatura, teóricos como Timothy Corrigan (1991) e John Caughie (1981), adaptaram essa visão ao audiovisual, principalmente ao cinema. No entanto, consideramos que estas visões passam para segundo plano, pois também o autor que concebe é um espectador da sua própria obra e após a sua materialização e visualização, adquire novas mensagens. Estaria, assim, na posição de dois tipos de autores diferentes: o que concebe e o que colmata a obra inacabada ao visualizá-la. Uma forma de autoria que, mesmo como espectador, se torna emocionalmente distinta de um espectador comum que usufrui da obra sem ter toda a experiência da sua construção.

Por fim, temos a autoria conjunta, também conhecida como autoria coletiva, múltipla, colaborativa, poliautoria, entre outras. Presente de forma similar no cinema e televisão, esta abordagem alega que o autor é todo aquele que participa na obra, tendo em conta todos os contributos dados à mesma (Bordwell & Thompson, 2008). Uma ideia que inclui a realidade industrial. No entanto, não foram constatadas investigações direcionadas a contribuições artísticas e técnicas que cubram todas as profissões, de modo a apoiarem a inclusão de todas elas como definidoras da autoria da obra. É assim, um trabalho por acabar, em que apenas aqueles que intervêm diretamente com contributos criados para aquela obra é que poderão ser considerados autores. Ou seja, autores de músicas difundidas e posteriormente integradas numa obra de cinema ou televisão, já não serão vistos como autores.

Após esta visão das diferentes ideias de quem é o autor, continuamos sem uma resposta de quem é o autor, pelo menos dentro dos Estudos

Fílmicos e Televisivos. Contudo, a que se considera poder estar mais próxima daquela que se adapta à realidade de concepção de uma obra, ou seja, do criador intelectual da obra, é a de autoria conjunta. Passemos, então, a um resumo do que se constatou na realidade social: quem é o autor para a sociedade enquanto espectador e audiência.

O AUTOR PARA A SOCIEDADE

Após ser feito um estudo da visão da autoria por parte da audiência e uma abordagem teórico-analítica ao ponto de vista do espectador particular, notou-se uma grande influência por parte do marketing e da publicidade na definição da ideia de autoria entre o público geral. Para o estudo da audiência generalizada foi feita uma análise bibliográfica direcionada ao cinema de ficção e séries de televisão, enquanto que para o espectador particular foi estudada a comunicação intrapessoal e interpessoal, assim como a consciência individual e social, proposta por Émile Durkheim (1999), aplicadas a estes dois formatos.

Constatou-se que a autoria na sociedade tornou-se numa ferramenta de marketing concentrada na exploração económica, externa à própria obra. Neste sentido, como Jonathan Gray e Derek Johnson (2013) afirmam, a autoria nos media funciona de modo muito similar ao sistema de estrela: uma forma de diferenciação de produto trazida pelo marketing e por máquinas de promoção de Hollywood para distinguir o produto num mercado lotado. Com isto, apercebemo-nos que as hierarquias de controlo e valor, não são meramente requeridas no *set*. São também solicitadas pela imprensa e pela imaginação popular. Gray e Johnson constataam que a autoria não é só uma questão de arte e expressão audiovisual, mas de estruturas sociais e institucionais que governam produções culturais (Gray & Johnson, 2013, p. 6).

A figura do autor-celebridade foi a que mais se destacou entre os elementos utilizados pelo marketing para o cinema e televisão, inicialmente através dos atores e mais recentemente tem-se focado na equipa criativa. O autor-celebridade é um termo usado por Faye Hammill (2007) para destacar uma figura que é amplificada e elevada acima de outras que contribuíram para a criação da obra. É, assim, um título elitista, cujo destaque está relacionado com a imagem célebre que cria entre o público (Hammill, 2007). Tal como nas teorias que vimos dos Estudos Fílmicos e Televisivos, com a exceção da autoria conjunta, o marketing também destaca profissões que têm sido vistas como autorais, mais pela criação de uma imagem célebre do que pelo tipo de contributo dado na obra. Essas profissões têm

vindo a alterar-se conforme a evolução da indústria e da sociedade em que se insere, gerida pela alteração de onde reside o poder (Heil, 2002, p. XV).

Existem fatores a que os especialistas de marketing recorrem para suportar a criação de celebridades, que são os índices de qualidade, onde os autores-celebridade se têm vindo a incluir. Os índices de qualidade mais recorrentes, atualmente, são os festivais, prémios e a menção de obras dentro do mesmo âmbito que tiveram uma boa receção por parte do público, crítica e/ou indústria do cinema. Em casos mais reduzidos e para um público mais específico, as críticas e avaliações de obras e desempenhos nas mesmas (Gemser, Leenders & Wijnberg, 2008).

De todo o material publicitário existente optou-se por executar uma análise do trailer, por serem distribuídas as mesmas versões mundialmente, tanto no cinema como na televisão. Foram analisados trailers de filmes de ficção Americanos e Europeus, assim como da primeira temporada de séries anglo-saxónicas, selecionados aleatoriamente. Nas séries de televisão dramáticas observou-se que este material publicitário tende a destacar: os produtores executivos considerados significativos, *showrunners* (criadores ou *developers*), as entidades coletivas principais, realizadores, argumentistas, os criadores das obras originais e os atores. No cinema, por outro lado, temos: o realizador, atores, produtores executivos, produtores, entidades coletivas (estúdios e /ou companhias de produção), argumentistas e/ou criador da obra principal que deu origem ao filme. As figuras destacadas alteram-se de obra para obra, mas continuam limitadas às que mencionamos. No cinema o realizador continua a ser a figura mais proeminente, enquanto nas séries de televisão dramática tanto destacam a rede televisiva principal, os atores e/ou os criadores ou mesmo ninguém. Em ambos os meios há situações em que apenas mencionam as profissões, sem qualquer nome aliado à mesma. Todavia, no lugar do nome, por vezes, destacam obras anteriores e/ou prémios. Apesar de raros, existem casos em que apenas mostram o nome de uma determinada pessoa, cuja fama que atingiu já dispensa lembrar à audiência qual a sua profissão na obra (por exemplo, J. J. Abrams, George R. R. Martin, Stephen King). Acaba por ser um jogo de dualidades entre o impacto que o nome de determinada pessoa (a assinatura) tem entre a sociedade em relação ao nome da obra anterior e o poder do indivíduo em questão. O que nos remete tanto para a visão da assinatura do autor por parte de Foucault (1998), como para o poder simbólico de Bourdieu (1989).

No estudo particularizado do espectador houve outros elementos que se tiveram em conta. Entre eles as relações pessoais e como as

mesmas influenciam a visão de cada espectador, os gostos pessoais, vivências, conhecimento, ou seja, a individualidade de cada um e os diversos fatores que levam alguém a ver determinada obra e identificar uma, mais do que uma ou nenhuma profissão/pessoa como autoral. A comunicação intrapessoal e interpessoal, assim como a consciência coletiva e individual de Durkheim (1999) foram estudadas e aplicadas a esta situação. Concluiu-se, com isto, que para além dos autores-celebridades, há ainda as figuras eleitas por cada indivíduo por opção própria. Essas figuras, apesar de poderem não ser reconhecidas como autores pelo espectador, são aquelas a que o mesmo fornece a sua atenção, por vezes, em mais do que uma obra e cujo trabalho é apreciado e detetado por esse espectador, mesmo que não seja conhecedor da área.

Conclui-se, assim, que a sociedade como audiência e espectador não se questionam em relação ao autor de um filme ou série de televisão, pois o próprio marketing e material publicitário não lhes dão espaço para isso. Ao contrário do que aconteceu no século XVIII com obras individuais, especialmente literárias, o consumidor das obras audiovisuais não sentiu necessidade de se questionar e procurar pelo autor da obra (Tomasevskij, 1995). Mesmo dentro do autor-celebridade acabam por se centrar mais no fator celebridade do que no autoral. Nas seleções pessoais, para além das influências das quais o espectador não se consegue despegar totalmente, como é o caso da publicidade, existem as descobertas pessoais, que vêm dos gostos, de marcas da personalidade de cada um. No entanto, no geral, esses gostos pessoais, essas seleções, não são associadas pelo espectador à autoria. Ou seja, mais uma vez não encontramos uma resposta estanque para a autoria de obras fílmicas de ficção e séries de televisão, apenas uma noção geral. Passemos, então, para a última subsecção, onde será apresentado quem é o autor para o Direito de Autor e Direitos Conexos na União Europeia.

O AUTOR PARA O DIREITO DE AUTOR E DIREITOS CONEXOS NOS PAÍSES DA UNIÃO EUROPEIA

Como já mencionado, atualmente, os países pertencentes à União Europeia (onde já não se inclui o Reino Unido), regem a proteção de obras, incluindo de cinema e televisão, pelo sistema legal de Direito de Autor e Direitos Conexos. Ao utilizar-se o Código de Direito de Autor e Direitos Conexos (CDADC) de Portugal, que reflete uma mesma aproximação à definição dada pelos restantes países da UE, o direito de autor, numa circunstância

normal, pertence ao criador intelectual da obra, o autor (artigo 11º da Secção II do Capítulo II do Título I do CDADC). Apesar disso, quando analisamos a legislação de cada país constata-se duas coisas. Primeiro, há países da UE que não fazem a diferenciação de obras audiovisuais (por exemplo, França, 2017; Polónia, 2010; República Checa, 2006; Eslovénia, 2007; Lituânia, 2014; etc.) e a grande maioria apesar de o fazerem, apenas se dirigem ao cinema e defendem as restantes obras que se integram no prisma dos videogramas e obras audiovisuais da mesma forma que o cinema (por exemplo, Letónia, 2014; Portugal [CDADC, 2017]; Hungria, 1999; Suécia, 2005; Grécia, 2014; Itália, 2010; Finlândia, 2010; Luxemburgo, 2004; Bulgária, 2011; Alemanha, 2017; Espanha, 2017; Suíça, 2017; Croácia, 2014; Holanda, 2015; etc.). Segundo, cada país nomeia os seus autores. Por exemplo, Portugal (CDADC, 2017); Espanha (2017) e Eslováquia (2016) têm como autor de um filme ou série o realizador, argumentista, autor dos diálogos e compositor da banda sonora feita especificamente para o filme. Há países que adicionam outros cargos a estes quatro como: o operador de câmara principal, que poderá ser o diretor de fotografia (por exemplo, Croácia, 2014; Lituânia, 2014); o autor da obra pré-existente (por exemplo, Bélgica, 1995 e França, 2017); o diretor artístico (por exemplo, Lituânia, 2014). Há países que não especificam na sua legislação quem são os autores, como é o caso da Suécia (2005), Dinamarca (2010) e Finlândia (2010), ficando muitas vezes ao critério dos juristas de cada país (Kamina, 2016). Há aqueles cujos autores mudam conforme a obra, ou seja, caso algum indivíduo prove que a sua contribuição artística foi significativa para a obra tornam-se coautores (por exemplo, Croácia, 2014; Letónia, 2014); aqueles cujo autor é quem inicia a obra (por exemplo, Holanda, 2015), uma abordagem muito semelhante ao *copyright* americano; os que apenas elegem o realizador como autor (por exemplo, Grécia, 2014; República Checa, 2006; Suíça, 2017) e os que nomeiam o realizador e o produtor como autores da obra (por exemplo, Luxemburgo, 2004 e Chipre 2006). Ou seja, nesta amostra dá para perceber a disparidade das visões de cada país no que diz respeito à autoria de uma obra fílmica ou televisiva. O que nos leva a questionar, na prática o que é que significa ser autor para a legislação e se é igual para todos os países?

Ser autor atribui-lhes dois tipos de direitos sobre a obra: direitos morais e direitos patrimoniais. Os direitos morais são independentes dos patrimoniais (também conhecidos como económicos) e, ao contrário dos patrimoniais, são inalienáveis, irrenunciáveis e imprescritíveis, perpetuando-se após a morte do autor. Ou seja, a apropriação da autoria por parte de

terceiros, mesmo com autorização do autor, é considerada crime. O direito moral é o direito à paternidade da obra, de assegurar a sua genuinidade, integridade e ineditismo. O autor tem, por isso, a legitimidade de se opor à destruição, deformação, mutilação da obra, seja total ou parcial, assim como a qualquer modificação da mesma e ato que desvirtue a sua honra e reputação. Os direitos patrimoniais ou económicos permitem ao autor ter a exclusividade de fruir e utilizar a obra ou autorizar a que outra pessoa (singular ou coletiva) o faça, seja de forma total ou parcial. O que inclui divulgação, publicação e exploração económica dentro dos limites legais (Unesco, 2010).

Para além dos autores, as únicas figuras que são protegidas são os artistas intérpretes e executantes, os produtores de videogramas, os organismos de radiodifusão e em certos casos os produtores. Os artistas intérpretes e executantes têm direitos equivalentes aos morais, aliás, alguns países chegam a denominá-los como morais (por exemplo, Lituânia, 2014; Bulgária, 2011; Bélgica, 1995; etc.) e direitos relativos a explorações extra das obras, como venda (por exemplo, DVD), radiodifusão, no caso de obras cinematográficas e outras utilizações despegadas da exibição inicial, dependendo dos fins da obra (por exemplo, Festivais, salas de cinema e no caso de séries de televisão, radiodifusão, irá depender dos contratos efetuados).

Os produtores de videogramas são os responsáveis pela primeira fixação da obra (artigo 176.º do Título III do CDADC), ou seja, as distribuidoras ou outra pessoa singular ou coletiva que efetue esse trabalho. Os mesmos adquirem direitos de cariz económico semelhantes aos dos artistas intérpretes e executantes. Ou seja, para além de adquirirem uma compensação pela distribuição da obra, também ganham uma percentagem por explorações extra da obra fixada, como exibição de um filme completo a um público a partir do suporte em que fixaram a obra distribuída. O organismo de radiodifusão tem direitos económicos relacionados com a emissão e as formas de transmissão da obra. Os direitos destas três figuras inserem-se nos Direitos Conexos.

Por fim, o produtor em diversos países da UE é apresentado como representante económico da obra, maioritariamente da primeira fase de distribuição (exibição). Todavia, os autores têm de transmitir esses direitos (por exemplo, Portugal [CDADC, 2017]; Espanha, 2017; Bélgica, 1995; Eslovénia, 2007; etc.). Também lhe é atribuída exclusividade de produção da obra dentro de um certo período de tempo. Nalguns países, o produtor ainda recebe um direito que se pode quase considerar autoral, em que a obra

só é tida como finalizada após este, juntamente com o realizador, concordar com a versão final (por exemplo, Portugal [CDADC, 2017]; Bélgica, 1995; França, 2017; Holanda, 2015; Hungria, 1999; Luxemburgo, 2004; etc.). Este artigo já originou que algumas obras possuíssem mais do que uma versão, em que uma delas é a *Directors Cut* (por exemplo, *Corrupção*, 2007).

A não ser estas figuras, mais ninguém tem direitos na obra. A alínea 4 do artigo 17.º da Secção II do Capítulo II do CDADC diz: “não se consideram colaboradores e não participam, portanto, dos direitos de autor sobre a obra aqueles que tiverem simplesmente auxiliado o autor na produção e divulgação ou publicação desta, seja qual for o modo por que o tiverem feito”. Sendo que, tanto no cinema como na televisão, a fase de produção é das mais importantes na criação da obra e na definição de linguagens autorais, tanto individual como coletivamente.

Quais são, então, os constrangimentos detetados nesta informação? Em termos de autoria, tanto um filme como uma série de televisão em cada um dos países da UE têm o mesmo significado, ainda assim, não possuem os mesmos autores, o que por si é uma contradição. Há, por isso, a possibilidade de estar a existir uma apropriação de propriedade intelectual, caso todos os autores não estejam a ser considerados. No que diz respeito aos utilizadores, sempre que querem usar obras audiovisuais construídas por terceiros, mesmo num contexto de investigação e educação, necessitam de ter um grande conhecimento relativamente à legislação dos países das obras que estão a utilizar. O que se complica quando a obra é uma coprodução. Mesmo contactando uma entidade de gestão coletiva de direitos o processo mostra-se moroso, dispendioso e por vezes, sem conclusão, visto que não existe obrigação em registar as obras. As mesmas estão protegidas a partir do momento que são criadas, o que em obras construídas a solo tem levado à existência de várias obras órfãs (Unesco, 2010).

No caso da indústria do cinema e televisão, os princípios fundamentais da legislação não são adaptados a obras audiovisuais, o que significa que a maioria dos objetivos legais não são cumpridos. Ou seja, o sistema legal de Direito de Autor e Direitos Conexos, através das Convenções, Tratados e Diretivas existentes de harmonização, defende que este sistema tem como intuito incentivar a criação de novas obras, a evolução e crescimento da área artística, a aquisição de conhecimentos por parte do autor e fornecer-lhe um apoio ao seu sustento no decurso da criação de nova matéria ².

² Convenção que Institui a Organização Mundial da Propriedade Intelectual, na Convenção Universal Sobre Direito de Autor, no Tratado da Organização Mundial de Propriedade Intelectual sobre Direito de Autor e na Directiva 92/100/CEE do Conselho, de 19 de novembro de 1992.

Numa obra a solo, este tipo de propósito tem bases para obter resultados positivos. Porém, o mesmo não se pode dizer de uma obra construída por várias pessoas, cujos autores do ponto de vista legal se alteram em cada país (veja-se quem é ou são os autores na respetiva legislação de cada país da UE). Esta abordagem faz com que seja difícil a evolução da área, assim como a aquisição de conhecimento e meio de sustento por parte dos autores. Relativamente à compensação, muitos dos autores a solo sustentam-se dessa forma, por não serem pagos enquanto estão a criar a obra, só com a sua venda. Num filme ou série, por outro lado, toda a equipa é normalmente paga para executar o trabalho. A compensação atribuída por lei é apenas um extra direcionado àqueles que são considerados autores, que, muitas das vezes, é um valor demasiado reduzido, havendo ainda o problema de chegar ao seu destino. Há muito lucro que acaba por se perder ou ser mal investido pela forma como a legislação lida com os Direitos de Autor da obra.

Outro dos problemas que se constata é que os diversos formatos que se inserem na designação de obras audiovisuais não possuem uma realidade legal própria e, nalguns casos, poderá ser necessária a sua existência. Assim como a existência de más traduções legais de uma linguagem universal (Inglês), mesmo por parte da OMPI (Organização Mundial da Propriedade Intelectual) o que dificulta a compreensão por parte de um utilizador, mesmo conhecedor das práticas legais (por exemplo, Itália, 2010).

CONCLUSÕES

Tanto nos Estudos Fílmicos e Televisivos como também por parte da sociedade (audiência e espectador), a resposta à autoria mostrou-se como uma indagação por conhecimento e reconhecimento daquele ou daqueles que são os autores de um filme de ficção ou série televisiva. Não existe, por isso, consequências que se mostrem significativas ao não se conseguir dar uma resposta concreta à pergunta: quem é o autor dentro destes formatos? Porém, o mesmo não se pode dizer do Direito. O facto do sistema legal de Direito de Autor e Direitos Conexos não saber onde reside o autor e permitir que cada país nomeie os seus, traz consequências, tanto para os criadores da obra como para os utilizadores e indústria.

É perceptível que o direito não se baseia em nenhuma vertente dos Estudos Fílmicos e Televisivos, nem na ideia vaga de autoria que se foi instalando entre a sociedade, baseada mais na imagem célebre criada em torno de determinados indivíduos. Ainda assim, em certos países nota-se

a existência de uma marca cultural em torno de quem nomeiam como autores da obra (por exemplo, Itália, 2010 e França, 2017), mas que, de certa forma, ainda se encontram ligados a outras formas de arte, como o teatro.

No caso nacional português, podemos ver a necessidade de nomeação de autores de obras ligadas à literatura: os argumentistas, o autor dos diálogos, o compositor que escreve a música especificamente para essa obra (escritor da composição musical) e o realizador. Este último, para além de ter de estar presente³, se considerarmos o olhar do *cinéma d'auteur*, reconhecido pela sua presença no cinema da Europa, o realizador é um escritor, escreve com a sua câmara, (veja-se o conceito de *camera stylo*, trazida por Alexandre Astruc, 1968). Apesar de o argumentista ser valorizado no teatro, isso não se constata do mesmo modo no cinema na Europa. Aliás, os próprios críticos do *cinéma d'auteur* defendiam que o realizador deveria adotar as suas funções (Firemark, 2013; Hillier, 1985). O que faz com que, mesmo que a seleção legal do autor fosse baseada no *cinéma d'auteur*, não o é na totalidade.

Há, assim, uma necessidade de harmonizar a legislação dos países pertencentes à UE despegada da cultura e práticas individuais de cada país, porque o que está aqui em questão é a singularidade de cada obra de cinema de ficção e de série de televisão, e dos seus processos de produção. Estes formatos audiovisuais têm o mesmo significado em cada país. Defende-se, assim, que também os seus autores devem ser os mesmos. Continuaremos, por isso, a contribuir para o desenvolvimento e crescimento da vertente de autoria conjunta.

Quanto às práticas legais, caso seja importante para os países da UE manter uma abordagem à autoria para ambos os media selecionados, seria uma possibilidade implementar um sistema que divida os lucros por todos os participantes da obra. Porém, devido à quantidade de pessoas que trabalham na mesma, quase não iria atribuir nenhum lucro, o que nos faz optar por levantar a hipótese de existir um representante da obra responsável por aplicar esse dinheiro em novas produções, visto que, cada um dos criadores já recebe um pagamento pelo trabalho concretizado.

³ Artigo 2.º da Diretiva de 2006/116/EC do Parlamento Europeu e do Conselho de 12 de Dezembro de 2006 relativa ao prazo de proteção do Direito de Autor e de certos Direitos Conexos, disponível em <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/?uri=CELEX%3A32006L0116>

REFERÊNCIAS

- Aristoteles (1997). *Poetics*. Nova Iorque: Penguin Classics.
- Astruc, A. (1968). The birth of a new avant-garde: la camera-stylo. In P. Graham (Ed.), *New wave* (pp. 17-24). Garden City: Doubleday and Company.
- Barthes, R. (1977). *Image-music-text*. Londres: Fontana Press.
- Benjamin, W. (1992). A obra de arte na era da sua reproduzibilidade técnica. In W. Benjamin (Ed.), *Sobre arte, técnica, linguagem e política, antropos* (pp. 71-113). Lisboa: Relógio D'Água.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2008). *Film art: an introduction*. Oxford: McGraw-Hill.
- Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico*. Lisboa: Difel.
- Bundesministerium der Justiz und für Verbraucherschutz (2017). German Act on Copyright and Related Rights (Urheberrechtsgesetz, UrhG). Retirado de https://www.gesetze-im-internet.de/englisch_urhg/englisch_urhg.html
- Caldwell, J. (2013). Authorship below-the-line. In J. Gray & D. Johnson (Eds.), *A companion to media authorship* (pp. 347-369). Oxford: Wiley-Blackwell.
- Caughie, J. (1981). *Theories of Authorship: a reader*. Londres: Routledge & Kegan.
- Código de Direito de Autor e dos Direitos Conexos (2017). Coimbra: Almedina.
- Cooke, L. (2015). *British television drama: a history*. Londres: Palgrave.
- Corliss, R. (1974). *Talking pictures: screenwriters in the American cinema, 1927-1973*. Woodstock: Overlook Press.
- Corrigan, T. (1991). *A cinema without walls*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Decreto n.º 140-A/79, de 26 de dezembro, Convenção Universal Sobre Direito de Autor. Retirado de: <http://www.gmcs.pt/pt/decreto-n-140-a79-de-26-de-dezembro-aprova-a-convencao-universal-sobre-direito-de-autor>
- Decreto n.º 9/75, de 14 de janeiro, Convenção que Institui a Organização Mundial da Propriedade Intelectual. Retirado de <http://www.gddc.pt/siii/docs/dec9-1975.pdf>
- Directiva 92/100/CEE do Conselho, de 19 de novembro de 1992. Retirado de <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/?uri=CELEX%3A31992L0100>
- Durkheim, É. (1999). *Da divisão do trabalho social*. São Paulo: Martins Fontes.

- Eco, U. (1991). *Obra aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Firemark, G. (2013, 3 de agosto). Why theatre authors are more powerful than screenwriters. [Post em Blogue]. Retirado de <http://firemark.com/2013/08/03/why-theatre-authors-are-more-powerful-than-screenwriters/>
- Fiuza, C., Sá, M. & Naves, B. (2008). *Direito Civil: atualidades*. Belo Horizonte: Del Rei.
- Foucault, M. (1998). What is an author?. In M. Foucault & J. Faubion (Eds.), *Aesthetics, method and epistemology* (pp. 205-223). Nova Iorque: The New Press.
- Gemser, G., Leenders, M. M., & Wijnberg, N. M. (2008). Why some awards are more effective signals of quality than others: a study of movie awards. *Journal of Management*, 34(1), 25-54. DOI: 10.1177/0149206307309258
- Gray, J. & Johnson, D. (2013). *A companion to media authorship*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Hammill, F. (2007). *Women, celebrity, and literary culture between the wars*. Texas: University of Texas Press.
- Heil, D. (2002). *Prime time authorship: works about and by three TV dramatists*. Nova Iorque: Syracuse University Press.
- Hillier, J. (1985). *Cahiers du cinéma- the 1950s: neo-realism, Hollywood, new wave*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Kamina, P. (2016). *Film copyright in the European Union*. Nova Iorque: Cambridge University Press.
- Longworth, J. (2002). *TV creators: conversations with America's top producers of television drama*. Nova Iorque: Syracuse University Press.
- Minnis, A. (2010). *Medieval theory of authorship: Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Mittell, J. (2015). *Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling*. Nova Iorque: New York University Press.
- Newcomb, H. & Alley, R. (1983). *The producer's medium: conversations with creators of American TV*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Newman, M. & Levine, E. (2012). *Legitimizing television: media convergence and cultural status*. Nova Iorque: Routledge.
- Pearson, R. (2005). The writer/producer in American television. In M. Hammond & L. Mazdon (Eds.), *The contemporary television series* (pp. 11-26). Edimburgo: Edinburgh University Press.

- Pease, D. (1995). Author. In F. Lentricchia & T. McLaughlin (Eds.), *Critical terms for literary study* (pp. 105-121). Chicago: University of Chicago Press.
- Platão (1999). *República*. São Paulo: Editor Nova Cultura.
- Redvall, E. (2013). *Writing and producing television drama in Denmark: from the kingdom to the killing*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan.
- Resolução da Assembleia da República nº 53/2009, de 30 de julho, Tratado da Organização Mundial de Propriedade Intelectual sobre Direito de Autor. Retirado de <https://tinyurl.com/y25ngb7y>
- Schatz, T. (2010). *The genius of the system: Hollywood filmmaking in the studio era*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tomasevskij, B. (1995). Literature and biography. In S. Burke (Ed.), *Authorship: from plato to the postmodern: a reader* (pp. 81-89). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Tregde, D. (2013). A case study on film authorship: exploring the theoretical and practical sides in film production. *The Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*, 4(2), 5-15. Retirado de <https://tinyurl.com/y2ttypnc>
- Unesco (2010). *The ABC of Copyright* (Unesco Culture Sector). Retirado de <https://tinyurl.com/293n65f>
- Valente, A. (Produtor) & Botelho, J. (Realizador) (2007). *Corrupção* [Filme]. Portugal: Utopia Filmes, Filmes Lusomundo & Valente Produções Lda.
- WIPO, World Intellectual Property Organization (1995). Belgium Law on Copyright and Neighbouring Rights. Retirado de http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=280106
- WIPO, World Intellectual Property Organization (1999). Hungary Act on Copyright. Retirado de http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=127829
- WIPO, World Intellectual Property Organization (2004). Luxembourg, Loi du 18 avril 2001 sur les droits d'auteur, les droits voisins. Retirado de http://www.wipo.int/wipolex/fr/text.jsp?file_id=128653
- WIPO, World Intellectual Property Organization (2005). Sweden Act on Copyright in Literary and Artistic Works. Retirado de http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=129605
- WIPO, World Intellectual Property Organization (2006). Cyprus Copyright and Neighbouring Rights. Retirado de <http://www.wipo.int/edocs/lexdocs/laws/en/ug/ug001en.pdf>

- WIPO, World Intellectual Property Organization (2006). Czech Republic Act on Copyright and Rights Related to Copyright. Retirado de http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=186403
- WIPO, World Intellectual Property Organization (2007). Slovenia Copyright and Related Rights Act. Retirada de http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=180840
- WIPO, World Intellectual Property Organization (2010). Denmark Consolidated Act No. 202 on Copyright. Retirado de http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=191420
- WIPO, World Intellectual Property Organization (2010). Finland Copyright Act. Retirado de http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=208099
- WIPO, World Intellectual Property Organization (2010). Poland Act on Copyright and Neighbouring Rights. Retirado de http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=129378
- WIPO, World Intellectual Property Organization (2011). Bulgaria Law on Copyright and Neighboring Rights. Retirado de http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=280106
- WIPO, World Intellectual Property Organization (2014). Croatia Act on Copyright and Related Rights. Retirado de http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=357287
- WIPO, World Intellectual Property Organization (2014). Greece Law on Copyright and Related Rights. Retirado de http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=367777
- WIPO, World Intellectual Property Organization (2014). Latvia Copyright Law. Retirado de http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=417220
- WIPO, World Intellectual Property Organization (2014). Republic of Lithuania Law on Copyrights and Related Rights. Retirado de <http://www.wipo.int/edocs/lexdocs/laws/en/lt/lto81en.pdf>
- WIPO, World Intellectual Property Organization (2015). Netherlands Law of Copyright and Related Rights. Retirado de <http://www.wipo.int/wipolex/en/details.jsp?id=15988>
- WIPO, World Intellectual Property Organization (2016). Slovakia Act on Copyright and Related Rights. Retirado de http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=451097

- WIPO, World Intellectual Property Organization (2017). France Code de la propriété intellectuelle. Retirado de http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=435162
- WIPO, World Intellectual Property Organization (2017). Real Decreto Legislativo de la Ley de Propiedad Intelectual de España. Retirado de http://www.wipo.int/wipolex/es/text.jsp?file_id=443327
- WIPO, World Intellectual Property Organization (2017). Switzerland sur le droit d’auteur et les droits voisins. Retirado de http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=435411
- WIPO, World Intellectual Property Organization. (2017). Italia Legge sulla protezione del diritto d’auteur e di altri diritti connessi. Retirado de https://www.siae.it/sites/default/files/BG_Normativa_LeggeDirittoAutore.pdf

Citação:

Coelho, I. R. (2019). Direito de Autor e Direitos Conexos na União Europeia: Um monólogo legal? In A. M. Costa e Silva, I. Macedo & S. Cunha (Eds.), *Livro de atas do II Congresso Internacional de Mediação Social: a Europa como espaço de diálogo intercultural e de mediação* (pp. 212-231). Braga: CECS.