

Problemas do Direito Autoral

OLIVEIRA E SILVA

1. Com o desenvolvimento do cinema, da radiodifusão e da televisão, multiplicam-se no mundo os problemas do direito autoral. Entre nós, somente de alguns anos a esta parte, os tribunais de justiça foram chamados a decidir litígios referentes àquele direito, depois de imensa luta de associações de classe como a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais e a União Brasileira de Compositores que vão conseguindo forçar a negligência das autoridades, principalmente no interior do país, com o lhes impor o reconhecimento de um direito líquido e certo.

Explica-se que, com a incultura de alguns dos nossos grupos dirigentes, o direito do autor não merecesse maior atenção ou respeito, e muitos editôres e empresários o sacrificassem para seu proveito.

Curioso que, no campo do direito autoral, surgem problemas imprevistos e de profundidade e com êles, as controvérsias, sutilezas e filigranas de interpretação, abrindo perspectivas novas à jurisprudência e ao futuro legislador.

Se quisermos um exemplo, vejamos o que acontece, na França atual, com a questão das bibliotecas circulantes. Povo de grande massa leitora, claro é que a criação e multiplicação de tais bibliotecas importam em restringir as tiragens da obra literária. Sofre, ou não, prejuízo o autor, se o seu livro, em vez de adquirido para gozo de um só ou de uma família, vai correr mundo, entre centenas ou milhares de pessoas, naquelas bibliotecas?

Resume-se outro problema nesta interrogativa: — Têm as estações radioemissoras oficiais o direito de, ao divulgar literatura ou música, abster-se de pagamento, ao autor, a pretexto de que a sua finalidade não visa lucros — tanto que não dispõem de publicidade — criadas, apenas, por interesse da cultura popular?

Há um aspecto da controvérsia, de que poucos se lembram: o de que as emissoras do Estado pagam a todos aquêles que, nos estúdios, trabalham na divulgação da obra literária ou musical. Ganham, assim, por sinal, admiravelmente, os locutores, os intérpretes teatrais, os cantores, os que organizam quaisquer programas e só não se encontram espaço, mesmo reduzido, para remunerar o autor... Não existe, aí, uma forma, pouco lúcida e indefensável, de espoliação, da parte do Estado que se protege na lei que torna impenhoráveis, ou inseqüestráveis, os seus bens?

Ainda outro problema interessante: a tese de candidato à função pública, em concurso de provas, cria, para o mesmo, um direito de autor?

Convenhamos que aquêles que se inscreve, com o intuito de obter um cargo administrativo, não age, pròpriamente, como autor, com a mentalidade, o espírito de autor, porém forçado a uma habilitação, de acôrdo com as exigências regulamentares.

Que é a tese ou proposição, a ser defendida pelo aspirante à função pública? O teste de sua capacidade intelectual, para a futura seleção, com a vitória dos mais aptos.

A Convenção de Berna, de 9 de setembro de 1886, com as revisões de Paris, Berlim, Roma e Bruxelas, define, em seu art. 2.º, o que sejam obras literárias e artísticas.

Assim, inclui as produções, por mais variado o modo ou a forma, como os livros, brochuras e outros escritos, conferências, alocações ou sermões. Ainda as obras dramáticas ou dramático-musicais, as coreográficas e as pantomimas, as composições musicais, com ou sem palavras. Finalmente, as de cinema e as obtidas por um processo análogo à fotografia, as de artes aplicadas, ilustrações, mapas geográficos, plantas, esboços e obras plásticas, relativas à geografia, topografia, arquitetura ou ciências.

Nada, portanto, com referência a teses de candidatos à função pública. O projeto de lei francesa, elaborado, em 1947, pela Comissão de Propriedade Intelectual do Ministério da Juventude, Artes e Letras, reproduz, no art. 3.º, como as obras do espírito, o que está discriminado no art. 2.º da Convenção de Berna, acrescentando-lhes apenas as radiofônicas e radiovisuais.

2. *Prazo de proteção do Direito Autoral* — De país a país, varia o prazo de proteção do direito autoral, "post-mortem", partindo de 20 anos, como, por exemplo, no México, Chile e Peru, subindo a 80 anos (Espanha, Colômbia e Cuba) e gozando de perpetuidade (Portugal, Paraguai, e Nicarágua). Curioso o sistema dos Estados Unidos: 28 anos após a publicação da obra, renovará por um período igual, havendo requerimento dentro do vigésimo oitavo ano.

Tal proteção é consagrada, pelo Brasil, com 60 anos, inclinando-se a maioria dos países pelo prazo de 50.

A Iugoslávia estabelece um regime interessante, nos termos de sua lei de 1946: protege a viúva, enquanto viver, e os filhos do autor, até atingirem 25 anos de idade.

Dessa diversidade de prazos resultam, não raro, conflitos, nas leis, que terão de ser solucionados pelos preceitos da Convenção de Berna, com

as revisões dos congressos posteriores de Paris, Berlim, Roma e Bruxelas.

Poderá o editor brasileiro lançar qualquer dos livros de Eça de Queirós, depois do ano de 1960, a pretexto de que, nos termos da nossa lei, a obra do escritor português caíra no domínio público, ocorrida a sua morte em 1900?

Que país será o da origem da obra? o da primeira edição? e se houver publicação simultânea em vários países?

A Convenção de Berna, em seu art. 4.º, considera país de origem da obra o da primeira publicação, mesmo na hipótese de simultaneidade em diversos países.

No caso Eça de Queirós, todos os seus romances foram publicados, em primeira mão, em Portugal e, por isso, os seus herdeiros gozam de perpetuidade na proteção, sofrendo, pois, o editor brasileiro as sanções legais se, a pretexto do prazo nacional, resolver lançar qualquer dos volumes do grande escritor, depois do ano de 1960.

Será excelente que os novos congressos de direito autoral procurassem padronizar, para o legislador, os prazos de proteção aos herdeiros.

3. *Domínio público gratuito e remunerado* — Acentua Teles Neto, no livro "Como proteger a atividade literária em face da Constituição Brasileira?" (fl. 77) que o domínio público gratuito é uma ficção, porque só um pequeno número de pessoas tira, ilegitimamente, das obras, vantagens econômicas, "enquanto, não raro, os descendentes dos autores vivem na miséria".

Na verdade, quem usufrui proveito da gratuitidade do domínio público? O empresário da peça teatral ou o editor do livro de arte ou ciência. Não estará, aí, o motivo, em grande parte, da preferência do empresário ou do editor, pela representação ou lançamento de obra que resvala no domínio comum, com a preterição de autores contemporâneos, novos ou maduros?

Justifica-se, moralmente, o fato de, no domínio público gratuito do livro ou da peça teatral, locupletarem-se o editor e o empresário com os dez por cento sobre o preço de capa ou da renda bruta do espetáculo, em prejuízo de tantos?

Uma das variantes do domínio público remunerado é o direito de seqüência, instituído na lei francesa, de 1920, em proveito dos artistas, sabido que, em regra, estes alienam as suas criações, por um preço ínfimo, acossados pela necessidade, principalmente no começo da carreira.

Evidente que, somente depois da morte do escritor ou do artista, processa-se a valorização, às vezes vertiginosa, do que escrevera, pintara, esculpira ou musicara.

Há um caso muito conhecido para ilustrar o conceito: o do pintor Millet que morrera, em penúria, e cujo quadro "Angelus" só alcançara, durante sua vida, pequeno valor. Um desenho de Forain evoca o leilão da famosa obra de arte, por 1.000.000 de francos, enquanto, no primeiro plano, duas crianças andrajosas dizem entre si: "Um quadro de papai".

O direito de seqüência não nos parece deva confinar-se às obras plásticas. O manuscrito ou a raridade bibliográfica podem valorizar-se, desmedidamente, no tempo, pelo que seria injusto prejudicar o direito dos herdeiros do autor.

Compete-lhes, assim, o pagamento de uma percentagem, tôdas as vezes que o manuscrito ou o livro precioso circulem, passando, de mão em mão, leiloados ou vendidos amigavelmente. O difícil é assegurar, por meio de uma fiscalização eficiente, essa remuneração.

4. *O produtor do filme tem qualidade de autor* — Controvertem as legislações estrangeiras sobre a qualidade de autor, do produtor da obra cinematográfica, realizada, como é evidente, com a colaboração de muitas pessoas.

Observa Henri Desbois ("Le droit d'auteur", 1950, pág. 225) que "as conclusões mais ousadas se ressentem de um vício original, que corrompe tôda a tentativa de equiparar as sociedades de produção cinematográfica aos autores de obras literárias e artísticas", porque, pelo valor do capital empregado, tais iniciativas pertencem, quase sempre, às sociedades e não a pessoas físicas.

Para Desbois, "os direitos do autor supõem manifestação de personalidade", pelo que "a sociedade não pode satisfazer essa exigência".

Ora, o filme resulta do trabalho de um grupo, sob determinada direção. Exceto como cessionário dos direitos de um autor, o produtor não terá qualidade de autor. Há, entretanto, a hipótese do produtor concorrer, para o filme, com uma atividade criadora, isto é, quando realiza a "mise en scène".

Se não tem qualidade de autor o produtor do filme, quem a terá? O diretor que, atualmente, no filme, assume tamanha relevância, criando ou melhorando o trabalho dos intérpretes? Seria excessivo, porém, ao diretor, pessoa que dirige o filme, atribuir-se a condição de autor.

Sendo o filme executado por um grupo, faz-se, aí, o trabalho em colaboração, a partir de quem escreve o argumento ou a adaptação da obra literária. Depois do argumentista — se permitis o neologismo — vem o cenarista que redigirá o texto, de acôrdo com os documentos que lhe fornecem, e poderá fazer, ou não, o diálogo. Em seguida, o compositor da música. Não esqueçamos a força principal do filme: a figura do diretor que modela, à sua maneira, os artistas, marcando-os com o seu talento de criar ou transformar, para a tela, o argumento ou a obra adaptada. Não só dirige, como efetua cortes, retoques e substituições, a fim de conseguir o máximo, no filme, como diálogo, imagem, sonoridade e ação.

Entendem as leis austríaca e inglesa que o intérprete tem exclusividade no direito de autor do filme. Por que? Naturalmente de acôrdo com a tese de que não haveria a obra de cinema se, nela, não atuassem os artistas. Mas como poderia viver essa obra, sem a presença do produtor que a financia, o diretor que reúne todos os elementos para a sua perfeição, o argumentista, o dialoguista e o cenarista?

Trabalho de “equipe”, não se pode ou deve distinguir, num filme, a prevalência de um colaborador sobre os outros, tamanha a sua unidade na multiplicidade do esforço comum.

5. *O intérprete como criador* — Há um problema dos mais interessantes: o do intérprete, na peça teatral ou no filme, alegar e defender o seu trabalho de criação, na personagem que representa, superando, assim, a intenção, a força do próprio autor.

O Tribunal Civil do Sena, em Paris, a 23 de abril de 1937, decide questão curiosa. Fôra realizado um filme mudo sobre a vida de Santa Teresinha de Jesus, por uma empresa que distribuira o papel de pai Martin a determinado ator. Outra empresa, na versão sonora do filme, confiara aquêlê papel a outro artista, pelo que o da cena muda resolve demandar as duas empresas.

Entende aquêlê Tribunal que os intérpretes não são os co-autores da obra cinematográfica, negando-lhes tal qualidade sobre o conjunto da produção. Mas reconhece, ao demandista, por equidade, na interpretação do seu papel, uma criação, um direito de autor que abrange vantagens econômicas e morais. No caso concreto, a reputação do artista não fôra comprometida, por falta de confusão com aquêlê que o sucedera na versão sonora do filme. No aspecto patrimonial, a presunção é de que alienara o direito pecuniário em mão do editor-produtor do filme, mediante o pagamento do salário contratado.

Resta saber como verificar quando o desempenho de um papel, por um artista, no palco ou na tela, importará em criação, para o intérprete adquirir o direito de criador: Será o árbitro o próprio artista, a imprensa ou a crítica especializada que o louve, o público que o aplaude e faz reter, no cartaz, a peça ou o filme?

No caso, a pretendida “criação” deve revestir-se de caráter excepcional como, na França, em Coquelin, no “Cirano de Bergerac”, de Edmond Rostand que o reconhece, numa dedicatória, em que diz que o ator era a própria alma da personagem. Entre nós, Rodolfo Maier, no monodrama “As mãos de Eurídice”, de Pedro Bloch, é um verdadeiro criador.

Pode suceder, contudo, que a “criação” altere o pensamento do autor, ampliando-o ou restringindo-o a tal ponto, que comprometa ou desfigure a sua intenção, embora pareça brilhante aos olhos do público.

6. *Jurisprudência na adaptação ao cinema e na emissão radiofônica* — O Tribunal de Buenos Aires, a 27 de abril de 1951, decide a ação de perdas e danos do teatrólogo Enrique Gustavino contra a “S.A. Pampa Filme”, a quem cedera o direito de adaptar, para o cinema, a peça teatral “A importância de ser ladrão”, a pretexto de que sua obra fôra desnaturada.

Segundo a cláusula oitava do contrato, as partes convencionaram que “Pampa Filme” disporia “dos títulos, idéias, temas e adaptações cinematográficas correspondentes e, por outro lado, desses mesmos elementos para outras adaptações cine-

matográficas, radiofônicas, literárias, jornalísticas e de televisão”.

Assinala o Acórdão argentino que, a respeito da necessidade da adaptação da obra teatral para o cinema, “é impossível fixar limites precisos que permitam discernir até onde vai a necessidade e onde começa o capricho” e, nesse terreno, o melhor juiz é o produtor.

A tese de Gustavino, de abastecimento de sua obra, conforme a decisão, importaria em restringir as empresas de cinema ao uso de argumentos encomendados e, por falta de segurança, de se absterem de adaptar o tema e as idéias de um livro ou de uma peça para a realização de um filme.

Se o autor permitira, contratualmente, à ré, uma adaptação, sem limites, na execução do filme, precisaria provar que a ré alterara o caráter das personagens, transformando o sério em grotesco, o moral em imoral, ou truncando e comprometendo a beleza, a simplicidade do diálogo.

Sem dúvida que a técnica teatral é diferente da cinematográfica e, também, da radiodifusão. Enquanto o teatro é, sobretudo, a palavra, o cinema é a imagem, a beleza plástica, utilizando, no mínimo, a palavra.

Na Dinamarca, vemos os termos do Acórdão da Côte Suprema, de 10 de janeiro de 1952 (“Inter-Auteurs”, n.º 106, pág. 47).

A ação é interessante. A sociedade “Koda”, a quem a lei dinamarquesa concede o direito de celebrar contratos relativos à execução pública de obras musicais protegidas, demanda a S.A.C. W. Obel, por uma indenização, em virtude de, em suas usinas, haver instalado alto-falantes para a difusão de música proveniente de emissões radiofônicas e discos, nos respectivos locais, durante as horas de trabalho.

Invoca a autora a jurisprudência inglesa que reconheceu o dever dos empregadores de pagarem direitos autorais, naquela circunstância, porque semelhantes emissões musicais, para operários, constituem execuções de natureza pública.

Defende-se a ré, sustentando que tais emissões não têm fim lucrativo, pelo que deve ser livre realizá-las. Contesta a alegação da autora, de haver aumentado o rendimento do trabalho, tanto pela aceleração do ritmo dêste, como pela frequência dos operários.

A Côte Suprema da Dinamarca negou, à ré, o direito a tais execuções musicais, sem autorização da “Koda”, condenada ao pagamento de duas mil coroas de custas.

A jurisprudência francesa se vai orientando no sentido de se incluir, no direito de representação, a audição de um comerciante, em sua loja, desde que percebida pelos clientes e transeuntes (Acórdão da Côte de Paris, de 29 de abril de 1932). E a Côte de Rennes confirma o julgamento do Tribunal Correccional de Nantes, de 25 de julho de 1939, frisando que “os termos do art. 428 são enunciativos ao proteger as obras literárias e musicais contra os processos, dos quais

a ciência suscitara a invenção ou provocara o emprego.”

7. *Direito moral e econômico do autor* — Apesar da materialização excessiva da vida contemporânea, obrigando o escritor e o artista, para não sucumbir, a grandes transigências, não devemos esquecer que o direito moral tem maior altitude que o pecuniário, pela sua relevância no próprio destino da obra.

Define Henri Desbois (obra citada, pág. 544) o direito moral como o que tem por “missão assegurar a integridade das criações do espírito e o respeito da personalidade dos escritores e artistas através de suas produções”.

O direito moral continua, após a morte do autor, com os seus herdeiros. Em nome dêle, a obra se mantém integral, sem cortes ou ampliações que a deformem ou comprometam perante o público. O direito moral assegura a continuidade com a pureza do texto da criação literária, artística ou científica. E' de tamanha amplitude, que poderá o autor destruir a própria criação, permitir ou negar a sua adaptação para o cinema, o rádio ou a televisão.

Mas, êsse direito abrangerá a obra inédita? Por que não? Mesmo quando conhecida do público, por alguns trechos divulgados, na imprensa, ou irradiados, que não é obrigado o autor a firmar contrato de edição.

Há alguns anos, o grande escritor português Ferreira de Castro repele proposta de produtor norte-americano que pretendia adaptar o seu romance “A Selva” ao cinema, recusando pequena fortuna em defesa do conteúdo humano de várias personagens do livro.

A jurisprudência brasileira consagra o direito moral do escritor e do artista, no belo Acórdão de 22 de novembro de 1949, da 5.^a Câmara Cível do Tribunal de Justiça do Distrito Federal:

“O direito moral deriva da personalidade e postula, por conseguinte, o direito ao nome, sinal marcante dessa personalidade. O autor que consente na adaptação de sua obra pelo cinema, de qualquer maneira, seja ela o tema de todo o filme ou constitua parte integrante de uma de suas cenas principais, tem o direito indenegável de ser convenientemente indicado, não só no filme cinematográfico, como, igualmente, em todos os documentos de publicidade a êle ligados”.

Em pleno regime da ditadura, a 30 de maio de 1944, o Supremo Tribunal Federal, decidindo o recurso do mandado de segurança n.º 714, estatuiu que, ao Departamento de Imprensa e Propaganda, “não cabe fixar preço de direitos autorais, mas exigir que os programas de audições venham acompanhados de autorização dos autores.”

Êsse um dos aspectos mais relevantes do direito moral: o da autorização para que se represente ou execute obra de teatro ou de música, imanente ao respeito que deve inspirar o seu desempenho sem quaisquer mutilações.

Agora, o aspecto da proteção do direito autorial, pelo interdito proibitório, para impedir a sua turbação. Nesse sentido há um julgado do Tribunal de Justiça de Minas, em 14 de setembro de

1950 (“Revista Forense”, vol. 140) prescrevendo que “a execução de composição musical, ainda que, em recinto fechado, se considera pública, desde que os executantes sejam remunerados.”

Finalmente, no Supremo Tribunal Federal, o relator Ministro Ribeiro da Costa, no recurso extraordinário, n.º 11.364, em 29 de abril de 1948, fôra precursor da doutrina do Acórdão mineiro.

8. *O Congresso de Amsterdam, de 1952* — O Congresso de Amsterdam, reunido em junho de 1952, no debate sobre o direito do autor, quanto ao cinema, assenta a participação dêste no rendimento do filme a que a obra fôra adaptada, ou cujo argumento escrevera.

Teses das mais interessantes se discutiram, naquele Congresso, na defesa da produção intelectual.

Vejamos a relativa aos autores e à televisão. O congressista italiano Valério de Sanctis, acentuando o desenvolvimento da televisão, nos Estados Unidos, com 107 estações e quinze milhões de aparelhos receptores, lembra os problemas técnicos, econômicos, jurídicos e artísticos que, aí, se levantam.

A televisão prejudicará o espetáculo teatral e o cinema, isto é, a frequência de espectadores e o escoamento das tiragens de obras literárias e científicas? Revela De Sanctis que “as estatísticas, na América, como todos o sabem, indicam uma diminuição notável na venda dos livros”. E' necessário conciliar as duas indústrias: o cinema e a televisão, sabido que as emissões desta se baseiam na reprodução dos filmes.

Ao passo que, na América do Norte, a televisão tem caráter comercial, apresenta-se, na Europa, como um serviço público, de monopólio estatal. Pergunta-se: como ficará o direito do autor se, em regra, o Estado tem prejuízo? Em todo o caso, como o salienta De Sanctis, nada têm a temer os autores com o desenvolvimento da televisão, pois se a máquina é indispensável a esta, precisa ser alimentada pela obra de arte.

Outra tese é defendida por Cesar Julio Viola, quanto às traduções deformadoras, pois, em norma, “cada peça sofre, no estrangeiro, operações de cirurgia estética, que acabam por torná-la de aspecto irreconhecível.” Insurge-se contra o fato do nome do autor figurar, na publicidade, em caracteres reduzidos, ao contrário do que sucede com o do tradutor. Anuncia uma novidade: a do Sindicato dos Autores Dramáticos da Itália organizar, no momento, uma seção escolhida de autores-tradutores.

Para o congressista José Forns, torna-se necessário criar, urgentemente, para a edição literária ou científica, o contrato-tipo, já que, nos modelos existentes, em muitos países, o autor perde seus direitos, presentes e futuros, tornando-se o editor o único proprietário titular. Não há um contrato de edição, porém de cessão, somente favorável ao editor, sem que êste fixe um preço ou assumo determinado ônus, a não ser o de aceitar a cessão. . .

9. *Conclusão* — Sem dúvida que vivemos numa época anormal, a exigir conciliação entre os interesses mais antagônicos. Empresários, editores, autores, necessitam conhecer-se melhor, ajustando as suas desinteligências para a defesa comum.

Clamam os empresários contra os impostos e a diminuição do público, nos espetáculos, devido aos preços de entradas que, por várias razões, não podem baixar. Afirmam os editores que não é possível oferecer, aos autores, uma percentagem fixa sobre o preço de capa da edição, pelas altas vertiginosas e imprevistas do custo do papel e da mão-de-obra. Do outro lado, queixa-se o autor, da escassez das tiragens, que é obrigado a aceitar, para viver, e da insegurança em sua remuneração.

Embora o generalizado mal-estar econômico, em todos os países, reconheçamos que para o escritor e o artista, multiplicam-se as possibilidades de êxito de suas criações, em todos os sentidos. Como assinalara Valério de Sanctis, no Congresso de Amsterdam, de 1952, terão, com a televisão,

“um novo meio animado de imagens, poderoso e cativante, para comunicar seu pensamento aos outros homens.”

A civilização alimenta, fazendo, dia a dia, mais numerosos, as galerias de arte, os museus antigos e modernos, estimulando a paixão dos colecionadores, o que favorece a pintores e escultores. O disco e o rádio popularizam o compositor e o cantor, facilitando-lhes, não raro, proventos magníficos. O escritor, entre nós, pode ser, hoje, argumentista e dialoguista, no cinema, cuja criação, como Instituto Nacional, já constitui projeto em trânsito na Câmara dos Deputados. As estações de rádio e de televisão tendem a crescer, valorizando e difundindo o esforço intelectual.

Conclusão otimista em favor do homem da pena? Não tanto. A batalha pelo direito autoral e sua defesa continuarão, por alguns anos, de acôrdio, aliás, com o espírito do tempo, até que o capital e o trabalho se ajustem, de tal maneira, que representem valor igual, no mundo de amanhã.