

## **Majors, Propriedade Intelectual e Hegemonia: questões sobre produção no cinema brasileiro contemporâneo<sup>1</sup>**

Mauricio José Vera FAILACHE<sup>2</sup>  
Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, SP

### **Resumo**

A participação das *majors* na produção cinematográfica brasileira no período da retomada, gerou mudanças importantes nesse setor. O presente trabalho pretende esboçar, através da produção do longa metragem *Dois filhos de Francisco*, de Breno Silveira (2005), a ação da *major* cinematográfica, Columbia Pictures (Sony) e suas articulações com a Globo Filmes (TV Globo), com a Conspiração Filmes e com o Estado, por meio das políticas relativas à produção cinematográfica, e algumas questões relacionadas aos direitos de propriedade intelectual ligadas à produção cinematográfica. A relevância de tais direitos se justifica por servirem de alicerce para a gestão e fortalecimento de um modelo de negócio transnacional que beneficia em grande medida aos conglomerados empresariais, e apesar disto, ficam à margem das discussões referentes à indústria do cinema.

### **Palavras-chave**

Produção cinematográfica; propriedade intelectual; cinema; majors.

### **Introdução**

O cinema e suas produções são lugar de posicionamento e promoção de produtos e ideologias que movimentam um grande volume de recursos no mercado, cuja influência e relevância econômica não passam despercebidas aos olhares dos Estados e grandes conglomerados empresariais.

O longa-metragem *Dois filhos de Francisco*, de Breno Silveira, lançado nos cinemas brasileiros em 19 de agosto de 2005, conta a história da vida de Zezé de Camargo e Luciano, dois dos nove filhos de Francisco Camargo (Ângelo Antônio), lavrador do interior de Goiás que acreditou no sonho de vê-los transformados em cantores de sucesso. Trata-se de uma jornada repleta de obstáculos que se inicia no Brasil rural dos anos sessenta e culmina na metrópole paulista no início dos anos noventa, coroada com o sucesso de “*É o amor*”, uma das músicas mais conhecidas da dupla até hoje, ajudando-os assim a superar a

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura (DT 8 – Estudos Interdisciplinares), evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, São Paulo – SP, de 5 a 9 de setembro de 2016.

<sup>2</sup> Mestre e Doutorando em Ciência Tecnologia e Sociedade (CTS) pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), sob a orientação do prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto.

pobreza. Acabou sendo o filme mais assistido do ano 2005, levando às salas mais de 5.319.677 espectadores<sup>3</sup> (sexto na cinematografia nacional entre 1970 e 2009<sup>4</sup>), o segundo maior volume de público levado às salas na história do cinema brasileiro depois da retomada dos anos noventa, perdendo somente para *Se eu fosse você 2* de Daniel Filho em 2009.

O interesse neste filme como objeto de estudo não se restringe ao volume de espectadores ou somente ao conteúdo ou gênero da história e se estende ao fato de ter sido produzido por uma *major* (SONY/ Columbia Pictures) utilizando recursos de incentivo fiscal da Lei do audiovisual aprovada em meados da década de noventa durante o período da “retomada”, assim como também pelo conjunto de relações que se engendram a partir da produção, distribuição e exibição de um filme *blockbuster*<sup>5</sup> com diversos setores econômicos e do audiovisual, considerando de maneira destacada, o papel dos direitos de propriedade intelectual no fortalecimento e manutenção do modelo de produção cinematográfico hegemônico hollywoodiano.

Estes direitos imateriais parecem ter seu nome justificado pela forma em que permeiam, às vezes de maneira imperceptível, todas as atividades humanas. No âmbito do audiovisual, a variedade e extensão dos direitos de propriedade intelectual se estendem a todas as transações derivadas da produção cinematográfica, desde a patente que protege as câmeras até os contratos relativos a os autores e colaboradores. Para os fins deste artigo serão comentados alguns aspectos dos direitos autorais (para referirmo-nos aos direitos de autor e aos conexos) dos quais dependem os titulares para fazer valer seus direitos na execução ou exibição de suas obras em diversas mídias, a fim de evidenciar seu alcance e alguns dos seus efeitos.

### **A “retomada” e seus efeitos na produção cinematográfica brasileira**

O setor cinematográfico e o Estado brasileiro adotaram várias políticas ao longo dos seus diversos períodos históricos<sup>6</sup> relacionados à produção cinematográfica nacional, e em todos eles, de acordo com Marson, existe um ponto em comum:

---

<sup>3</sup> Fonte: <http://www.ancine.gov.br/node/1042>

<sup>4</sup> Fonte: [http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2009/filmes/por\\_publico\\_1.pdf](http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2009/filmes/por_publico_1.pdf)

<sup>5</sup> Também conhecidos como filmes em grande escala, geralmente produzidos ou coproduzidos e distribuídos pelas *majors* (SATURNINO BRAGA *apud* SILVA, 2010, p.89).

<sup>6</sup> Melina Marson (2012) chama ciclos, aos diversos períodos de produção cinematográfica conhecidos como Bela Época (primeira década do séc. XX), Cinédia (década de 1920), a época da Atlântida Cinematográfica

Sua constante luta pela manutenção da produção, pela supervivência do fazer cinematográfico no Brasil. Em sua história de mais de cem anos, o cinema brasileiro não conseguiu se tornar uma atividade autossustentável, fazendo com que cada uma dessas etapas ou ciclos se encerrasse sem que fosse garantida a continuidade da produção cinematográfica.[...]Desde 1932 (ano de criação da primeira lei federal de proteção ao cinema brasileiro) até hoje, inúmeros projetos e propostas para o cinema nacional foram elaborados, tanto por parte de cineastas como por parte do Estado, para tentar fazer que o cinema se torne uma atividade profissional, se não altamente lucrativa, ao menos, viável (MARSON, 2012, p.13).

Em 1990, com o fim do período da Embrafilme (em que o Estado patrocinava fortemente a produção cinematográfica nacional), foram tomadas medidas que visavam “retomar” o crescimento da produção cinematográfica, após um período de “estagnação” durante o governo Collor. O Cinema da Retomada vem a ser então, aquele produzido a partir da aprovação da Lei do Audiovisual em 1993, e sua extensão pode variar de acordo com os objetivos de cada autor. Marson por exemplo, considera que este período se estende até o ano de 2002, Nagib entre 1994 e 1998<sup>7</sup>, Butcher por sua parte, até o ano de 2005, por isto vale destacar que tal denominação não provém “de um movimento político coerente e coeso (...) se refere à etapa recente da historiografia desse cinema, possibilitada pelas novas condições de produção a partir da década de 1990” (MARSON, 2012, p.62). Uma etapa em que, nos termos de Lúcia Nagib, o modo de produção brasileira recente “transcende o projeto nacional do *cinema novo* e se irmana a correntes do cinema moderno, pós-moderno e comercial mundial, tornando-se beneficiária e contribuinte de uma nova estética cinematográfica transnacional” (NAGIB, 2006, p.17).

Após a eliminação do antigo modelo apoiado na Embrafilme, foram instituídas políticas de incentivo fiscal, como a Lei Rouanet e Lei do Audiovisual, que segundo Azulay (2007, p. 72), foram relevantes durante aquele período que ficou conhecido como “a retomada”. Estes instrumentos, segundo o citado autor, “não constituíram em si um novo modelo de fomento, nem uma política abrangente e à altura do desafio”. Para Almeida e Butcher (2003,p. 24-25), tais leis refletiam uma nova política federal (definida pelo governo Itamar Franco e prolongada nos dois mandatos de Fernando Henrique Cardoso), voltada para o cinema por meio da renúncia fiscal. As duas leis permitem que seja deduzido do imposto de renda de empresas, aquilo que estas invistam na produção de filmes brasileiros. Neste sentido, são de especial interesse para este estudo, os efeitos dos artigos 1º e 3º da Lei do Audiovisual, enquanto o primeiro permite que as empresas deduzam até 3% do total do seu

---

(1940-50), Vera Cruz (1950), Cinema Novo (1960), Cinema Marginal (1960-70), Embrafilme (1969-90), cinema da Boca do Lixo (décadas de 1970-80).

<sup>7</sup> O cinema da retomada. Editora 34, São Paulo, 2002.

imposto de renda se esse dinheiro for revertido para a produção de “obras audiovisuais cinematográficas brasileiras de produção independente”<sup>8</sup>, o artigo 3º, permite um abatimento de até 70% do imposto de renda sobre a remessa de lucros para o exterior, para as empresas de distribuição estrangeiras,

desde que invistam no desenvolvimento de projetos de produção de obras cinematográficas brasileira de longa-metragem de produção independente e na co-produção de obras cinematográficas e videofonográficas brasileiras de produção independente de curta, média e longas-metragens, documentários, telefilmes e minisséries (redação dada pela Lei 8.685, art. 3º).

Para Almeida e Butcher (2003, p. 25), estas leis transferem das mãos do Estado para agentes privados e empresas públicas a iniciativa de escolha e investimento nos projetos a serem realizados, e demorou alguns anos antes de apresentar uma retomada do ritmo dos lançamentos que chegou a quinze títulos por ano em 1995, até estabilizar-se em trinta por ano entre 2000 e 2002. Neste período, (e por diversas razões que escapam ao escopo deste artigo) também se registrou um aumento do público frequentador de filmes nacionais. Por outra parte, a mão de obra especializada que se encontrava empregada pelo mercado publicitário foi recuperada, ao tempo que também se criava uma nova demanda de profissionais (ALMEIDA e BUTCHER, 2003, p.27). A produção cinematográfica baseada em incentivos fiscais concedidos a empresas estrangeiras que investissem na produção de filmes nacionais provocaria mudanças nas formas de produção e distribuição no cinema nacional, e nas palavras de Silva,

as relações entre as *majors* e a coprodução e distribuição de filmes brasileiros ficaram mais estreitas com o encerramento das atividades da Embrafilme e com a criação do artigo 3º da Lei do Audiovisual. Esse processo de ocupação do mercado nacional, [...] pode ser visto por dois ângulos, mesmo que contraditórios: 1º- a reafirmação da hegemonia na exibição de filmes estrangeiros por parte dessas empresas e 2º- o incentivo à produção e à comercialização de filmes brasileiros (SILVA, 2010, p.92).

Neste sentido, Sá Neto mostra uma mudança notável na década de noventa no âmbito da distribuição cinematográfica, foi a de passar a “se concentrar cada vez mais em um número restrito de produções, lançadas na maior quantidade possível de salas e com grande investimento de *marketing*” (SA NETO, 2013, p.20). Ainda, na perspectiva de Sá Neto tem-

---

<sup>8</sup> Redação da própria Lei.

se que, apesar de certa desconfiança em relação à atuação das distribuidoras estrangeiras por parte do setor cinematográfico nacional,

é possível constatar que as distribuidoras estrangeiras incentivadas pela Lei do Audiovisual têm alterado a sua postura tradicional de falta de relação com a produção brasileira. De fato, em graus variados de uma empresa para outra, têm coproduzido e distribuído filmes brasileiros, e são um instrumento para que tenham bom desempenho no mercado. (SA NETO, 2013, p. 21).

Nesse âmbito, é ainda importante mencionar no âmbito dessas mudanças, a forma de distribuição feita pelas *majors*, que passam a manter relações cada vez mais estreitas com a TV e chegam a esta através de parcerias cada vez mais frequentes de coprodução com a Globo Filmes (braço cinematográfico da TV Globo). Assim, de acordo com Bahia, “a grande maioria dos filmes de sucesso comercial a partir dos anos 2000 conta com a associação desses dois agentes, conformando novas relações de poder, dependências, desigualdades, assimetrias e possibilidades na construção do cinema brasileiro” (BAHIA, 2010, p.137).

Butcher, em seu trabalho de mestrado intitulado *A Dona da História: origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro* (2006, p.39), aponta que a TV Globo reafirmou seu poder no campo do audiovisual brasileiro, através do seu departamento de produção cinematográfica (Globo Filmes), sustentado principalmente por dois eixos a competência empresarial (capacidade de se firmar em um mercado de livre concorrência) e o discurso nacionalista (a função social da emissora na construção e na solidificação da identidade nacional, contra a penetração da cultura estrangeira). Isto vai ao encontro com as ideias defendidas por Barbero, que associa o processo de *modernização* dos países da América Latina à criação de mercados *nacionais* que, por sua vez “serão possíveis em virtude de seu ajuste às necessidades e exigências do mercado internacional” (2008, p.217), chamando a atenção ao “papel *político* e não só ideológico que os meios de comunicação desempenham na nacionalização das massas populares” (2008, p.218), contribuindo para a existência de um sentimento de unidade, ainda que os grupos estivessem afastados geograficamente. Nesse sentido, Barbero e Rey (1999, p.51-54) notam um enfraquecimento do público perante o privado na maioria dos países da América Latina, manifestado na inserção da televisão

nas lógicas comerciais como na sua constituição como uma das indústrias contemporâneas mais significativas pelos graus de imersão econômica que maneja,

sua integração com outras áreas da economia, a diversificação dos mercados e a racionalização dos seus processos de produção.[...]Nela se combinam os textos criados pela indústria transnacional especialmente norte-americana como melodramas nacionais e as transmissões locais em tipos de hibridação em que confluem diferentes tipos de relatos, se conectam desejos, aspirações e interesses muito diferentes, circulam conhecimentos que antes eram inacessíveis e se produzem processos de socialização mais abertos que há alguns anos.

Em razão disto, é relevante o aporte da análise registrada por Butcher sobre as relações entre a TV Globo e o Estado, em que graças a conexões sobretudo de cunho político, conseguiu instaurar “um oligopólio altamente concentrado, presente em todo o país, encabeçado pela Rede Globo” (BOLAÑO, 2005, p.51). Ainda neste sentido é interessante destacar o duplo movimento político alcançado pela Globo Filmes observado por Butcher,

A Globo Filmes representa dois movimentos paralelos: o de antecipação (tomar a iniciativa da abertura à produção independente, da regionalização da produção e da co-produção de longas para cinema antes que tais medidas sejam regulamentadas) e o de intervenção (controlar, na medida do possível, a produção audiovisual e o cinema brasileiro, tanto do ponto de vista de conteúdo como do ponto de vista estético, caso a parceria com outros produtores se torne obrigatória e caso, também, seja estabelecida uma cota de tela para a exibição de longas-metragens nacionais na televisão aberta) (BUTCHER, 2006, p.102)

Diante deste cenário, o filme de Breno Silveira, *Dois filhos de Francisco* (2005), funciona como um exemplo de caso para ilustrar a ação da TV Globo e sua articulação com a Globo Filmes, com a distribuidora *major* Columbia Pictures (Sony), e destas com as políticas adotadas pelo Estado a partir do período da “retomada” no que tange ao audiovisual em um contexto econômico globalizado.

### ***Dois filhos de Francisco e as majors hollywoodianas***

De acordo com Sá Neto, uma das questões que merecem especial atenção em produções brasileiras como o longa-metragem *Dois filhos de Francisco* (2005) de Breno Silveira, “é a tendência entre as distribuidoras *majors* de entrar no projeto ainda na fase da sua concepção”, constituindo-se em “uma das estruturas de produção principais do cinema hegemônico hollywoodiano” (SÁ NETO, 2011, p.5). Em entrevista a SÁ NETO (2011), Rodrigo Saturnino Braga<sup>9</sup> declarou que os cantores Zezé di Camargo e Luciano queriam

---

<sup>9</sup> Diretor-geral da Sony Pictures (Columbia TriStar) no Brasil desde 1991, faz parte da “geração de ouro” da distribuidora Embrafilme. Dedicou-se ao estudo da informação estatística e comercial sobre o cinema no Brasil, tornando-se referência no campo da distribuição (DIAS, A., BARBOSA, L. 2010)

fazer um filme sobre suas vidas e seu pai e, por serem artistas da Sony Music, foram conversar com o braço cinematográfico da empresa, a Columbia. A partir desta ideia, segundo Saturnino Braga, e da vontade dele próprio em fazer um filme sertanejo, é que a produtora Conspiração Filmes foi procurada e o projeto começou a ser desenvolvido. Segundo Braga, em depoimento a Sá Neto (2011):

‘a Sony foi a primeira empresa a financiar o desenvolvimento do projeto, ou seja, a fase de roteiro e de análise técnica, [de] orçamento’, já que a preferência desta distribuidora é por entrar na produção na fase de elaboração de projeto e não quando o roteiro já está pronto e muito menos quando o filme já está rodado e se encontra na fase de montagem.

Dessa forma, a proposta chegou às mãos de Breno Silveira<sup>10</sup> (um dos atuais sócios da Conspiração Filmes), para dirigir seu primeiro longa metragem. A Conspiração Filmes é uma empresa com forte atuação no ramo publicitário, TV e internet, e que chama a atenção pelas relações e produções realizadas em parceria com as distribuidoras *majors*. De acordo com Silva (2010, p.91) até o ano de 2009, dos dezoito filmes lançados no cinema, quinze foram distribuídos e coproduzidos pelas *majors* Warner e Sony/ Columbia. No caso de *Dois filhos de Francisco*, a Conspiração se associou à Sony ainda na fase de desenvolvimento do roteiro (Idem, p.92).

As *majors*, que atualmente são seis (Fox Film, Paramount Pictures, Sony Pictures, Universal Studios, Walt Disney Pictures e Warner Bros) estão todas agrupadas e com seus interesses representados pela MPA (Motion Picture Association), e que como indica Joël Augros sobre as *majors*, elas “são sociedades integradas que exercem sua atividade em todos os campos da indústria cinematográfica” isto é, desde a produção até a exibição e no campo das indústrias técnicas (AUGROS, 2000, p.25).

No caso de *Dois filhos de Francisco*, a Columbia buscou, para a produção do longa, a Conspiração Filmes que emprega atores conhecidos da TV Globo nos seus filmes, relacionando-se *a priori*, três grandes mídias de massa ( música, cinema e TV) sobre um mesmo produto (o filme). A relação entre estes diversos setores já foi objeto de estudo de autores como Joël Augros (*El Dinero* de Hollywood), que serão de grande ajuda nesta pesquisa, porém, seus exemplos não contemplam o caso latino americano e conseqüentemente o brasileiro de maneira específica.

---

<sup>10</sup> Escrever mini bio. Ver página da Consp Filmes Fonte: <http://www.conspiracao.com.br/#/diretores/3/bio>

E de acordo com esta contextualização, Canclini, ao referir-se às grandes transnacionais dentro do contexto globalizado, nos lembra que:

*As majors da indústria musical por exemplo, são empresas que se movem com desenvoltura entre o global e o nacional. Especialista em glocalizar, elas criam condições para que circulemos entre diversas escalas da produção e do consumo. Em suma, nos processos globalizadores, ampliam-se as faculdades combinatórias dos consumidores, mas quase nunca acontece o mesmo com a hibridação endógena, ou seja, nos circuitos de produção locais, cada vez mais condicionados por uma hibridação heterônoma, coercitiva, que concentra as iniciativas combinatórias em poucas sedes transnacionais de geração de mensagens e bens, de edição e administração do sentido social (CANCLINI,2013, p.xxxvii).*

Neste sentido, cabe destacar a estratégia de negócios da Sony, desenvolvedora de “hardware” (aparelhos para reprodução de áudio e vídeo), e dona também de empresas do ramo musical como Sony/CBS desde finais dos anos sessenta, assim como do audiovisual, com a aquisição da Columbia Pictures no fim dos anos oitenta pela soma recorde de 3,4 bilhões de dólares. No décimo aniversário da CBS/Sony, já existiam outras cinco companhias da mesma família (CBS/Family Club Inc., April Music Inc, CBS/Sony Records, JapanRecordsDistribution Inc., e CBS/Sony California Inc.). Nada ao acaso, o Vice Presidente Executivo da Sony naquele então, Akio Morita, declarava na celebração do vinte aniversário da CBS/Sony Group,

*With the development of software, new hardware products come to life for the first time. Ten years from now, when we celebrate the 30th anniversary of the CBS/Sony Group, I hope that Sony will have developed its software business into a large-scale operation which includes images in addition to sound<sup>11</sup> (SONY, [s.d.]*

Desta forma, com a aquisição da Columbia Pictures Entertainment Inc. em novembro de 1989, a Sony fechava um círculo de produção de aparelhos de reprodução mais o conteúdo audiovisual que seria reproduzido neles, e já na década de noventa a empresa se aventurava no mercado promissor de videogames, tudo isto com o uso e a proteção dos direitos de propriedade intelectual através de licenças de uso e de produção internacionais, marcas, patentes, por citar alguns dos mecanismos de proteção/ gestão.

### **Propriedade Intelectual e produção cinematográfica**

---

<sup>11</sup>Sony Global - Sony History Chapter22 CBS/Sony Records is Established in First Round of Capital Deregulation. Disponível em: <<http://www.sony.net/SonyInfo/CorporateInfo/History/SonyHistory/2-22.html>>. Acesso em: 12 jul. 2016.



De acordo com Robert Sherwood, a propriedade intelectual tem sido ignorada ou pouco abordada por economistas e até pelos próprios juristas,

Tratando-se especificamente da propriedade intelectual, não seria injusto supor que muitos economistas pensam no assunto, quando pensam, como um apêndice dos direitos de propriedade que deve ser da alçada dos advogados. No curso de seu treinamento e formação, é raro encontrar um economista que tenha sido exposto ao problema da propriedade intelectual. Poucos deles estudaram sobre o assunto ou se envolveram diretamente com seu funcionamento prático. Um número ainda menor tem talvez considerado a propriedade intelectual vital ou mesmo relevante para o desenvolvimento dentro do Terceiro Mundo. Aliás, não são muitos os advogados que o fizeram (SHERWOOD, 1994, p.74).

São tão diversos os campos em que a propriedade intelectual se encontra presente quanto às formas de negócios que possam existir, e ainda assim, muitas vezes passa despercebida. Marcas, direitos de imagem, de autor, patentes, tudo pertence ao universo da propriedade intelectual, e o cinema, (sobre tudo o produzido pelas *majors*) constitui-se como uma grande vitrine (janela de exibição) para produtos que serão explorados fora da sala de exibição. Nota-se neste sentido, que a propriedade intelectual é pouco (ou nada) abordada na literatura relacionada ao cinema (ou à produção cinematográfica especificamente), e sua relevância versa no fato destes serem o alicerce físico e legal para que se materializem os anseios dos grandes conglomerados empresariais que estão frequentemente por trás das grandes produções ou *blockbusters* do cinema, ao tempo em que se difunde o discurso de progresso econômico para países em desenvolvimento que adotem estas políticas, de acordo com a OMPI (Organização Mundial da Propriedade Intelectual)<sup>12</sup>. Dentre as principais funções desta organização, podemos destacar a de atualização e proposição de padrões internacionais de proteção às criações intelectuais a nível mundial, citando como exemplos o Tratado de Cooperação em Matéria de Patentes (PCT), que facilita a proteção via patentes nos países membros; o Protocolo de Madrid, relacionado ao registro internacional de marcas; o recente Protocolo de Beijing, que trata sobre os direitos patrimoniais de atores e intérpretes em produções audiovisuais, que busca equiparar aos atores de filmes, em certa medida, aos intérpretes na área musical, dentre outros direitos. Por estas razões e, sobretudo pela abrangência do seu campo de ação, é relevante considerar na discussão sobre produção cinematográfica o modo como o Estado se relaciona com suas políticas e direitos de

---

<sup>12</sup> Organização Mundial da Propriedade Intelectual, entidade internacional de Direito Internacional Público sediada em Genebra (Suíça) e integrante do sistema de agências especializadas da ONU, criada em 1967.

propriedade intelectual, pois de uma forma ou outra, acabam relacionando-se com discussões relativas ao comércio internacional, e influenciam políticas internas que, segundo a própria OMPI, deveriam direcionar-se a

estabelecer e estimular medidas apropriadas para promover a atividade intelectual criadora e facilitar a transmissão de tecnologia relativa à propriedade industrial para os países em desenvolvimento, com o objetivo de acelerar os desenvolvimentos econômicos, sociais e culturais<sup>13</sup>.

Dessa forma, o efeito da “pirataria” se reflete fortemente no modo em que os países hegemônicos (em especial os Estados Unidos), avaliam a condição de “país seguro para investimento”, gerando consequências legais, como lembrado no documento oficial da Agência de Comércio Exterior dos Estados Unidos (*The Office of the United States Trade Representative*), “o Acordo TRIPS<sup>14</sup> é o primeiro acordo multilateral de direitos de propriedade intelectual de ampla adesão que está sujeita a disposições de resolução de litígios obrigatórios” (UNITED STATES TRADE REPRESENTATIVE, 2016, p.1). Neste documento, a agência norte-americana, coloca em uma “lista negra” os países que menos protegem os direitos de propriedade intelectual, junto a outra lista com países que precisam ser “vigiados”, dentre eles figura o Brasil, ao lado da Colômbia, Costa Rica, República Dominicana, Guatemala, Jamaica, México e Peru. Tal como expressado no próprio documento, “*this report reflects the Administration’s continued resolve to encourage and maintain adequate and effective IPR protection and enforcement worldwide*” (UNITED STATES TRADE REPRESENTATIVE, 2016, p.7) e cuja principal função é identificar oportunidades e desafios relativos às indústrias inovadoras (*innovative*) e criativas norte-americanas em mercados estrangeiros.

Em função disso, violações aos direitos de propriedade intelectual, representam um confronto aos empreendedores norte-americanos em território estrangeiro. Quando o então presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva, assistiu uma cópia pirata de *Dois filhos de Francisco* numa viagem à Rússia a finais de 2005 antes mesmo do filme ser lançado pela

<sup>13</sup> Fonte: <https://nacoesunidas.org/agencia/ompi/>

<sup>14</sup> Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights – Acordo Sobre Aspectos Relacionados ao Comércio, é um tratado internacional produto de negociações da Rodada de Uruguai em 1994, no Acordo Geral de Tarifas e Trocas (GATT) e relacionado à Organização Mundial do Comércio (OMC). Este acordo versa sobre a proteção da propriedade intelectual por parte dos países membros “desejando reduzir distorções e obstáculos ao comércio internacional e levando em consideração a necessidade de promover uma proteção adequada dos direitos de propriedade intelectual e assegurar que as medidas e procedimentos destinados a fazê-los respeitar não se tornem, por sua vez, obstáculos ao comércio legítimo” (Decreto Nº 1.355 de 30 de Dezembro de 1994).

Sony em DVD, causou uma repercussão negativa sobre a capacidade do Brasil em combater efetivamente a “pirataria”, e nas palavras de Wilson Cabral Braga<sup>15</sup>,

é mesmo muito grave um governo que diz combater a pirataria deixar que um DVD pirata seja exibido no avião presidencial.[...] A Sony não pretende cortar verbas no Brasil, mas investe de acordo com o que vai faturar.[...]se não tivéssemos por aqui o problema da pirataria, certamente o faturamento e os investimentos da empresa no país seriam muito maiores (EXAME, 2005).

Desta forma, fica atrelada à “pirataria” uma responsabilidade para o Estado de velar pela proteção dos direitos de propriedade intelectual das grandes empresas e uma culpa de não gerar mais renda pela sua própria incapacidade de luta contra tais violações. O paradoxo nesta situação, é que as mesmas empresas que exigem proteção de seus bens intelectuais, muitas vezes são responsáveis de alguma forma pela posta no mercado dos mesmos equipamentos que facilitarão a cópia “pirata”, como reprodutores e gravadores caseiros. Por outra parte, a tecnologia já permite que haja mecanismos de autotutela, a partir de dados criptografados que evitariam a cópia por exemplo. Isto por si só, não justifica os crimes, porém, ao considerar tais tecnologias, somadas às evidentes condições de pobreza e de falta de emprego e infraestrutura dos países sul-americanos, provocam repetidamente este tipo de fenômeno socioeconômico, na busca auto imposta do “*american dream*”.

A abordagem sobre a propriedade intelectual relacionada à cultura ou ao cinema pode ser difícil de delimitar, já que pode abarcar desde os direitos autorais envolvidos na obra cinematográfica em si, considerando o direito dos atores sobre sua imagem, do autor da obra literária ou do roteiro que será representado nas telas, das obras musicais utilizadas nas trilhas sonoras, até o licenciamento de produtos relacionados e patenteamento de equipamentos para captação de imagens, por exemplo, e cada um destes temas por si, poderiam ser extensamente comentados e analisados.

Nesse sentido, cabe questionar se as novas formas de produção cinematográfica promovidas pelas *majors* no Brasil durante a “retomada”, também influenciaram a maneira como são distribuídos os direitos de autor envolvidos na produção cinematográfica, dentre eles, questões relevantes sobre titularidade e distribuição de direitos patrimoniais na obra coletiva (filme). A respeito da relevância da titularidade neste contexto, Crivelli (2008) chama a atenção sobre o desequilíbrio entre os interesses dos “empreendedores comerciais”

---

<sup>15</sup> Diretor-geral da Sony Pictures no Brasil na época, em entrevista à revista exame (Novembro de 2005).

sobre o do “criador intelectual”, provocando uma ambiguidade nas leis do autor na obra cinematográfica (LDA/98<sup>16</sup>), que:

Falam do autor, mas autores são adquirentes de direitos, e pelo autor agem os mandatários. Essas leis protegem, afinal, interesses empresariais que só casualmente coincidem com os do criador intelectual. Mas de qualquer forma, é um instrumento indispensável e protetivo (CRIVELLI, 2008, p.74).

Em um contexto globalizado, no qual os grandes conglomerados agem de formas e em mercados diversos, os direitos de propriedade intelectual influenciam e dinamizam diretamente o mercado de bens culturais em diferentes níveis. Estabelecidos com anuência de agências mundiais (OMPI-ONU), eles fornecem a base jurídica de uma vasta rede de relações comerciais que assim estendem o poder dos conglomerados. Desta maneira, a propriedade intelectual também se apresenta como um meio de gestão, além da mera proteção, através da qual se articulam bens passíveis de proteção, com outros não passíveis do mesmo âmbito de proteção. A mera proteção de uma obra ou invenção via registro ou depósito (para as patentes), não garante por si só o retorno econômico do investimento realizado para sua proteção. Assim, ao considerar a propriedade intelectual no contexto da globalização, Buainain e Carvalho consideram que

a melhor proteção é uma gestão eficiente dos ativos, e que dadas as condições atuais, a gestão dos ativos intangíveis de propriedade intelectual para a apropriação dos seus resultados econômicos está condicionada à capacidade de articulação entre estes ativos a outros ativos intangíveis não passíveis de proteção. (2000, p.146)

A priori, podem mencionar-se algumas áreas em que a Sony articula e gerencia seus bens protegidos com leis de propriedade intelectual. Na área do direito de patentes, seus equipamentos de reprodução (plataformas de videogames, DVD players, aparelhos de TV, dentre outros); via direitos de autor e conexos através de licenciamentos (execução, reprodução, por ex.) sobre obras musicais (Sony Music), reprodução e exibição de filmes (Sony Entertainment Television, Columbia e suas articulações com a Rede Globo de televisão, dentre outros).

Decorrente dos processos e relações implícitas no mesmo contexto globalizado, Ianni (2008) dentro da noção de sistema mundial, no qual existe uma estrutura hierárquica que contempla “economia e política, blocos econômicos e geopolíticos, soberanias e

---

<sup>16</sup> Lei sobre Direitos Autorais, **Lei n. 9.610**, de 19 de fevereiro de 1998.

hegemonias”, e que se sobrepõe na soberania de nações ou regiões (grupo de nações), nota a relevância dos meios de comunicação, pois estes

(...) revelam-se particularmente eficazes para desenhar e tecer o imaginário de todo o mundo. A mídia impressa e eletrônica, cada vez mais acoplada em redes multimídia universais, constituem a realidade e a ilusão da aldeia global. A rigor, a sociedade mundial pode ser visto como um sistema social complexo, no âmbito do qual encontram-se outros sistemas mais ou menos simples e complexos, tanto autônomos e relativamente autônomos como subordinados, ou subsistemas. No âmbito da sociedade mundial, logo se destacam o sistema econômico e o político, mas também outros podem tornar-se relevantes, em termos da organização e dinâmica da mundialização (IANNI, 2008, p.76).

## Conclusão

Importantes mudanças ocorreram depois do período da retomada no âmbito da produção cinematográfica com o estímulo fiscal para a entrada das *majors*. A influência e ação da TV Globo junto às *majors*, vista desde a produção de um longa como *Dois Filhos de Francisco*, permite observar um conjunto de relações que ultrapassam as esferas econômicas e se misturam a processos culturais e políticos nacionais influenciados por fatores internacionais e modos hegemônicos de produção de bens e gestão de propriedade intelectual. Os direitos de propriedade intelectual atrelados a acordos e grupos econômicos internacionais como o TRIPS e o GATT, parecem servir mais aos interesses comerciais dos Estados Unidos, do que aos objetivos delineados por organizações como a OMPI ou a própria ONU.

Néstor Canclini, em sua obra “Consumidores e cidadãos” (1997), diz que em relação ao papel dos meios na construção desse imaginário de modernização desenvolvimentista latino-americano incentivado com o advento da televisão a partir dos anos sessenta é aprofundado nos anos oitenta com a abertura das economias nacionais aos mercados globais.

As formas de consumo descritas por Canclini e, de uma certa forma, atestadas por Barbero, através das diversas janelas de exibição (TV aberta e fechada, cinema) e agora na internet e suas diversas plataformas (computadores, *smartphones*, por ex.), podem se refletir em um aprofundamento dos padrões de consumo e nas formas hegemônicas de produção que, historicamente têm se mostrado alheias à criação de empregos e de divisão da riqueza nos países periféricos (ou crônica e inexoravelmente atrasados). Em razão disso, mostra-se

relevante o debate sobre a maneira de gerenciar política e juridicamente tanto os meios como seus conteúdos, por meio de leis relativas à propriedade intelectual e direitos conexos, na tentativa de minimizar ou acabar com práticas político-econômicas que tendem à manter na dependência os países subdesenvolvidos em práticas hegemônicas.

## Referências

- ALMEIDA, P.; BUTCHER, P. **Cinema, desenvolvimento e mercado**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.
- ARAÚJO, B. **O desafio da pirataria**. Disponível em: <[http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com\\_content&view=article&id=793:catid=28&Itemid=23](http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&view=article&id=793:catid=28&Itemid=23)>. Acesso em: 12 jul. 2016.
- AUGROS, J. **El dinero de Hollywood**. Barcelona: Paidós, 2000.
- AZULAY, T. Por uma política cinematográfica brasileira do século XXI. *In*: MELEIRO, A. **Cinema no Mundo: indústria, política e mercado**. V. II, América Latina. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.
- BAHIA, L. Comunicação Majors e Globo Filmes: uma parceria de sucesso no cinema nacional. **X Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 10, n. São Paulo: Socine, 2010.
- BARBERO, J. M. **Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia**. 5<sup>o</sup>. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.
- BARBERO, J. M.; REY, G. **Los ejercicios del ver: hegemonía audiovisual y ficción televisiva**. Barcelona: Gedisa, 1999.
- BOLAÑO, C. **O mercado de televisão durante o regime militar**. *IN*: SIMIS, Anita (org.). Cinema e televisão durante a ditadura militar: depoimentos e reflexões. Araraquara: Laboratório Editorial FCL/Unesp; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2005.
- BRASIL, B. B. C. **Os 3 países da América Latina na lista negra da pirataria internacional**. Disponível em: <[http://www.bbc.com/portuguese/internacional/2016/05/160502\\_lista\\_paises\\_pirataria\\_rb](http://www.bbc.com/portuguese/internacional/2016/05/160502_lista_paises_pirataria_rb)>. Acesso em: 13 jul. 2016.
- BRASIL. **Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993**. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L8685.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8685.htm)>. Acesso em: 20 nov. 2015.
- BRASIL. **Lei nº 9.279, de 14 de maio de 1996**. Regula direitos e obrigações relativos à propriedade industrial. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L9279.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9279.htm)>. Acesso em: 5 dec. 2015.
- BRASIL. **Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L9610.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm)>. Acesso em: 5 dec. 2015.
- CANCLINI, N. **Culturas híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2008.
- \_\_\_\_\_. **consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- CONSELHO NACIONAL DE COMBATE À PIRATARIA CNCP, M. DA J. **Brasil Original, compre esta atitude**. Disponível em: <[http://justica.gov.br/central-de-conteudo/combate-a-pirataria/relatorios/brasil\\_original\\_pt.pdf](http://justica.gov.br/central-de-conteudo/combate-a-pirataria/relatorios/brasil_original_pt.pdf)>. Acesso em: 13 jul. 2016.
- CRIVELLI, I. **Direitos Autorais na obra cinematográfica**. São Paulo: LKetras Jurídicas. 2008.

- DIAS, A., BARBOSA, L. (organizadoras) **Film Business: O negócio do cinema:** Iafa Britz, Rodrigo Saturnino Braga, Luiz Gonzaga de Luca. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.
- EXAME. **Pegou mal para Lula.** Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/revista-exame/noticias/pegou-mal-para-lula-m0080234>>. Acesso em: 12 jul. 2016.
- GATTI, A. O mercado cinematográfico brasileiro: uma situação global? *In*: MELEIRO, A. **Cinema no Mundo: indústria, política e mercado.** V. II, América Latina. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.
- IANNI, O. **Teorias da globalização.** Rio de Janeiro: Civilização brasileira. 2008.
- OMPI. **Derechos, cámara, acción!** los derechos de propiedad intelectual y el proceso cinematográfico. Disponível em: <[www.wipo.int](http://www.wipo.int)> Acesso em: 5 dec. 2015.
- OMPI. **La gestión colectiva del derecho de autor y los derechos conexos.** Disponível em: <[www.wipo.int](http://www.wipo.int)> Acesso em: 3 nov. 2015.
- \_\_\_\_\_. **Principios básicos del derecho de autor y los derechos conexos.** Disponível em: <[www.wipo.int](http://www.wipo.int)> Acesso em: 5 dec. 2015.
- SA NETO, A. A. F. **O cinema brasileiro e a globalização:** observações preliminares sobre a distribuição. RUA. Revista Universitária do Audiovisual, v. 1, p. 06-09, 2011.
- \_\_\_\_\_. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro.** São Paulo: Hucitec, 2013.
- SANTOS, M. **Por uma outra globalização.** 19º ed. Rio de Janeiro: Record. 2010.
- SHERWOOD, R. **Propriedade Intelectual e Desenvolvimento Econômico.** São Paulo: Edusp, 1992.
- SILVA, H. C. DA S. **O filme nas telas: a distribuição do cinema nacional.** São Paulo: Terceiro Nome, 2010.
- SONY, G. **Sony History Chapter22 CBS/Sony Records is Established in First Round of Capital Deregulation.** Disponível em: <<http://www.sony.net/SonyInfo/CorporateInfo/History/SonyHistory/2-22.html>>. Acesso em: 12 jul. 2016.
- SORLIN, P. **Cines Europeos, sociedades europeas.** 1º ed. Barcelona: Paidós, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Mass Media.** Oeiras: Celta, 1997.
- UNITED STATES TRADE REPRESENTATIVE. **USTR-2016-Special-301-Report.pdf.** Disponível em: <<https://ustr.gov/sites/default/files/USTR-2016-Special-301-Report.pdf>>. Acesso em: 13 jul. 2016.