

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JOÃO PAULO BOREAN PELISSARI

CINEMA E CONTRATOS: VINCULAÇÃO DAS DIRETRIZES ARTÍSTICAS E
CRIATIVAS DA OBRA E EFEITOS DA MODIFICAÇÃO DO PROJETO AUDIOVISUAL
NAS RELAÇÕES OBRIGACIONAIS PERSONALÍSSIMAS

CURITIBA

2024

JOÃO PAULO BOREAN PELISSARI

CINEMA E CONTRATOS: VINCULAÇÃO DAS DIRETRIZES ARTÍSTICAS E
CRIATIVAS DA OBRA E EFEITOS DA MODIFICAÇÃO DO PROJETO AUDIOVISUAL
NAS RELAÇÕES OBRIGACIONAIS PERSONALÍSSIMAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Direito, da Faculdade de Direito, Setor de Ciências
Jurídicas, da Universidade Federal do Paraná, como
requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Direito.

Área de concentração: Direito das Relações Sociais

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Miguel Conrado

CURITIBA

2024

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS JURÍDICAS

Pelissari, João Paulo Borean

Cinema e contratos: vinculação das diretrizes artísticas e criativas da obra e efeitos da modificação do projeto audiovisual nas relações obrigacionais personalíssimas / João Paulo Borean Pelissari. – Curitiba, 2024.

1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Jurídicas, Programa de Pós-graduação em Direito.

Orientador: Marcelo Miguel Conrado.

1. Contratos. 2. Cinema. 3. Produção audiovisual. 4. Boa-fé (Direito). 5. Imagem. I. Conrado, Marcelo Miguel. II. Título. III. Universidade Federal do Paraná.

Bibliotecário: Pedro Paulo Aquilante Junior – CRB-9/1626

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM DIREITO

No dia dezoito de março de dois mil e vinte e quatro às 14:00 horas, na sala de Defesas - 317, Praça Santos Andrade, 50 - Prédio Histórico da UFPR - 3º Andar, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de dissertação do mestrando **JOÃO PAULO BOREAN PELISSARI**, intitulada: **CINEMA E CONTRATOS: VINCULAÇÃO DAS DIRETRIZES ARTÍSTICAS E CRIATIVAS DA OBRA E EFEITOS DA MODIFICAÇÃO DO PROJETO AUDIOVISUAL NAS RELAÇÕES OBRIGACIONAIS PERSONALÍSSIMAS**, sob orientação do Prof. Dr. MARCELO MIGUEL CONRADO. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação DIREITO da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: MARCELO MIGUEL CONRADO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), MARCILIO TOSCANO FRANCA FILHO (UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB), EROULTHS CORTIANO JUNIOR (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), ÂNGELA CASSIA COSTALDELLO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, MARCELO MIGUEL CONRADO, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 18 de Março de 2024.

Assinatura Eletrônica

22/03/2024 15:09:19.0

MARCELO MIGUEL CONRADO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

08/04/2024 12:15:00.0

MARCILIO TOSCANO FRANCA FILHO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB)

Assinatura Eletrônica

22/03/2024 15:12:35.0

EROULTHS CORTIANO JUNIOR

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

24/03/2024 08:33:33.0

ÂNGELA CASSIA COSTALDELLO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação DIREITO da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **JOÃO PAULO BOREAN PELISSARI** intitulada: **CINEMA E CONTRATOS: VINCULAÇÃO DAS DIRETRIZES ARTÍSTICAS E CRIATIVAS DA OBRA E EFEITOS DA MODIFICAÇÃO DO PROJETO AUDIOVISUAL NAS RELAÇÕES OBRIGACIONAIS PERSONALÍSSIMAS**, sob orientação do Prof. Dr. MARCELO MIGUEL CONRADO, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 18 de Março de 2024.

Assinatura Eletrônica

22/03/2024 15:09:19.0

MARCELO MIGUEL CONRADO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

08/04/2024 12:15:00.0

MARCILIO TOSCANO FRANCA FILHO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB)

Assinatura Eletrônica

22/03/2024 15:12:35.0

EROLTHS CORTIANO JUNIOR

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

24/03/2024 08:33:33.0

ÂNGELA CASSIA COSTALDELLO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

RESUMO

As relações negociais analisadas nesta dissertação são a de natureza *intuitu personae* que se desenvolvem nas produções audiovisuais e os efeitos nos contratos resultantes das modificações das diretrizes artísticas durante a produção da obra, quando seu conteúdo foi essencial na manifestação de interesse para se vincular ao contrato. Para tal fim, o estudo parte da estrutura da produção audiovisual e os interesses vinculativos das partes na escolha dos projetos que irão desenvolver sua criatividade e técnica junto aos demais artistas. Nessa orientação, a análise das condutas sob a ótica da boa-fé permite identificar como esse instituto jurídico pode ser aplicado nessas relações contratuais para melhor compreender eventuais violações aos seus deveres, oriundos da sua imposição legal. Além disso, por incidirem conteúdos de direitos de personalidade, como o direito de imagem, o estudo se volta às limitações das disposições de vontade, face à indisponibilidade desses direitos, bem como à imagem do artista, a expectativa contratual vinculado a esses direitos e a responsabilidade por sua quebra. Não obstante, os direitos autorais também atuam para restringir o conteúdo contratual, vez que na sua aceção moral é inalienável e irrenunciável. O estudo avalia os efeitos da modificação do projeto a partir dos usos, costumes e tráficos negociais da seara do audiovisual para melhor atender aos requisitos de aplicação da boa-fé e compreender as expectativas vinculativas. A análise aqui apresentada demonstra que o projeto audiovisual é construído pelas partes dos contratos personalíssimos que assinam as áreas criativas da obra, além dos interpretes, e expõe a existência de interesse nos aspectos artísticos da obra oferta e construída, uma vez que essas qualidades se espelham na imagem-atributo desses artistas. Nesse fim, a crise na relação contratual pode ser gerada a partir das modificações dessa natureza, uma vez que podem resultar em afastamento de elementos criativos da obra que formaram o interesse vinculativo, o reconhecimento de vícios de consentimento, de danos à imagem e, a depender da conteúdo e do direito violado, a violação e responsabilização contratual.

Palavras-chave: Contratos e audiovisual. Modificação do projeto audiovisual. Boa-fé. Imagem-atributo.

ABSTRACT

The business relationships analyzed in this dissertation are of the *intuitu personae* nature ones, which develops in audiovisual productions and the effects on contracts resulting from modifications in the artistic guidelines during the production, if its content was essential during the expression of interest to be bound by the contract. To this end, the study is based on the structure of audiovisual production and the binding interests of the parties in choosing projects that will develop their creativity and technique alongside other artists. In this orientation, the analysis of the conducts under the idea of good faith allows us to identify how this legal institute can be applied in these contractual relationships, in order to better understand the possible violations of their duties, arising from their legal imposition. Furthermore, as they focus on the content of personality rights, such as image rights, the study focuses on the limitations of will provisions, given the unavailability of these rights, as well as the artist's image, the contractual expectations linked to these rights and the responsibility for its breach. However, copyright also acts to restrict contractual content, since in its moral sense it is inalienable and inalienable. This study evaluates the effects of modifying the project based on the uses, customs, and business practices in the audiovisual sector to better meet the requirements in the applying good faith and understanding the binding expectations. The analysis presented here shows that the audiovisual project is constructed by the *intuitu personae* parties that sign the creative areas of the work, in addition to the interpreters, and exposes the existence of interest in the artistic aspects of the work offered and constructed, since these qualities mirror each other in the attribute-image of these artists. To this end, the crisis in the contractual relationship can be born from modifications of such nature, as they can result in the removal of creative elements from the work that based the binding interest, the recognition of defects in consent, damage to the image and, depending on the content and the right violated, the breach and contractual liability.

Keywords: Contracts and audiovisual. Modification of the audiovisual project. Good faith. Attribute-image.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 -	CENA DO FILME “O PODEROSO CHEFÃO”, EM QUE BONASERA CONTA SUA HISTÓRIA A DON CORLEONE.....	8
FIGURA 2 -	CENA DO FILME “O PODEROSO CHEFÃO” EM QUE O PERSONAGEM DOM CORLEONE É APRESENTADO.....	9
FIGURA 3 -	CENA DO “FILME ABRAÇOS PARTIDOS”, DE PEDRO ALMODÓVAR (<i>LOS ABRAZOS ROTOS</i> , 2009).....	19
FIGURA 4 -	CENA DO FILME “A VIDA É APENAS UM SONHO” (<i>LIFE IS BUT A DREAM</i> , 2022).....	21
FIGURA 5 -	CENAS DO FILME “UM CÃO ANDALUZ”	23
FIGURA 6 -	CENAS INICIAIS DO FILME "O JOGADOR"	26
FIGURA 7 -	DETALHE DO <i>STORYBOARD</i> DE DAVID LOWERY PARA O FILME “PARQUE JURÁSSICO” (<i>JURASSIC PARK</i> , 1994).....	29
FIGURA 8 -	CENA DO FILME “BABILÔNIA”.....	32
FIGURA 9 -	CENA DO FILME “DOR E GLÓRIA” (<i>DOLOR Y GLORIA</i> , 2019).....	33
FIGURA 10 -	CENA DO FILME “CINEMA PARADISO”	34
FIGURA 11 -	BJÖK EM CENA DO FILME “DANÇANDO NO ESCURO” (<i>DANCER IN THE DARK</i> , 2000).....	35
FIGURA 12 -	CENA DO FILME “TUDO SOBRE MINHA MÃE” (<i>TODO SOBRE MI MADRE</i> , 1999)	36
FIGURA 13 -	CENA DO FILME “O DESPREZO” (<i>LE MÉPRIS</i> , 1963), EM QUE SE USA UMA CLAQUETE COMO ADEREÇO DA <i>MISE-EN-SCÈNE</i>	37
FIGURA 14 -	CENAS DO FILME O ENCOURAÇADO POTEMKIN)	39
FIGURA 15 -	CENA DO FILME “OS INCOMPREENDIDOS” (<i>LES QUATRE CENTS COUPS</i> , 1959), ÍCONE DO MOVIMENTO FRANCÊS NOVELLE VAGUE	48
FIGURA 16 -	CENA DO FILME “O ACOSSADO” (<i>À BOUT DE SOUFFLE</i> , 1961)....	58
FIGURA 17 -	TAÍS ARAÚJO COMO HELENA NA NOVELA VIVER A VIDA	64
FIGURA 18 -	AS ATRIZES BETTE DAVIS E JOAN CRAWFORD NO FILME “O QUE TERÁ ACONTECIDO A BABY JANE?” (<i>WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE?</i> , 1962).....	66

FIGURA 19 -	CRISTINA SÁNCHEZ PASCUAL EM CENA DO FILME “MAUS HÁBITOS”, DE PEDRO ALMODÓVAR, REALIZADO SOB ENCOMENDA.....	76
FIGURA 20 -	CENA DO FILME “A ORIGEM” (<i>INCEPTION</i> , 2010).....	94
FIGURA 21 -	CENA DO FILME “O ACOSSADO” (<i>À BOUT DE SOUFFLE</i> , 1961)....	99
FIGURA 22 -	O BRILHO DA CIDADE DE LOS ANGELES CAPTADOS PELA FOTOGRAFIA DO FILME “COLATERAL”	100
FIGURA 23 -	CENA DO FILME “A IDADE DA TERRA”	102
FIGURA 24 -	CENA DO FILME TAXI DRIVER (<i>TAXI DRIVER</i> , 1976), EM QUE O ATOR ROBERT DE NIRO CRIA SUA FALA: “VOCÊ ESTÁ FALANDO COMIGO?”	103
FIGURA 25 -	MICHELLE YEOH EM CENA DO FILME “TUDO EM TODO O LUGAR AO MESMO TEMPO”	105
FIGURA 26 -	ARTISTAS INTÉRPRETES DOS PERSONAGENS DA SÉRIE “GUERRA DOS TRONOS” (<i>GAME OF THORNES</i> , 2011-2019), REAGINDO ÀS CENAS DO EPISÓDIO FINAL “O TRONO DE FERRO” (<i>THE IRON THRONE</i>).....	107
FIGURA 27 -	PERSONAGEM “JUMA”	116
FIGURA 28 -	O ATOR MICHAEL J. FOX EM CENA DO FILME “DE VOLTA PARA O FUTURO”	118
FIGURA 29 -	CENA DO FILME “ <i>APOCALYPSE NOW</i> ”	119
FIGURA 30 -	IMAGEM DO FILME “DUNE”, DE DAVID LYNCH.....	120
FIGURA 31 -	A ATRIZ HALLE BERRY EM CENA COMO “TEMPESTADE” NO FILME “ <i>X-MEN: O CONFRONTO FINAL</i> ”	130
FIGURA 32 -	CENA DO FILME <i>TRAFFIC</i>	136
FIGURA 33 -	A ATRIZ SHARON STONE EM CENA NO FILME INSTINTO SELVAGEM	137
FIGURA 33 -	CENA DO FILME ABRAÇOS PARTIDOS.....	161

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	A PARTIDA: A RELAÇÃO JURÍDICA NEGOCIAL NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL E A FORMAÇÃO DOS CONTRATOS NA CRIAÇÃO DE UM FILME	19
2.1	ERA UMA VEZ UMA IDEIA: AS ETAPAS DA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL NA CRIAÇÃO DO FILME.....	23
2.1.1	Pré-produção: o roteiro, o financiamento e a preparação para as filmagens	25
2.1.2	Produção: filmagens e a <i>mise-en-scène</i>	29
2.1.2.1	A <i>Mise-en-scène</i> e processos criativos.....	31
2.1.3	Pós-produção: a composição e edição do filme	36
2.1.4	Financiamento através de leis de incentivo.....	40
2.2	A FORMAÇÃO DOS CONTRATOS PARA A PRODUÇÃO AUDIOVISUAL	42
2.2.1	O autor de cinema e o cinema de autor	44
2.2.2	O papel do roteiro e das diretrizes criativas na oferta.....	49
2.2.3	A incidência da boa-fé na fase pré-contratual.....	52
2.2.4	A imagem e o interesse contratual	56
2.2.4.1	A construção da imagem-atributo na relação contratual.....	61
2.2.4.2	Direito de imagem e direito autorais	67
3	EXECUÇÃO DOS CONTRATOS E O DESENVOLVIMENTO DAS DIRETRIZES CRIATIVAS DO PROJETO AUDIOVISUAL	70
3.1	OS CONTRATOS NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL	72
3.1.1	Os direitos autorais na relação contratual para produção audiovisual	72
3.1.2	A imagem no conteúdo do contrato	78
3.1.2.1	As cláusulas de IA nos contratos: a crise de Hollywood em 2023	80
3.1.3	O papel da boa-fé na conclusão e na execução dos contratos.....	82
3.1.3.1	A função hermenêutica da boa-fé e sua atuação na interpretação do negócio jurídico.....	83
3.1.3.2	A função Integrativa da boa-fé e a criação de deveres	89
3.1.3.3	A função corretora da boa-fé	96

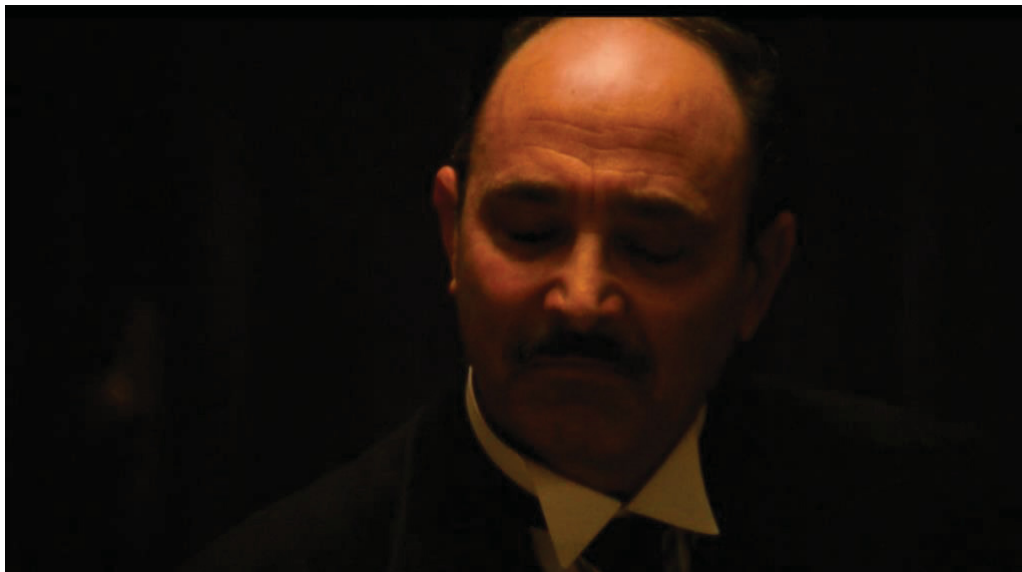
3.2	DESENVOLVIMENTO, MODIFICAÇÃO E ADAPTAÇÃO DAS DIRETRIZES CRIATIVAS DO PROJETO AUDIOVISUAL NA FASE DE EXECUÇÃO DOS CONTRATOS.....	98
3.2.1	As condutas conforme à boa-fé na criação e na modificação das diretrizes artísticas do projeto audiovisual.....	106
3.2.1.1	As condutas na construção em conjunto do projeto audiovisual e a <i>suppressio e surrectio</i>	110
3.2.2	Manifestação de vontade e a indisponibilidade de direitos: A questão da modificação do roteiro	114
4	MODIFICAÇÃO DAS DIRETRIZES CRIATIVAS E ARTÍSTICAS DA OBRA AUDIOVISUAL E CRISE NA RELAÇÃO NEGOCIAL: CONDOTA DAS PARTES E A VIOLAÇÃO CONTRATUAL E DE DIREITOS	118
4.1	MUDANÇAS DOS TERMOS DA OFERTA E ESTRESSE NA RELAÇÃO NEGOCIAL: A RESPONSABILIDADE PRÉ-CONTRATUAL E OS VÍCIOS DE CONSENTIMENTO	120
4.1.1	A responsabilidade pré-contratual e a <i>culpa in contrahendo</i>	121
4.1.2	Formação dos contratos e vícios de consentimento	128
4.2	COMPORTAMENTO DESLEAL, CONTRADITÓRIO E VIOLADOR À BOA-FÉ: A MODIFICAÇÃO E O FIM DRAMÁTICO DO CONTRATO.....	135
4.2.1	A contraditoriedade desleal e a função corretora da boa-fé.....	138
4.2.1.1	O <i>Venire contra factum proprium</i> e o <i>Nemo auditur propriam turpitudinem allegans</i>	139
4.2.1.2	<i>Tu quoque e exceptio non adimpleti contractus</i>	142
4.2.2	A boa-fé, a denúncia e a resolução contratual	145
4.2.2.1	O inadimplemento e a violação positiva do contrato	151
4.3	MODIFICAÇÃO DAS DIRETRIZES ARTÍSTICAS E CRIATIVAS DO PROJETO E RESERVAS LEGAIS: A GARANTIA DA IMAGEM E DOS DIREITOS AUTORAIS	153
5	NOTAS CONCLUSIVAS.....	163
	REFERÊNCIAS.....	165

1 INTRODUÇÃO

Na primeira cena do filme “O Poderoso Chefão” (*The Godfather*, EUA), dirigido por Francis Ford Copolla, o personagem Bonasera, interpretado por Salvatore Corsitto, está em um escritório escuro, com a iluminação direta em seu rosto, que associado à falta de trilhas musicais diretas em tela, trabalha para o objeto principal da cena, qual seja, o relato desse homem, uma vez que vai motivar o enredo à apresentar a justiça de Don Corleone, interpretado por Marlon Brando, a quem ele recorre.

Bonasera conta ao “Padrinho”, como é conhecido Corleone, que sua filha se defendeu de uma tentativa de abuso, mas que “manteve a honra” e lutou contra os dois agressores. Porém foi também espancada e teve sua mandíbula e nariz quebrados. “Como um bom americano”, ele foi até a polícia, e os acusados foram depois condenados a 03 anos de prisão, porém tiveram a sentença suspensa pelo juiz.

FIGURA 1 - CENA DO FILME “O PODEROSO CHEFÃO”, EM QUE BONASERA CONTA SUA HISTÓRIA A DON CORLEONE



O pai insatisfeito, então na busca por justiça, vai até Corleone. Mas antes do público conhecer o personagem, que acontece logo após Bonasera dizer: “Por justiça, devemos ir até Don Corleone”, Copolla e o roteirista Mario Puzo descrevem essa cena, o plano de introdução ao “Padrinho”, ao “Poderoso Chefão” como foi traduzido para distribuição no Brasil:

A esta altura, o plano está aberto e vemos o escritório de Don Corleone em sua casa. As persianas estão fechadas, e por isso o quarto está escuro, e com sombras padronizadas. Estamos assistindo BONASERA no ombro de Don

CORLEONE. TOM HAGEN está sentado perto de uma pequena mesa, examinando alguns papéis, e SONNY CORLEONE se levanta impacientemente perto da janela mais próxima de seu pai, bebendo de um copo de vinho. Podemos OUVIR música, e as risadas e vozes de muitas pessoas lá fora (PUZO; COPOLLA, 1972).

Quem assiste é convidado a entrar na casa de Don Corleone. Sua filha está ao seu lado, enquanto ouve esse pai contar o trauma que passou. Não há na narrativa fílmica o monopólio da justiça pelo estado democrático de direito. Há um imigrante italiano clamando por aquilo que conhece por justiça para um outro pai, também imigrante italiano, em sua casa, sendo recebido por sua família.

FIGURA 2 - CENA DO FILME “O PODEROSO CHEFÃO” EM QUE O PERSONAGEM DOM CORLEONE É APRESENTADO



A justiça de Dom Corleone que será descrita ao longo do filme não segue o devido processo legal, mas isso não a impediu de ser objeto de um dos filmes com a maior bilheteria da história¹, nem seu reconhecimento com a estatueta de melhor filme na 45.^a Cerimônia do Oscar em 1973 e, muito menos, de se tornar um símbolo da cultura POP.

O direito é tema recorrente na sétima arte, mas sua relação com cinema vai além do seu uso na busca por justiça, que move personagens a enfrentar judicialmente grandes empresas na luta pelo meio ambiente ou a estudar direito em Harvard para reconquistar o ex-namorado. A relação entre direito e cinema vem antes, ela passa pela convergência entre o direito e a arte.

¹ Conforme informações disponíveis em: <https://www.cbsnews.com/pictures/the-top-grossing-movies-of-all-time-ranked/2/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

Existe “uma íntima e recôndita conexão entre direito e arte: das mesmas estruturas sociais advêm a forma jurídica e a forma pela qual a arte é tomada historicamente” (MASCARO, 2015, p. 17), sendo ambos “configurados, nas sociedades capitalistas contemporâneas, como formas atravessadas pela mesma lógica da mercadoria” (p. 18).

Como aponta o professor de direito e artista plástico Marcelo Conrado (2022), é “temerário definir o momento em que a arte, do modo como a pensamos, teve início, todavia é possível afirmar que a figura do autor, tal qual a conhecemos no sistema de direitos autorais, como direito de propriedade, surgiu no século XVIII” (p. 44).

Durante a idade média a “autoria não era considerada, pois a propriedade das obras pertencia à realeza ou à Igreja. A prova desta situação é confirmada observando-se a ausência de assinatura nas obras feitas até então. Esse panorama somente se inverteu” (CONRADO, 2022, p. 45) no rompante do renascimento.

No renascimento, a arte se assume como técnica e reivindica a assinatura “para delimitar um produto do intelecto humano” (CONRADO, 2022, p. 50). Com o surgimento da assinatura na arte, o “artista é aquele que assina, que empresta autenticidade, embora possa executar a obra com assistentes” (CONRADO, 2022, p. 51).

A assinatura, além de carimbar a autoria, “também situa a obra no tempo. No entanto, a assinatura diz mais do que isso. Está diretamente relacionada com a ideia de posse e propriedade, legitimando a arte ao estabelecer o elo entre o artista e a obra” (CONRADO, 2022, p. 57). Ela, no “discurso proprietário [...], por exemplo nos instrumentos jurídicos, fazia valer a exigibilidade contratual, ao conferir autenticidade. No direito, tudo passa pela assinatura, do nascimento à morte, da compra à venda, do empréstimo à doação” (CONRADO, 2022, p. 59).

Em “muitas das artes consideradas canônicas [...], a criação do artista é atribuída à obra de seu gênio” (MASCARO, 2015, p. 22). Entretanto, “na multiplicidade das relações sociais capitalistas, a produção artística cada vez é obra individual de um gênio. Ela envolve preparações, estudos, [...] atuação coletiva de artistas em diferentes ou semelhantes especializações” (MASCARO, 2015, p. 22), possibilitando reconhecer na “multiplicidade de agentes, os seus respectivos direitos subjetivos advindos da criação (MASCARO, 2015, p. 22).

Nessa perspectiva de “tratamento jurídico da arte [...], os sistemas jurídicos preveem aos artistas o resguardo de seus direitos mais profundos, ligados a afazer artístico. Os direitos de autor [...] são direitos de personalidade” (MASCARO, 2015, p. 22) e, dessa maneira, “resguardados pela técnica jurídica como direitos subjetivos inalienáveis” (MASCARO, 2015, p. 22). A “imagem produzida pela fotografia e pelo cinema é um direito de personalidade relacionado com o sujeito de direito. E é também direito de propriedade” (CONRADO, 2022, p. 93).

Nas sociedades capitalistas, o artista “se individualiza juridicamente, respaldado em direitos subjetivos, e a sua produção entra em circulação com os demais da sociedade por meio de artifícios estipulados de modo contratual” (MASCARO, 2015, p. 19). Nessa lógica, a “subjetivação jurídica do artista é seu elemento central de constituição” (MASCARO, 2015, p. 19).

Mascaro (2015), ensina que as “categorias jurídicas identificam o artista como duplamente proprietário de sua arte” (p. 20), sendo-lhe conferido a “liberdade de empreendimento artístico e autonomia da vontade para a disposição mercantil do seu objeto produzido” (p. 20). Desse modo, “nas sociedades capitalistas, a obra de arte passa por uma transformação qualitativa”. Se no passado, “ela podia ter múltiplos sentidos, sendo desde um objeto casual de expressão de sentimentos, até um objeto produzido na total coação orientada a um fim” (p. 20), no capitalismo, “tendo por razões subjetivas de seu empreendimento pelo artista todas as possíveis causas, [...] a obra de arte é reconhecida socialmente sob a forma de mercadoria” (p. 20).

No Renascimento, por exemplo, “os artistas trabalhavam atendendo a encomendas, sendo que para muitas delas existia um contrato, podendo inclusive o contratante recusar a obra, ou interferir nela” (CONRADO, 2022, p. 53).

Nesse caminho do renascimento do reconhecimento da autoria, a tecnologia movida pela revolução industrial e pelo iluminismo desperta a curiosidade humana para novos horizontes, que desenvolve um meio novo de expressão artística, a fotografia, que vai impactar a relação entre direito e arte.

A fotografia desafia a proteção dos direitos autorais por estar “diretamente relacionada com os meios de reprodução” (CONRADO, 2022, p. 73) e, ainda que “fosse possível reproduzir uma imagem por meio da gravura, a possibilidade desta reprodução ainda era limitada” (CONRADO, 2022, p. 73). Esse “impacto trazido pela fotografia, tanto nas artes como no direito, foi sem precedentes. Ainda que a revolução do tipo móvel tenha modificado os meios de produção, foi a fotografia que mais trouxe discussões jurídicas sobre as questões de autoria e direitos autorais” (CONRADO, 2022, p. 73).

A partir da análise do conteúdo de alguns casos judiciais franceses na segunda metade do século XIX, Conrado (2022) aponta que “que a preocupação central dos fotógrafos não era propriamente com a autoria e sim, com o direito de concorrência” (p. 74), uma vez que a “elevada quantidade de fotógrafos causou, naturalmente, atrito entre eles e foram necessárias algumas medidas, inclusive judiciais, para que a reprodução de imagens fotográficas não fossem utilizadas indevidamente por terceiros” (p. 74)

A “necessidade de reclamar a autoria na fotografia e tornar possível a aplicação da proteção dos direitos autorais foram os argumentos para afastar a concorrência desleal entre

fotógrafos” (CONRADO, 2022, p. 74). Os interesses dos direitos autorais, “já se inclinavam novamente a proteger o mercado (assim como ocorreu no século XVIII com os livros), naquilo que mais se tem interesse: o controle na circulação da cópia, agora não apenas dos livros, mas também das reproduções da imagem fotográfica” (p. 74).

Nesse cenário, em 1886 foi aprovada a Convenção de Berna, “herdando do século que lhe deu origem a proteção absoluta da propriedade privada” (CONRADO, 2022, p. 28), especialmente no interesse “em proteger o mercado: primeiro os livreiros e depois o controle da imagem reproduzida tecnicamente” (p. 28).

A fotografia, “além de substituir o trabalho manual dos pintores que se dedicavam à arte documental, tal como a pintura de retratos, também fez com que a imagem perdesse sua unicidade” (CONRADO, 2022, p. 27-28). Sua mobilidade “permitiu que a mesma imagem fosse replicada e estivesse em diferentes lugares, desafiando o direito a pensar na proteção dos direitos autorais no âmbito internacional” (p. 28).

E da imagem estática, vem o movimento, vem o cinema.

O início da história do cinema se dá na França quando em 1895 os irmãos Louis e Auguste Lumière demonstram ao mundo o cinematógrafo, invenção também creditada a Thomas Edison (vide: CONRADO, 2022, p. 76). E a relação das pessoas com a arte muda drasticamente, visto que, enquanto “a escrita exige a condição de ser destinatária de um público iniciado, a fotografia e, em seguida, o cinema tornaram-se um produto apto a ser rapidamente absorvido pela clientela da sociedade de massa” (CONRADO, 2022, p. 76).

Nessa linha, “se o tipo móvel de Gutenberg e depois a fotografia trouxeram uma nova maneira de compreender o mundo, o cinema, ao trazer o movimento e o som à imagem, seduzindo a sociedade de massa com os encantos do que a técnica é capaz de inventar” (CONRADO, 2022, p. 76), e, obviamente, “desperta o interesse do mercado de modo mais acirrado. O cinema terá um espaço privilegiado nas artes” (p. 76).

O cinema já nasce em uma sociedade que consome arte e entretenimento com mais frequência, bem como sob o manto da proteção dos direitos autorais, que tem o mercado como o maior interessado, e, “nas sociedades contemporâneas, justamente nas quais há relação direta entre direito e arte, [...] a arte é constituída como mercadoria, e, para que isso aconteça, ela necessariamente se realiza com a intermediação da forma jurídica” (MASCARO, 2015, p. 18).

A Lei de Direitos Autoral Brasileira de 1998 “é expressamente restritiva. Se atualmente o direito civil move-se por uma base principiológica e por cláusulas gerais para atingir a função social da propriedade e dos contratos” (CONRADO, 2022, p. 24-25) e, de forma contrária, “o

artigo 4.º Lei [...] traz a advertência de que interpretam-se restritivamente os negócios jurídicos sobre os direitos autorais” (p. 25)

Os direitos autorais, entretanto, “não se relacionam apenas com a arte. Trata-se de uma relação tripartite na qual também se insere o mercado, atuando não raras vezes por meio de monopólios, como é exemplo o das indústrias cinematográfica e fonográfica” (CONRADO, 2022, p. 23). Veja que a própria valorização do valor da arte, do cinema, passa a se comportar [...] “como uma indústria de criação de necessidades, gerando gostos, bradando o valioso e o desejado e os seus opostos, valendo-se dos instrumentos de propaganda, canalizando apostas de recompensa econômica da arte pelos meios de comunicação em massa” (MASCARO, 2015, p. 21).

Na atual sociedade capitalista, a “unidade da obra de arte é dada por meios de instrumentos jurídicos. Se [...] a arte se singulariza por meio de uma hermenêutica do objeto artístico com o mundo, este objeto artístico é individualizado a partir de parâmetros advindos das técnicas jurídicas” (MASCARO, 2015, p. 17-18). Inclusive, se “por arte se compreende o novo, o criativo, seminal, o direito dá o reconhecimento da originalidade. Se, por um acaso, a arte se apresenta como cópia [...], é por meio do direito que se dará a proporção dos créditos devidos ao original ou ao derivado” (p. 17).

E nessa relação entre a criação da arte e sua instrumentalização pelo direito a presente dissertação se desenha.

O cinema, por regra geral, não é uma obra construída pelas mãos de uma pessoa. Como aponta Pontes de Miranda (2012, tomo VXI), a “obra cinematográfica exige a colaboração de pluralidade de autores e ajudantes, de gente que cria e de gente que auxilia, em complexidade funcional mais intensa que a do teatro e a da própria ópera” (p. 262). No cinema, essa “colaboração alcança intensidade quase fundente” (p. 262).

Cada relação entre os artistas que auxiliam na composição do filme é instrumentalizada por um acordo de vontade, entre quem pode exercer o direito de exploração da obra, geralmente o produtor, e os profissionais que assinam as áreas artísticas e criativas do audiovisual, como o diretor de fotografia e o diretor de arte. No cinema, é “inegável a convergência para um fim, o concerto de atividades, sob estrita divisão do trabalho. Cada obra intelectual, intencionalmente feita parte integrante, perde muito de sua existência individual, posto que algumas ainda possam ter exploração separada, como a escrita e a música” (MIRANDA 2012, tomo VXI, p. 262).

Por essa razão, os artistas que vão construir uma obra audiovisual possuem interesse genuíno naquilo que será realizado, nos seus elementos criativos, artísticos e distintivos ou originais, como o direito gosta de qualificar na arte. Quem assume os postos diretivos das obras

audiovisuais possui além da qualificação desejada pelo produtor, um vez que recebeu a proposta, a possibilidade de também desenvolver naquele projeto ofertado seu “palco”, ainda que delimitado pelas especificidades de atuação inerentes às obras cinematográficas. Não por menos, os cerimoniais de reconhecimentos dos louros da indústria cinematográfica, como o *Sundance* ou o *Bafta*, são demorados em função do número de categorias que são reconhecidos, que no Oscar, por exemplo, são 24², entre eles, melhor diretor de fotografia, roteirista, ator, atriz, [...].

Na “oferta da obra”, quando o produtor e/ou o diretor estão em busca dessa equipe que terá papel fundamental na realização do audiovisual, há uma procura por artistas que desenvolvem uma linguagem que os agrada e, por uma via de mão dupla, os selecionados também buscam um filme em que podem desenvolver seu laboro de maneira que colabore com sua imagem profissional, que permita que explorem sua vocação da forma que acreditam ser fiel à sua essência, a sua vontade, a sua linguagem criativa, que agrada seus fãs e o mercado publicitário.

A obra audiovisual durante o trabalho dessas partes está em construção por esses profissionais, seja quando estão definindo os elementos criativos, que são aqueles voltados ao ato de criar a história, como o enredo dos personagens e o desenvolvimento da narração fílmica, seja quando estão construindo as diretrizes artísticas da obra, em que vão definir a linguagem e técnicas empregadas no caminho criativo.

Por essa razão, por estar em construção, mudanças dos elementos criativos ou artísticos não são raros. A necessidade de adaptação da obra, por exemplo, a uma nova realidade financeira ou para uma melhor adequação das falas do roteiro aos “maneirismos” dos atores é, de certa forma, esperada. Entretanto, diante dessas mudanças, por vezes os artistas se sentem contratualmente sujeitos a performar um objeto diferente daquele que lhes foram ofertados, e se sentem frustrados porque a obra foi modificada e não é mais aquela que declararam vontade em se vincularem.

Além disso, como será demonstrado no presente estudo, é necessário cautela com a “expectativa” de que uma obra passe por adequações no decorrer da produção, para evitar uma comodidade pelas autoridades do *set*, como justificativas para não seguir os acordos e forçar sua vontade sobre determinado elemento fílmico. Como será apontado a partir de exemplos, algumas produtoras e estúdios se valem do temor do não cumprimento do contrato assinado, da multa, do litígio para conseguir seus fins.

² BRITANNICA. **Academy Award**. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/Academy-Award>. Acesso em: 10 out. 2023.

Nas últimas décadas, entretanto, tanto o direito privado quanto o cinema passaram por transformações. A luta dos movimentos feministas e de igualdade raciais por representatividade nas telas, as greves de Hollywood em 2023 por base na autonomia da própria imagem, do próprio corpo, unindo roteiristas e atores face aos abusos dos grandes estúdios. O cinema passou a ser questionado pelas lentes da dignidade da pessoa humana e, assim, também foi o direito civil.

As novas realidades sociais, especialmente no pós-guerras, exigiram a releitura do “direito civil clássico, formatado segundo as necessidades de uma outra sociedade e de um outro mundo, não dá conta dessa nova realidade, desses novos tempos” (CORTIANO JUNIOR, 2006, p. 99), e “algumas marcas jurídicas surgem. A existência de um espaço privilegiado para a proteção da pessoa, situado no encontro entre o direito civil e a Constituição” (CORTIANO JUNIOR, 2006, p. 99).

E nessa tomada, as condutas adotadas pelos contraentes passam a ser reguladas a partir da marca jurídica da boa-fé, atualmente esculpida nos arts. 113 e 422 do Código Civil. Com isso, a boa-fé assume um papel orientador na relação contratual, especialmente naquilo que não está no “papel”, e sim a sua volta, com atenção as condutas adotadas no cumprimento desse contrato. Assim, ela “vai assumir um papel específico, tornando o abuso do direito aplicável às situações que não se enquadram na moldura de direito subjetivo, como ocorre nas relações contratuais” (PINHEIRO, 2000, p. 94).

Seja dito, a “regra da boa fé nos contratos [...] se faz presente antes mesmo do surgimento da noção de contrato, sendo que os contratos de natureza consensual, tais como os conhecemos hoje em dia, têm origem nessas ações, as *bona fidei judicia*” (FRADERA, 2014, p. 131), que vem da expressão do direito romano *bona fides*, a “atitude social do romano que auxilia os demais na medida do possível e não prejudica a ninguém” (p. 131). Dessa forma, a boa-fé busca evitar ou ressarcir o prejuízo causado por condutas no cumprimento do contrato.

A partir dessas novas possibilidades de ser ler o contrato, a presente dissertação desenrola tendo por objetivo principal o estudo dos efeitos na relação contratual ocasionados por modificações não justificadas por elementos externos dos elementos criativos e artísticos da obra audiovisual em produção. Nesse ponto, há um recorte necessário que precisa ser destacado: As modificações que interessam a esse estudo são aquelas tomadas pelas partes tendo por justificativa a vontade de mudar, e não aquelas que são justificadas por cortes financeiros ou crises climáticas, por exemplo.

Esse destaque se justifica porque o direito civil já possui extensa literatura e coletânea de julgados a respeito da teoria da imprevisão e da conservação dos contratos, regrados pelos artigos 478 a 480 Código Civil.

Um segundo recorte a ser evidenciado é de que o “tempo” da análise é o da produção do filme, ou seja, o estudo não avança para a obra finalizada. Por essa razão, os direitos autorais da obra cinematográfica não são alvos diretos de estudo, uma vez que pela lógica legal (art. 7.º, da Lei de Direitos Autorais), são passíveis de proteção as obras “fixadas”, prontas, e aqui no caso seria justamente o filme finalizado. Assim, a incidência da Lei de Direitos Autorais terá sua análise focada em momentos em que interfere nos elementos da produção audiovisual, como por exemplo quando prevê conteúdo obrigatório nos contratos para execução audiovisual (art. 82), e não em relação as proteções conferidas à obra já realizada.

Um terceiro recorte em relação aos contratos, que já foi anunciado, é que a presente dissertação se volta aos contratos de direito privado personalíssimos, vez que a própria natureza das contratações aqui focadas exigem que a obrigação seja cumprida pela pessoa natural contratada. A parte contratada é *personae* essencial para a execução da obra.

Consequentemente, o direito administrativo e os contratos públicos não são objetos da pesquisa e não serão alvos de estudo. Dito isso, entretanto, por haver uma escolha de construção metodológica que segue a ordem da produção audiovisual, serão destacados os impactos que as produções financiadas por fomento público sentem dos regramentos especiais instituídos pelo Estado na posição de mecenas, como a Lei Rouanet, motivo pelo qual haverá pontual verticalização nessa linha.

Além disso, para o presente estudo se optou em não estudar contratos típicos, uma vez que a cláusula de boa-fé e o regramento inerentes aos direitos de personalidade e autorais incidentes na relação negocial independem do tipo ou do nome dado ao contrato, não havendo necessidade, para fins de expansão do argumento, de haver estudo de todo os contratos que podem incidir na relação, salvo aqueles que possuem especificidade determinadas, como a cessão de direitos patrimoniais de autor.

Em sua estrutura este trabalho segue a ordem da produção audiovisual, como adiantando, qual seja, a pré-produção, a produção e a pós-produção, e delas as relações vinculativas e obrigacionais que emergem. A justificativa para seguir essa ordem reside primordialmente no fato de que os contratos aqui estudados são frutos da vontade em se produzir um audiovisual, ou seja, a existência, extensão e leitura desses instrumentos se dá por haver esse interesse formativo. A produção audiovisual prescinde o contrato, e por essa razão ela será o fio-condutor da dissertação.

O enquadramento das condutas pela boa-fé, como já anunciado, será uma das hipóteses iniciais. Outra hipótese é voltada a imagem do artista, e parte da presunção de que mudanças na obra podem impactar o direito de imagem, alvo de disposição contratual e, por serem direito

de personalidade, as cláusulas que o objetificam possuem interpretação restritivas. A hipótese se expande para a projeção da imagem-atributo do artista ao se vincular aquele contrato, e a possibilidade dessa imagem, construída perante a sociedade, poder ser maculada em virtude de intervenções não anuídas e justificadas no projeto.

A partir dessas hipóteses, a dissertação se alinha a seus objetivos, cujo foco reside nas relações entre as partes que conjuntamente constroem a obra cinematográfica, e nos seus direitos, enquanto artista que também são partes de um contrato. Assim, os usos, costumes, tradições e regras de trânsito negociais se tornam a chave para compreender e iluminar eventuais conclusões para o problema da dissertação.

Este estudo traz análises de ordem teóricas, com apontamentos fáticos, passando pelas concepções da produção audiovisual e dos elementos formativos dos contratos, a colisão da vontades das partes na modificação dos elementos criativos e artísticos da obra audiovisual e os efeitos gerados pela falta de anuência, ou mesmo de ciência, com o ato interventivo. Para esse fim, o estudo que aqui se apresenta é dividido em três capítulos.

O primeiro capítulo tem foco no trânsito negocial, usos e costume das relações audiovisuais e a formação dos contratos nessa seara. Assim, seu início aponta, de forma sucinta, as etapas da produção audiovisual, a formação da equipe artística e os elementos presentes nas fases da produção. A partir desse cenário, se traça o nascimento das relações negociais para produzir o bem audiovisual, com destaque à incidência da boa-fé nessa fase pré-contratual e os elementos volitivos que sustentam a anuência com a oferta e obrigam as partes a cumprirem com as prestações assumidas.

Por sua vez, o segundo possui por lente de análise a fase de execução dos contratos e a criação do projeto e da obra audiovisual. Nessa frente, o estudo se desenvolve analisando os elementos sensíveis ao conteúdo contratual, como as cláusulas que dispõem de direito de personalidade e as determinações presentes na Lei de Direitos Autorais que regulam esses contratos e, principalmente, o papel da boa-fé nessa fase e as funções que exerce.

O terceiro, por fim, se desenvolve nos efeitos da modificação dos elementos artísticos e criativos do projeto não justificadas e anuídas pelas partes contrárias, o que gera estresse na relação e pode levar à uma crise no contrato. Para tanto, a análise parte da boa-fé e do resguardo à vontade vinculativa manifestada para os efeitos contratuais que essas modificações podem gerar e as violações contratuais e de direitos que podem ser eventualmente reconhecidas.

Com diz Morin (2003), o milagre de um grande filme é “revelar a universalidade da condição humana, ao mergulhar na singularidade de destinos individuais localizados no tempo e no espaço” (p. 43), e, como se passa a estudar, as singularidades do cinema se estendem para o

momento anterior, o da criação das obras audiovisuais, ambiente esse onde surgem as relações negociais garantidas pelos contratos e pelo qual o direito é lido.

2 A PARTIDA: A RELAÇÃO JURÍDICA NEGOCIAL NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL E A FORMAÇÃO DOS CONTRATOS NA CRIAÇÃO DE UM FILME

ABRAÇOS PARTIDOS

Escrito por Pedro Almodóvar

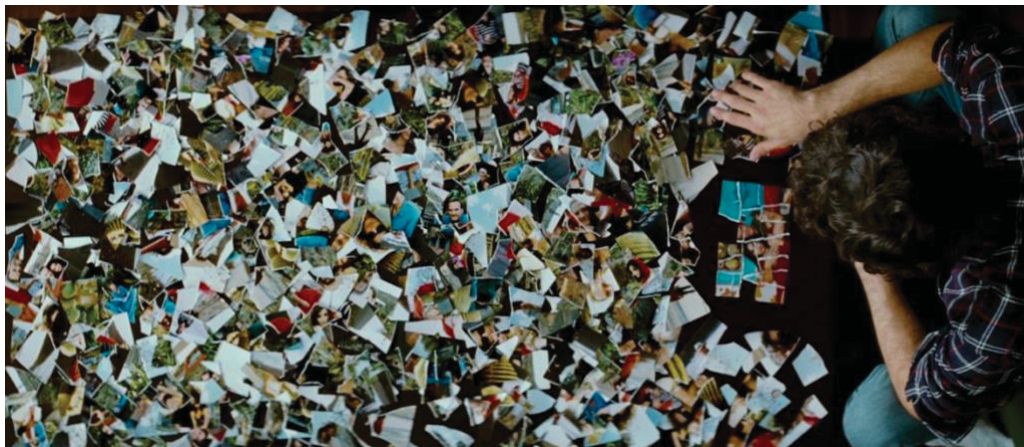
Anoitecendo ou a noite começando a cair.

Um enorme relógio marca 19h55. (O relógio pertence a algum edifício icônico, a definir). Imediatamente a seguir, o edifício se vai escurecendo.

Plano de estabelecimento da Torre Eiffel, iluminada. De repente, todas as luzes se apagam.

O mesmo acontece com a Alhambra de Granada, a Giralda da Torre de Sevilha, o Guggenheim de Bilbao, a Porta de Alcalá. Todas estas conhecidas maravilhas arquitetônicas escurecem abruptamente. (Beleza que desaparece de repente, beleza que se extingue e nos envolve na escuridão).³

FIGURA 3 - CENA DO FILME “ABRAÇOS PARTIDOS”, DE PEDRO ALMODÓVAR (LOS ABRAZOS ROTOS, 2009)



No filme “Abraços Partidos” (*Los Abrazos Rotos*, 2009), o cineasta espanhol Pedro Almodóvar nos convida a testemunhar a produção de um filme que sofre as consequências de um acidente e das crises pessoais que envolvem a equipe na construção da obra. A história contada por Almodóvar não é posta como baseada em fatos reais, mas seu desenvolvimento narrativo e sensibilidade quanto ao tema demonstram que, apesar de fictícia, há elementos da história que são vivenciadas no cotidiano de quem faz cinema.

³ Descrição do plano inicial do filme “Abraços Partidos” (*Los Abrazos Rotos*, 2009), descrito no roteiro de Pedro Almodóvar.

Godard comparava o cinema como a “mais bela das fraudes”⁴ e Fellini defendia a sua linguagem tal qual a dos sonhos, em que “anos podem passar em um segundo e você pode pular de um lugar para outro. É uma linguagem feita de imagem. E no cinema, cada objeto e cada luz significam alguma coisa, como num sonho”⁵.

A sétima arte, diferente de suas antecessoras, já nasce em uma sociedade que vê valor de mercado no bem artístico, e o cinema se torna uma joia para indústria do entretenimento. Do nascimento das grandes estrelas, dos diretores celebridades, da ovação em Cannes, das lágrimas no Oscar, até os investimentos milionários e expectativa de lucro, o cinema se torna um marco da cultura popular e rapidamente se torna uma arte reconhecida, vivida pelas pessoas. Por essa razão, entender “o direito no domínio da cultura, isto é, a compreensão do direito em sua cultura e como cultura [...], exige que os juristas tomem as práticas expressivas vizinhas – incluindo o cinema – seriamente” (REICHMAN, 2008, p. 5).

O profissional do direito, tal qual a pessoa que busca seu auxílio, consome essa arte. No escuro da sala de cinema somos todos espectadores, não há hierarquia. O capítulo final de uma novela desabrocha sentimentos entre aqueles que carregam um título de doutor e de quem pouco se cativa pela carreira acadêmica. Para o diretor Steven Soderbergh o cinema não é uma questão de formato e nem do local em que está sendo apresentado, ele é uma abordagem, um estado de espírito do cineasta (THOMAS-MASON, 2021).

Durante esses poucos mais de 100 anos de história, o cinema se desenvolveu abruptamente. Desde 28 de dezembro de 1895, quando os irmãos Auguste e Louis Lumière fizeram a primeira projeção pública de cinema na França, o áudio foi introduzido, as cores apareceram, o cinema soviético trouxe a edição como elemento criativo, Stanislavski revolucionou a atuação com seu método, Hollywood transformou o cinema em uma indústria bilionária, os efeitos especiais tomaram conta das grandes produções e tudo ficou imenso, com grandes nomes, orçamentos altíssimos e um lugar de grande destaque no universo das artes.

E, nessa tomada, as relações também foram ficando mais sérias, inclusive as jurídicas, uma vez que diante de investimentos, não só de alcunha financeira, mas também da imagem dos cineastas, artistas, que colocam seu nome, seu rosto, no cartaz daquela obra que para sempre será vinculado a eles.

⁴ 'CINEMA is the most beautiful fraud': 10 profound sayings of Jean-Luc Godard. **The Economic Times**, 13 set. 2022. Disponível em: <https://economictimes.indiatimes.com/news/new-updates/cinema-is-the-most-beautiful-fraud-10-profound-sayings-of-jean-luc-godard/articleshow/94181711.cms?from=mdr>. Acesso em: 12 out. 2023.

⁵ (OLD) FELLINI 100. Disponível em: <https://mubi.com/pt/br/collections/fellini-100>. Acesso em: 12 out. 2023.

Por essa razão, as relações foram ficando cada vez mais complexas durante a produção, a construção desse filme. A imagem foi ganhando novos contornos de relevância, e a imagem-retrato da pessoa, aquela que reluz na cena do filme, passa a dividir sua importância com a imagem social, conhecida como imagem-atributo, que os artistas constroem junto com o público, criando sua base de fãs e, conseqüentemente, aumentando seu cachê e seu “valor” no mercado publicitário.

A produção audiovisual, essa atividade econômica voltada à produção de bens audiovisuais, abrange além de sua grande referência, o cinema, a televisão, os vídeos para redes sociais, as multimídias, videocliques, animações, e inúmeras outras obras. Produzir audiovisual se tornou uma maneira de comunicação ampliada pelo acesso à internet, e pela possibilidade de profissionalização nesses novos mercados, que se desenvolvem a partir dessas redes de conexões, como “Instagram” e “TikTok”, e se tornou fonte de rendas para criadores de conteúdo, artistas e influenciadores digitais.

Pode-se se criar um filme a partir de um *smartphone*, que já está presente no bolso da maioria das pessoas, como fez o aclamado cineasta sul-coreano Park Chan-wook, ao dirigir o curta-metragem “A Vida é Apenas um Sonho” (*Life Is But A Dream*, 2022), em que utilizou um Iphone para captar as cenas.

FIGURA 4 - CENA DO FILME “A VIDA É APENAS UM SONHO”



Soma-se ao quadro a já constante presença do audiovisual na vida sociais, os novos hábitos de consumo de bens audiovisuais através de plataformas de *streaming*, como o Netflix, o que leva uma a nova gama de vozes e diferentes perspectivas na indústria audiovisual a disputar

esses espaços já adaptado ao um consumo de séries e filmes em escala maior, exigindo dos estúdios mais produções, mais filmes, mais conteúdo.

Alguns pontos dessa situação unem todos esses formatos: Um filme, um videoclipe, uma novela, ainda que diferentes em seus formatos, possuem, por exemplo, uma ideia roteirizada, alguém designado para dirigir essa ideia outro que vai filmar, fotografar. A essência não muda, ela acompanha a evolução tecnológica. O cinema continua sendo uma arte que sobrevive de histórias bem contadas, e esse espírito é compartilhado entre quem desenvolve essa arte.

Conforme será exposto nesse capítulo, a produção audiovisual é complexa e envolve um grande número de profissionais, que trabalham desde a concepção do projeto à entrega da obra, o que exige uma organização e estruturação dos passos da produção. Essa ordem para a produção audiovisual depende da formalização dos negócios jurídicos, para que seja mantida a segurança da produção, e nessa necessidade os contratos encontram seu papel.

Os contratos privados para a produção audiovisual, em especial os personalíssimos, envolvem uma conjuntura direitos sensíveis, como os direitos autorais e de personalidade, que exigem o respeito durante todo o negócio jurídico. Por serem partes vitais em um mercado bastante destacado na sociedade, as exigências com os contratos para a produção audiovisual estão cada vez mais específicas e urgentes, especialmente com o advento das novas tecnologias de produção de imagem e conteúdo criativo, como o uso de inteligência artificial para replicar imagens.

Para tanto, é necessário analisar a presença dos contratos no meio audiovisual através de suas particularidades e sua essência: Nessas relações, a imagem pesa tanto quanto a prestação pecuniária, o cachê, que vem ao final do contrato adimplido. Os direitos autorais e conexos são objetos de disposição em contratos, mas essa transmissibilidade é extremamente limitada pela legislação. A produção é dependente de variantes externas e as vezes imprevisíveis, afetando diretamente cláusulas obrigatórias dos contratos de execução audiovisual, como a de prazo para conclusão da obra (art. 82, inc. II, da Lei de Direitos Autorais).

Além disso, modificações na estrutura criativa e artística da obra abrem discussões sobre a vontade vinculativa dos artistas com o audiovisual em produção: Digamos que a obra, as vistas do contratado, perde a essência original durante a execução, sem sua anuência. É possível, nesse caso, falar em uma relação negocial baseados no respeito, lealdade e na confiança cobrados pela boa-fé?

Antes de entrar nessas questões jurídicas, entretanto, é valoroso para a compressão do ambiente negocial em que as relações contratuais transitam, conhecer os passos gerais da

produção audiovisual, ainda que de forma bastante sintética, visto que nessa tradição os contratos assumem roupagem adequadas.

2.1 ERA UMA VEZ UMA IDEIA: AS ETAPAS DA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL NA CRIAÇÃO DO FILME

O cinema mostra lugares e modos de vida que dificilmente seriam vistos se ali não estivessem e criam uma experiência exploratória, conduzida por uma história preciosamente desenvolvida que “envolve nossas mentes e emoções” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 29). E isso não ocorre por coincidência.

Um filme é o resultado de uma série de decisões tomadas pelo diretor, pelo fotógrafo, pelos roteiristas, atores, e todos os demais especialistas que trabalham na obra (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 31). Essas decisões se iniciam antes mesmo do início do desenvolvimento do roteiro, quando criador começa a conceber sua criação. O filme “Um Cão Andaluz” (“*Un Chien Andalou*”, 1928), por exemplo, é uma curta-metragem de 21 minutos que busca apelar à dimensão onírica e parte dos sonhos dos roteiristas Salvador Dalí e Luiz Buñuel, para construir uma obra aparentemente desconexa, com imagens chocantes e cujas respostas estariam no inconsciente.

FIGURA 5 - CENAS DO FILME “UM CÃO ANDALUZ”



As decisões iniciais são de extrema importância e são afetadas as escolhas artísticas feitas pelos cineastas (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 31). Dalí, junto de Buñuel, já concebia a mensagem que queria contar em “Um Cão Andaluz”, antes mesmo da racionalização sistemática do roteiro e das escolhas artísticas na concepção da história, resultadas daquilo que sua mente já expressava nas artes plásticas, mas que com o cinema poderia atingir espaços ainda

não explorados: O filme surrealista quebrou com as concepções de tempo e espaço e chocou o público com cenas que flertavam com o que hoje chamamos de *gore*, enquanto criticou o moralismo e conservadorismo religioso. Isso em 1928, quando o cinema mal tinha completado três décadas de “nascimento”.

As escolhas artísticas são o norte de um filme, mas, por mais formalmente transgressora que elas possam ser, dificilmente serão entregues sem uma produção minimamente adequada. Buñuel e Dali não fizeram sozinhos o filme, precisaram de uma equipe técnica e de atores para que o curta-metragem pudesse ser entregue. O cinema é uma arte que se aproveita muito de técnicas complexas e equipes preparadas, e tudo isso vem com um preço.

“Fazer um filme” implica duas coisas muito diferentes: primeiro, as pessoas fazem o filme utilizando-se de máquinas. Qualquer um que tenha papel e caneta pode escrever um romance, e um jovem que toque guitarra com talento pode tornar um músico. O cinema exige muito mais que isso. Até mesmo a câmera de vídeo mais simples se baseia numa tecnologia diabolicamente complexa. Um filme de grande porte envolve uma complexidade de câmeras, equipamento de iluminação, estúdios de edição de som multifeixes, sofisticados laboratórios e efeitos especiais gerados por computador. Fazer um filme também envolve empresas. Empresas que fabricam o equipamento, outras que dão financiamento para o filme, empresas de distribuição e, finalmente, as salas de cinema ou outros locais que apresenta um produto final para o público (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 38).

Uma ideia boa dificilmente salva um filme malfeito, mas um filme bem-feito pode salvar uma ideia ruim. Não por menos, o público já tem um olhar treinado na hora de assistir um filme e consegue analisar segmentos artísticos da obra – “o filme ‘é clichê’, mas a fotografia e a arte são belíssimas”, “o roteiro é ruim, mas as atuações salvam”.

Por essa razão, há equipes extensas, planejamentos exaustivos e cronogramas rígidos na realidade de quem produz a sétima arte. O caminho da concepção à exibição de uma obra audiovisual usualmente passa por três fases, a de produção, distribuição e exibição (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 49). Dentro do processo de produção é possível distinguir quatro novas fases: roteiro e financiamento, preparação para as filmagens, filmagens e composição (p. 49-50). A distinção mais usual, entretanto, dentro da fase de produção, é entre pré-produção (que engloba a formalização do roteiro, busca por financiamento, programação orçamentária, casting etc.), produção (a fase de filmagens do filme) e pós-produção (momento em que a composição – como a edição, mixagem de som, efeitos-especial – entram em cena). Porém,

[...] as fases podem se sobrepor. Cineastas podem estar lutando por financiamento enquanto filmam ou compõem o filme, e parte do trabalho de composição geralmente ocorre durante a filmagem. A ideia de um filme pode ser radicalmente alterada quando o roteiro é retrabalhado, a maneira como o roteiro apresenta a ação pode ser drasticamente transformada na filmagem e o material filmado assume nova significação do processo de composição. Como o diretor francês Robert Bresson coloca: “O filme nasce na minha cabeça e eu mato no papel. Ele é trazido de volta à vida pelos atores e, em seguida, morto pela câmera. Ele então ressuscita numa terceira e última vida na sala de montagem, onde suas peças desmembradas são montadas, assumindo sua fase final” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 50).

A obra durante as fases de produção está viva, crescendo e se adaptando conforme seus criadores assistem a sua materialização. Esses passos seguem alguns padrões da tradição audiovisual, que por sua vez, se refletem nos contratos, que como será visto no decorrer desse estudo, é o que formaliza o início da produção e a entrada dos artistas para a equipe de produção.

2.1.1 Pré-produção: o roteiro, o financiamento e a preparação para as filmagens

A fase de pré-produção exige a tomada de quase todas as decisões artísticas e técnicas da obra e, por mais que a obra e o projeto se adapte no tempo da produção, algumas decisões não serão tão facilmente agraciadas por essa permissão de mutabilidade.

Nesse momento, o *casting* está em andamento e os atores deverão ser selecionados, as locações serão definidas, o fotógrafo terá que preparar a lista de maquinários que utilizará, e assim por diante. A pré-produção dá o tom e cria o caminho da fase de produção propriamente dita. Existem, porém, duas tarefas que antecedem qualquer outra: A preparação do roteiro e do orçamento/financiamento.

A fase de roteiro e financiamento conta com duas funções primordiais: a do produtor e a do roteirista. O produtor possui as tarefas de natureza financeira e organizacional. Ele “cuida do projeto durante o processo de escrita do roteiro, obtém apoio financeiro e organiza a contratação do pessoal que irá trabalhar no filme” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 51). Não há necessariamente somente um produtor para cada projeto, na verdade o oposto está mais perto da realidade, inclusive em produções menores. Isso se justifica pelo número de tarefas que a função de produção exige e que se estende até durante toda a realização.

Durante a filmagem e a composição do filme, o produtor geralmente atua como um elo entre escritor, o diretor, e a empresa que está financiando o filme. Depois que o filme é concluído, o produtor muitas vezes tem a tarefa de organizar a distribuição, a promoção e o marketing do filme e acompanhar o retorno do dinheiro investido na produção (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 51).

As subdivisões mais comuns da função do produtor são a do produtor-executivo, que fica responsável pela organização do financiamento e de tarefas como a obtenção da permissão de uso de obras protegidas pela legislação de propriedade intelectual; a do diretor de produção, que “supervisiona as atividades do dia a dia do diretor, do elenco e da equipe” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 51); e do produtor associado, “que faz a ponte entre o diretor de produção e os laboratórios e técnicos” (p. 51).

No Brasil, a figura do captador é bastante presente nessa fase. O captador é quem garante os recursos autorizados a serem captados via leis de incentivos, como os mecanismos da Lei Rouanet e Lei do Audiovisual. “As leis de incentivo permitem que os contribuintes, pessoas físicas e jurídicas, tenham redução ou isenção de determinados impostos e contribuições, desde que direcionem recursos, por meio de patrocínio, doação ou investimento aos projetos audiovisuais” (LEMOS, 2015, p. 31). Nessa seara, os captadores de recursos possuem função determinantes na produção, uma vez que possuem contatos com os mecenas, auxiliando o produtor do projeto a assegurar o orçamento da produção.

Por sua vez, o roteirista pode tanto contribuir com uma ideia original e desenvolver o roteiro antes de oferecer aos produtores, como também pode ser contratado para desenvolver um roteiro, que pode ser original ou adaptado, como ocorre usualmente em filmes baseados em livros, ou surgir de sessões de *pitching*, onde roteiristas se juntam para criar.

Na primeira cena do filme “O Jogador” (*The Player*, 1992), por exemplo, há uma “sátira de sessões de *pitching*, mostrando roteiristas célebres propondo ideias batidas como misturar ‘Uma Linda Mulher’ (*Pretty Woman*) com ‘Entre Dois Mundos’ (*Out of Africa*)” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 51), retratando de uma maneira jocosa a busca incansável por novos roteiros, novas ideias, em Hollywood.

FIGURA 6 - CENAS INICIAIS DO FILME "O JOGADOR"



O roteiro não é algo pronto e acabado em si nessa fase inicial. Claro que nada impede que possa estar, que seja um texto entregue inteiro e sem possibilidades, ou necessidade, de revisão ou modificação. Ele, entretanto, passa usualmente por etapas, “incluindo o tratamento, que é uma sinopse da ação” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 51). Depois

[...] o roteiro é trabalhado em uma ou diversas versões extensas, e em uma versão final ou roteiro de filmagem. Retrabalhar o texto diversas vezes é comum, e os escritores muitas vezes têm de se resignar a ver seus trabalhos reformulados inúmeras vezes.

Os roteiros de filmagem também são constantemente alterados. Alguns diretores permitem que os atores modifiquemos diálogo, e os problemas na locação ou no set podem exigir mudanças na cena. Na fase de composição, as cenas dos roteiros que foram de fato filmadas são frequentemente condensadas, reorganizadas ou inteiramente descartadas.

Se o produtor ou diretor considera o roteiro de um escritor insatisfatório, outros escritores podem ser contratados para revê-lo e a maioria dos roteiristas de Hollywood ganha vida escrevendo o roteiro de outros escritores. Como seria de imaginar, isso muitas vezes gera conflitos sobre qual escritor (ou escritores) merece aparecer nos créditos do filme (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 51).

O diretor Pedro Almodóvar conta que suas primeiras versões dos roteiros são esboços muito enxutos, bastando num primeiro momento que a intriga funcione: “Nesse primeiro desenvolvimento posso ver se o argumento me emociona” (STRAUSS, 2008, p. 29). “Quando escrevo, há sempre, antes do diálogo, anotações sobre personagens, sobre o que sentem, suas motivações, a forma como falam. Sempre para evitar mal-entendidos [...] isso não impede que depois se improvise; durante minhas filmagens se improvida muito” (p. 29).

Nessa fase de preparação, o trabalho do produtor não diminuiu. Ele continua trabalhando a questão orçamentária, “apontado os custos acima da linha (custos relacionados a propriedade intelectual, roteiristas, diretor e elenco principal) e custos abaixo da linha (despesas com equipe técnica, elenco secundário, fases de filmagem e composição, seguro e publicidade)” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 52). Esses custos somados são conhecidos como custos negativo, o custo para a produção do negativo do filme. “Em 2005, o custo médio do negativo em Hollywood ficava em torno de US\$ 60 milhões” (p. 55).

Uma vez que o roteiro esteja estruturado, que possibilite a filmagem, e o orçamento assegurado, ou ao menos minimamente assegurado, se inicia a fase de preparação. Para alguns estudiosos, como David Bordwell e Kristin Thompson, a fase de pré-produção se inicia aqui, quando já é possível contar com o roteiro e orçamento.

Na tradição cinematográfica brasileira, entretanto, a fase de pré-produção usualmente não engloba o financiamento real do filme, e sim uma expectativa, uma vez que é usual a captação via lei de incentivo e, somente após a aprovação do projeto pelo poder público, é que o orçamento começa a ser assegurado pelo captador. Conforme será demonstrado logo a frente, as produções audiovisuais brasileiras que se encontram nessa situação possuem algumas características próprias.

Nessa fase, o diretor de cena, mais conhecido como “o” diretor do filme, passa a ganhar destaque. “O diretor coordena a equipe para criar o filme e, embora não tenha autoria absoluta, ele é geralmente considerado o maior responsável pelo resultado final da aparência visual e sonora do filme” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 52).

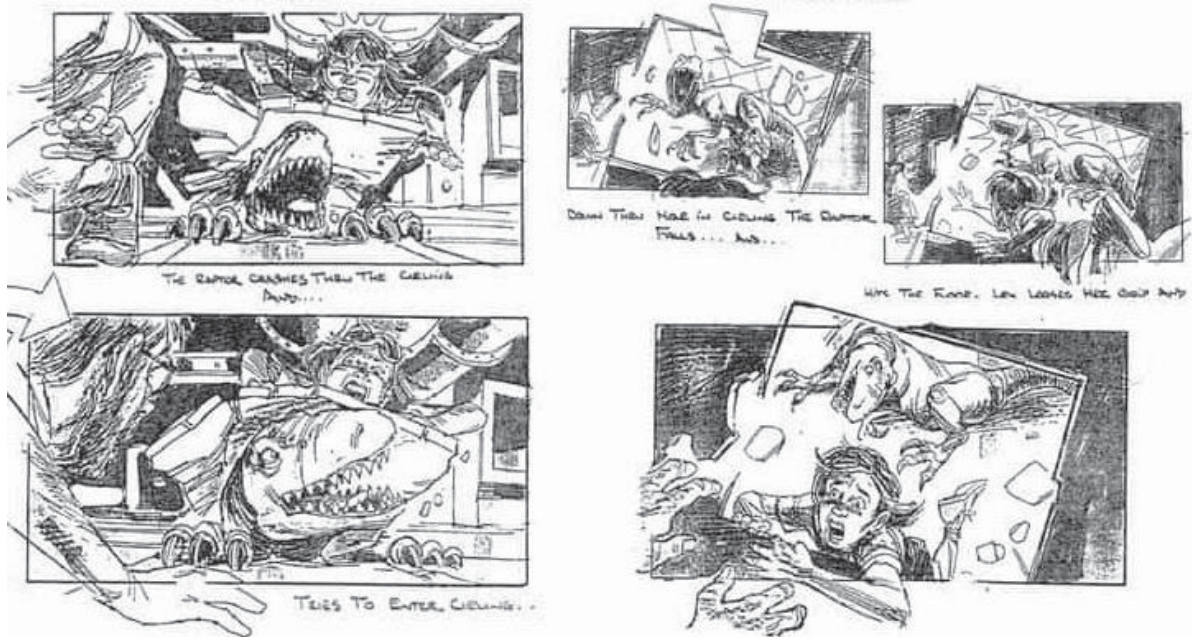
A preparação para as filmagens exige que produtor e o diretor organizem uma equipe para os trabalhos técnicos e artísticos mais específicos, como o diretor de fotografia, de arte, o sonoplasta, diretor de elenco e assim por diante. Nessa fase, o *casting*, a seleção dos intérpretes dos personagens, também se inicia e o produtor começa a delimitar o cronograma das filmagens.

Durante a pré-produção, várias coisas acontecem ao mesmo tempo sob a supervisão do diretor e do produtor. Pode acontecer de o escritor estar fazendo a revisão do roteiro enquanto o diretor de elenco seleciona os atores. Devido à especialização das divisões de trabalho numa produção em grande escala, o diretor orchestra as contribuições das diversas unidades. Ele trabalha com a unidade do set de filmagens ou unidade de produção de design, chefiado pelo designer de produção (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 53).

O designer de produção tem como função visualizar os cenários do filme e, junto de sua equipe, da unidade de produção, “criar desenhos e planos que determinam a arquitetura e as cores do cenário” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 53).

Essa função é dividida com o diretor de arte, que coordena a construção do visual. Na tradição do audiovisual brasileiro, bem como de filmes com produção menores, o diretor de arte geralmente assume todas as funções do designer de produção, sendo uma das figuras de maior autoridade e respeito no set de filmagens, trabalhando lado a lado com o diretor de cena e de fotografia. Trabalhando junto de toda essa equipe, está o profissional designado para criar o *storyboard* da obra audiovisual.

FIGURA 7 - DETALHE DO *STORYBOARD* DE DAVID LOWERY PARA O FILME “PARQUE JURÁSSICO” (*JURASSIC PARK*, 1994)



O *storyboard* consiste em “uma série de desenhos em quadrinhos das tomadas de cada cena, incluindo as anotações relacionadas a figurinos, iluminação e trabalho de câmera [...] o storyboard fornece à unidade de cinematografia e à unidade de efeitos especiais uma ideia preliminar da aparência dos planos finais” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 53).

Uma vez estando tudo pronto, equipe designada e atores selecionados, se inicia a fase de produção. “Embora o termo ‘produção’ se refira ao processo de fazer um filme como um todo, os cineastas de Hollywood também utilizam para se referir a fase de filmagem” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 54). O Brasil também acompanha essa nomenclatura, se referindo a fase de produção a fase de filmagens, mas também ao processo integral da produção audiovisual.

2.1.2 Produção: filmagens e a *mise-en-scène*

Durante a fase de filmagens, cabe ao diretor supervisionar a equipe que, em produções completas, contam com o supervisor de roteiro, com o continuísta, que fica encarregado de checar os detalhes na continuidade de um plano para outro (como, por exemplo, checar se a quantidade de líquido em um copo está no mesmo nível deixado no plano anterior), com os assistentes de direção, usualmente três, sendo o primeiro assistente designado para auxiliar o diretor a preparar o cronograma de filmagens, preparar os planos e as condições do set de filmagem.

No momento de filmagens a equipe mais visível é claramente o elenco, composto pelos atores principais, que interpretam personagens com mais tempo de tela ou que possuem relevância no roteiro, os atores coadjuvantes que assumem papéis secundários e o elenco de apoio, formado por figurantes.

É claro que o ator principal não necessariamente é o integrante com mais reconhecimento público, a estrela. Não é incomum atores com forte relevância entre o público interpretarem personagens secundários, e isso ocorre por vários motivos, mas os principais são marketing e tática criativa para criar momentos de tensão e de destaque na trama, como na cena inicial do filme “Pânico” (*Scream*, 1996), em que a atriz Drew Barrymore é assassinada logo na primeira sequência de ação do filme.

Filmes mais especializados contam com profissionais de atuação também mais específicos, como coordenador de dublês, coreógrafos e treinadores, como por exemplo em filmes e multimídias que possuem cenas de luta (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 55). Quando há personagens interpretados por crianças ou por animais, por exemplo, o *set* deve contar com profissionais que vão cuidar do bem-estar e necessidades específicas que esses intérpretes necessitam.

A equipe de fotografia se destaca na produção do filme. O diretor de fotografia, também conhecido como cinematografista, “é perito em processos fotográficos, iluminação e técnica cinematográfica” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 55). Por ser uma das funções que mais exigem técnica e perfeição na execução, uma vez que cabe ao diretor de fotografia não somente ajustar a janela e movimento da câmera, mas também a iluminação do set, há uma equipe que o auxilia nessa função.

O cinegrafista opera a máquina, o maquinista garante a segurança do transporte e a da organização do maquinário fotográfico, cujos valores são bastantes altos, e o eletricitista chefe, conhecido no set como “*gaffer*” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 55). Ao lado desse grupo, está a unidade de som, chefiada pelo técnico de som, “cuja principal responsabilidade é gravar os diálogos durante a filmagem” (p. 56).

O som pode ser captado no próprio set de filmagens, técnica conhecida como “som direto”, utilizando microfones direcionados conhecidos como o “Boom”, e pode também ser gravado em estúdio, como foi feito por décadas antes do som direto. Nessa escolha, o interprete ou dublador, grava suas falas após as filmagens, muito usual em filmes de animação.

O emprego do “som direto” não afasta por completo a necessidade de dublagem em estúdio, uma vez que o diálogo pode estar com ruídos ou captando sons alheios à cena filmada, e nessas situações que são corriqueiras, há o emprego das duas formas de captação de áudio.

O supervisor de efeitos visuais junto de sua unidade também está presente quando a obra audiovisual exige. A essa equipe cabe “preparar e executar planos que envolvam projeção de fundo [...], miniaturas, planos que envolvam composição com imagens sobrepostas [...], imagens geradas por computador e outros planos técnicos” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 57).

Há ainda unidades que auxiliam a direção de arte, que incluem maquiadores, figurinista e cabelereiros. “Todo esse esforço em conjunto, envolvendo possivelmente centenas de profissionais, resulta em centenas de metros de filme exposto e gravações de som ambiente. Para cada plano indicado no roteiro ou no storyboard, o diretor costuma fazer várias tomadas ou versões” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 57).

Ao filmar uma cena a maioria dos diretores e técnicos segue um procedimento organizado. Enquanto equipes montam a iluminação e testam a gravação de som, o diretor faz ensaio com os atores e instrui o diretor de fotografia. O diretor então supervisiona a filmagem de um plano mestre, que normalmente registrar toda ação e os diálogos da cena. Várias tomadas do plano mestre podem ser feitas e, em seguida, partes da cena são refilmadas mais de perto ou em diferentes ângulos. Esses planos são chamados de cobertura e cada um pode exigir várias tomadas. Hoje a maioria dos diretores grava vários planos de cobertura, muitas vezes usando duas ou mais câmeras filmando ao mesmo tempo. O supervisor de roteiro fica de olho para garantir que os detalhes estão consistentes em todos os planos (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 58).

A parte técnica das filmagens é de um trabalho imenso, assim como a face criativa do audiovisual. A *mise-en-scène*, pois, não se extingue na tomada de decisões técnicas.

2.1.2.1 A *Mise-en-scène* e processos criativos

Mise-en-scène vem do francês “colocar em cena” e surge na prática do teatro. “Os estudiosos do cinema, estendendo o termo para direção cinematográfica, o utilizam para expressar o controle do diretor sobre o que aparece no quadro fílmico[...]. No controle da *mise-en-scène*, o diretor encena o evento para a câmera” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 205). É possível apontar quatro áreas em que a *mise-en-scène* dá ao cineasta possibilidade de controle: cenário, figurino e maquiagem, iluminação e encenação (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 209).

Antes de expandir sobre essas áreas, é importante situar a *mise-en-scène*. Ela engloba tudo que vemos na tela, no quadro filmado. O cinema autorreferencial, os filmes que contam sobre filmes, demonstra de forma visual o que é a *mise-en-scène*.

Vejamos, primeiramente, uma cena do filme “Babilônia” (*Babylon*, 2022), cuja narrativa acompanha a mudança do cinema mudo para o cinema falado e os impactos na produção, especialmente entre os profissionais da atuação:

FIGURA 8 - CENA DO FILME “BABILÔNIA”



Por ser um filme que retrata uma Hollywood na saída do cinema mudo, é possível identificar o que os cineastas fictícios queriam naquela tela, e o que estava por fora: O som está presente na cena, mas a banda está fora do quadro (a iluminação da cena não está voltada para eles). O fundo gráfico e a água caindo do teto no início do palco, com a iluminação voltada diretamente para água para que ela tenha contraste na cena, são escolhas daquilo que o diretor determina que deve estar dentro e fora do quadro, e isso é a *mise-en-scène*.

No filme “Dor e Glória” (*Dolor y Gloria*, 2019), o diretor Pedro Almodóvar conta a história de um cineasta perseguido por seu passado e por questões de saúde presentes e, dentro de algumas cenas, é possível ver mais uma *mise-en-scène* fictícia.

Como se vê na imagem a seguir, o posicionamento do microfone boom para captação de som direto, a iluminação baixa na atriz, interpretada por uma das musas do diretor, Penélope Cruz, a predominância do vermelho que é uma identidade do cinema visual de Almodóvar, tudo isso faz a *mise-en-scène* do filme, porém, como é possível notar nesse exemplo, em uma escala menor em uma produção menor. Isso porque a *mise-en-scène* está presente em praticamente todos os filmes, inclusive os documentais: A escolha do ângulo de filmagem, o momento do dia de captação no caso de externas, a trilha de áudio incluída, também é *mise-en-scène*.

FIGURA 9 - CENA DO FILME “DOR E GLÓRIA” (*DOLOR Y GLORIA*, 2019)



Assim, na *mise-en-scène*, a força do cenário, por exemplo, vai refletir o estilo buscado na realização daquela obra e vai refletir a linguagem criativa dos cineastas envolvidos. Por mais que cabe ao diretor de cena conduzir o quadro fílmico, ele não o faz sozinho. A construção de cenários em estúdios envolvem quase toda a equipe técnica e criativa dedica à produção do filme, porque há arte, iluminação, enquadramento, e outras tantas variáveis a depender do tamanho e da necessidade da produção.

Enquanto um filme pode usar a *mise-en-scène* para criar uma impressão de realismo, outros filmes podem buscar efeitos muito diferentes: exagero cômico, terror sobrenatural, beleza discreta e inúmeras outras funções: Devemos analisar a função da *mise-en-scène* no filme como um todo: como é motivada, como varia ou se desenvolve, como funciona em relação às outras técnicas cinematográficas (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 207).

Na mesma proporção de intensidade no quadro, há os elementos de maquiagem e figurino. A maquiagem, além do fim estético e de adequação do intérprete ao personagem, possui também finalidade técnica, especialmente quando há muita iluminação envolvida, uma vez que a pele precisa estar “seca” para evitar que as luzes direcionadas para os atores não sejam refletidas na pele. A maquiagem e o figurino ainda servem à trama como uma forma de contar quem é o personagem: Um longa metragem de 90 minutos precisa se valer ao máximo da *mise-en-scène* para que toda a narrativa seja contada, assim, a utilização de figurino e maquiagem que destaquem memórias pré-concebidas nos espectadores faz com que parte da história desse personagem já seja contada, permitindo mais tempo a outros elementos da narrativa.

A maquiagem também vem se destacando e sendo desenvolvida especialmente nas produções de cinema de terror e de ficção científica. “Em tais contextos, a maquiagem, como o

figurino, torna-se importante na criação de traços da personagem ou na motivação da ação do enredo” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 221). E, para que tudo isso possa ser visto, a iluminação entra na *mise-en-scène* como protagonista.

FIGURA 10 - CENA DO FILME “CINEMA PARADISO”



A iluminação no cinema “é mais do que aquilo nos permite enxergar a ação: áreas mais claras e mais escuras dentro do quadro ajudam a criar a composição geral de cada plano e, assim, orientar a nossa atenção para certos objetos e ações” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 221), como por exemplo o trabalho de composição de luzes na cena fechada no objeto cenográfico acima, do filme franco-italiano “Cinema Paradiso” (*Nuovo Cinema Paradiso*, 1988).

Essa cena não seria possível sem a composição ideal da iluminação. A luz desenha os objetos, dá profundidade que a destaca do fundo e atua como elemento dramático em cena. O quadro é de uma belíssima composição: As luzes do projetor saem da imagem de Maria, Nossa Senhora na tradição católica, em primeiro plano, como se a Mãe de Jesus estivesse projetando o filme.

A “iluminação pode também articular texturas: a curvatura de um rosto, a textura de um pedaço de madeira, o rendilhado de uma teia de aranha, o brilho de uma joia” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 221). O seu eixo pode vir em direção frontal, a contraluz (quando a luz vem de trás do objeto que está sendo filmado), de baixo, de cima, de preenchimento e de outros ângulos que permitam que a *mise-en-scène* seja construída da melhor forma para o projeto, para a obra que está sendo contada.

E, para que a *mise-en-scène* seja satisfatória, os intérpretes assumem seus papéis. A movimentação e interpretação em cena são fundamentais para atrair o público do filme e, por essa razão, o diretor exerce um controle minucioso das filmagens. Além dos atores, outras figuras podem exercer a interpretação em cena, como animais e bonecos (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 331), como na série de filmes de terror de “*Chucky*, o Boneco Assassino” ou nos desenhos infantis da série os “Os Muppets”, criados por Jim Henson em 1955.

Os “atores atuam com seus corpos também, ou seja, a forma como uma personagem anda, fica de pé ou senta transmite muito com relação a sua personalidade e atitude” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 237).

Em virtude dessa presença em cena, a pressão sobre os atores também é grande. A cantora islandesa Bjök, por exemplo, revelou em sua conta pessoal na rede social *Facebook* que sofreu abusos do diretor Lars Von Trier no set de filmagem do filme “Dançando no Escuro” (*Dancer in the Dark*, 2000), que inclusive chegou a quebrar cadeiras no *set* de filmagem, como relatou Bjök (2017).

FIGURA 11 - BJÖK EM CENA DO FILME “DANÇANDO NO ESCURO” (*DANCER IN THE DARK*, 2000)



No geral, a forma de compor a *mise-en-scène* reflete o estilo e os processos criativos dos cineastas envolvidos na obra. Desde o início da concepção do projeto, os envolvidos tomam decisões técnicas e criativas, dependendo desde o tipo de narrativa que está sendo contada, do estilo próprio do cineasta, e do orçamento, que geralmente é um limitante presente nas produções audiovisuais.

É possível, por exemplo, identificar uma *mise-en-scène* conduzida por Pedro Almodóvar a partir da escolha da paleta de cores e intensidade dramática que o espaço atribui à cena,

especialmente as cores avermelhadas, como na composição da cena abaixo do filme “Tudo Sobre minha mãe” (*Todo Sobre Mi Madre*, 1999):

FIGURA 12 - CENA DO FILME “TUDO SOBRE MINHA MÃE” (*TODO SOBRE MI MADRE*, 1999)



As cores usadas por Almodóvar na composição de sua *mise-en-scène* são, nas palavras do diretor, “algo muito espanhol, mas que não se utiliza na Espanha” (STRAUSS, 2008, p. 112). Sobre o vermelho, o diretor afirma que está muito presente nos seus filmes, mas não sabe o porquê, porém aponta caminhos: “A mais insólita é que na cultura chinesa o vermelho é a cor dos condenados à morte. Isso faz dele uma cor especificamente humana [...]. Mas o vermelho é também, na cultura espanhola, a cor da paixão, do sangue, do fogo” (p. 113).

A cultura espanhola é muito barroca, mas a de La Mancha, pelo contrário, é de uma severidade tremenda. A vitalidade das minhas cores é uma forma de lutar contra a austeridade de minhas origens. Minha mãe se vestiu de negro durante quase toda sua vida. Desde os três anos foi condenada a fazer luto por diferentes mortes na família. Minhas cores são uma espécie de resposta natural originada no ventre de minha mãe para me rebelar contra a austeridade obrigatória. Com o poder de lutar inerente à natureza humana, minha mãe concebeu um filho que teria força para enfrentar todo esse negrume (STRAUSS, 2008, p. 112-13).

A *mise-en-scène* é essa construção orquestrada do quadro fílmico, onde, sob o comando do diretor de cena, aquilo que chega aos olhos do público do cinema é escolhido. É nessa construção que o estilo do roteirista, do diretor, do fotógrafo, da equipe de arte ganha a projeção para que a narrativa nasça e se materialize, para que a obra possa ser finalizada na pós-produção, momento em que a edição vai dar a velocidade, o tom e a “cara de filme” para a obra.

2.1.3 Pós-produção: a composição e edição do filme

A fase de pós-produção, ou de composição, se inicia após a conclusão das filmagens, porém os profissionais dessa fase acompanham e trabalham no projeto desde o início.

Antes do início das filmagens, é provável que o diretor ou produtor contrate um montador (também conhecido como supervisor de montagem), que irá reunir e catalogar as tomadas produzidas durante a filmagem. O montador também trabalha junto com o diretor tomando decisões criativas sobre a melhor maneira de editar as cenas filmadas (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 59).

As filmagens usualmente não são feitas seguindo o fio da narrativa, ela não se inicia necessariamente no ponto de começo do roteiro e segue a narrativa contada. A fase de produção e filmagens segue uma lógica mais voltada ao aproveitamento do espaço, da presença dos atores secundários e de equipe técnicas especializadas.

Cenas externas, filmadas por exemplo em ruas de cidades, geralmente causam incomodo aos transeuntes da região, por esse motivo, as dificultosas permissões para filmagens nesses espaços são aproveitadas ao máximo, e todas as cenas são feitas naquela janela de tempo que se pode estar naquele local, indiferente se são cenas sequenciais ou não. É por essa razão que o uso da claquete é tão presente nas filmagens.

FIGURA 13 - CENA DO FILME “O DESPREZO” (*LE MÉPRIS*, 1963), EM QUE SE USA UMA CLAQUETE COMO ADEREÇO DA *MISE-EN-SCÈNE*



Nela constam as informações essenciais de identificação do projeto (nome do filme, do diretor, da produtora, data de filmagem, identificação da câmera), o número do plano e da cena que está sendo filmada. Essa identificação no início da gravação da cena é essencial para que o editor de imagem saiba onde aquela cena gravada entra na narrativa. Pela mesma lógica, as informações de número do plano e da cena são declamadas de forma isolada no set e a

claquete é “batida”, para que os editores de som consigam ouvir o que está sendo filmado e organizar as faixas de áudio.

É importante recordar que cada cena é filmada inúmeras vezes, em diferentes tomadas e ângulos, e por esse motivo a quantidade de filmagens que chegam na equipe de montagem é absurdamente grande. “Um longa de 100 minutos, que equivale a cerca de 2.700 metros de filme 35 mm, pode ter sido montado a partir de 150 mil metros de filme. Por esta razão, a pós-produção [...] leva até sete meses, e por vezes diversos montadores e assistentes são envolvidos” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 59).

O montador recebe as imagens já processadas pelos laboratórios, que passa a ser conhecido como “copião”: “O montador inspeciona o copião, ficando a cargo do montador assistente a sincronização entre a imagem e som e a organização das tomadas por cena” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 59). O montador retorna ao diretor informações sobre a qualidade do material enviado, pois “como fazer novas tomadas é caro e problemático, a verificação constante dos copiões é importante para detectar quaisquer problemas no foco, na exposição, no enquadramento ou em outros elementos visuais” (p. 59). É a partir desse retorno que o diretor passa a selecionar as melhores tomadas, seguida pelo registro dessas notas pela equipe de montagem para a seleção na hora de editar.

A arte da edição passou por muitas mudanças técnicas no decorrer dos anos. Até a década de 1980, o montador trabalhava diretamente no negativo da câmera, cortando e colando a cópia do trabalho (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 61). Hoje, os filmes são em sua maioria montados digitalmente, porém uma coisa não mudou: A edição é de uma essencialidade fundamental na hora de se contar a narrativa fílmica.

A primeira grande escola de cinema que explorou a edição como ferramenta criativa foi a do “Construtivismo Soviético”, especialmente pelas mãos do cineasta Serguei Eisenstein.

Na filmografia de Serguei Eisenstein, sobressaiu, desde cedo, o interesse pela pesquisa formal, estruturada pelo uso experimental da fotografia, pela articulação dos planos e ângulos, pelo jogo descontínuo do ritmo do filme e por nova dramaturgia, atenta ao valor do gesto e emoção do ator na composição da cena. *A Greve* (1924), *O Encouraçado Potemkin* (1925-26) e *Outubro* (1927) são parte de uma filmografia extensa, de uma produção artística singular que fundiu produção e pensamento, cinema, pedagogia e política (BATISTA JR., 2017, p. 70).

FIGURA 14 - CENAS DO FILME “O ENCOURAÇADO POTEMKIN”



NOTA: URSS. Direção: Serguei Eisenstein (1925-26).

As cenas de ação que devem à pós-produção o efeito perseguido foram também as que ajudaram a impulsionar as técnicas de edição, em especial as pertinentes aos efeitos especiais. É nessa fase que a maioria dos efeitos são colocados em prática, ainda que durante a fase de filmagem todo o necessário para que os efeitos especiais possam parecer ajustáveis à película tenha sido reservado.

Uma vez que os planos estejam organizados formando algo que se aproxime da versão final do filme, o editor de som se encarrega de criar a trilha sonora. O diretor, o compositor, o montador e o editor de som assistem ao filme e discutem onde a música e os efeitos especiais serão inseridos em processo conhecido como *spotting*. O editor de som deve ter uma equipe cujos membros sejam especialista em mixagem de som, música ou efeitos sonoros (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 64).

A edição do filme não necessariamente se inicia na pós-produção. Diretores como Pedro Almodóvar preferem que seus filmes sejam editados conforme filmam as cenas: “não fazer a montagem enquanto filmar seria como tatear no escuro” (STRAUSS, 2008, p. 138).

Parece arriscado demais filmar tudo e só depois montar e verificar se funciona como eu quero. Com a montagem durante as filmagens, podem se fazer adaptações a qualquer momento. É na montagem que se revela pela primeira vez uma visão objetiva das personagens, que se tornam reais e por vezes não são completamente fiéis ao que eu gostaria que fossem. Nesse momento, ainda há tempo para reconduzi-las ao terreno que me interessa. Vê-se também o ritmo do filme, e pode-se encontrar na filmagem uma solução para todos os problemas que se revelaram durante a montagem. Para mim, a filmagem é um momento muito cansativo, pois vou para a montagem depois de cada dia de trabalho, e durmo pouco. Mas, uma semana depois de acabar a filmagem, *De salto alto* estava montado. A pós-produção é, portanto, muito mais curta e muito mais fácil (STRAUSS, 2008, p. 138).

Após a obra ser finalizada, uma primeira cópia do filme, conhecida como cópia zero passa a ser molde para as cópias de exibição, que irão ser distribuídas para as redes de cinema.

O trabalho da pós-produção, entretanto, continua, uma vez que ainda é necessário criar cópias para lançamento em DVD, Blu-ray, cópias televisivas e para serviços de *streamings* (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 66).

2.1.4 Financiamento através de leis de incentivo

O financiamento é um dos primeiros passos dado em uma produção audiovisual, como já visto. Esse financiamento, entretanto, nem sempre vem da iniciativa privada diretamente, uma vez que obras audiovisuais podem buscar financiamento através de leis estatais de incentivos.

O interesse público nas obras audiovisuais surgiu essencialmente do poder de polícia, centrada na censura e na intervenção para controle de conteúdo, especialmente sob a justificativa de guarda da moral pública. Mais adiante, passaram a ser políticas de fomento com foco em propaganda do estado, e somente no contexto do estado democrático de direito o fomento à sétima arte que se conhece hoje é concebido (DE LA SIERRA, 2010, p. 30-32).

No Brasil, a busca por incentivo estatal é uma realidade na tradição da produção artística audiovisual e influencia diretamente na produção nacional em virtude das exigências do edital e da forma de captação dos recursos, na melhor prática do mecenato, que no caso estudado, “nada mais é do que um benefício estatal de abatimento (parcial ou integral) no imposto de renda para o setor privado, em projetos previamente aprovados pelo Ministério da Cultura e pela ANCINE” (LEMOS, 2015, p. 40).

Tomando por exemplo a Lei Rouanet (Lei Federal n.º 8.313/1991, que instituiu o “Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC)” e determinou seus mecanismos de operação: O produtor cultural submete ao estado, em seus ministérios ou autarquias, uma proposta de evento, buscando o apoio da pasta para sua realização. Caso o projeto esteja em conformidade com as exigências estabelecidas por lei, o que será analisado por uma comissão técnica, ele poderá ser incluído na lista da Lei Rouanet.

Importante ressaltar que a inclusão na lista não implica automaticamente em patrocínio, mas sim na permissão para buscar apoio junto à iniciativa privada. Ou seja, após a aprovação do projeto, o produtor irá iniciar um processo de captação desses recursos.

Caso seja incluído, o produtor terá um prazo de um ano para angariar, captar, os recursos necessários juntos aos contribuintes. A vantagem para os apoiadores é que o montante destinado à ação cultural poderá ser deduzido do Imposto de Renda, podendo ser total ou parcial, a depender do projeto (art. 18).

Na área do audiovisual a Lei Rouanet é destinada ao fomento mediante a produção de discos, vídeos, obras cinematográficas de curta e média metragem e filmes documentais, preservação do acervo cinematográfico bem assim de outras obras de reprodução vide fonográfica de caráter cultural (art. 3.º, inc. I, “a”).

As propostas de na área audiovisual devem incluir informações específicas, além das gerais, nos termos do anexo da Instrução Normativa SECULT/MTUR n.º 1 de 04 de fevereiro de 2022, que “estabelece procedimentos para apresentação, recebimento, análise, homologação, execução, acompanhamento, prestação de contas e avaliação de resultados de projetos culturais financiados por meio do mecanismo de Incentivo Fiscal do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac)”:

- a) breve currículo dos principais membros da equipe técnica especificando a função que cada integrante irá exercer no projeto;
- b) Termo de compromisso dos titulares da proposta e dos detentores dos direitos da obra cinematográfica, de entrega de um máster do produto resultante do projeto, para preservação na Cinemateca Brasileira. O máster deverá estar em um dos formatos a seguir: BETACAM DIGITAL, HDCAM SR, HDCAM Standard, HD EXTERNO (HD externo com conexão USB 2.0 ou IEEE1394 (FireWire), não vinculado a software proprietário para ser reconhecido) ou Fita de dados LTO - 5.
[...]
- d) argumento cinematográfico contendo a estratégia de abordagem, lista de locações e personagens documentados e a ideia cinematográfica do projeto que deve conter em si uma visão sobre os fenômenos abordados (não se trata de descrição do tema ou de sua importância), no caso de produção de documentário de curta ou média metragem;
- e) roteiro dividido por sequências, contendo o desenvolvimento dos diálogos e com o respectivo certificado de registro de roteiro na Fundação Biblioteca Nacional, para produção de obra de ficção de curta ou média metragem;
- f) Proposta de produção, incluindo Plano de produção, Detalhamento técnico, Estratégia de produção, dentre outras informações consideradas relevantes para o filme, no caso de produção de documentário de curta ou média metragem;
- g) Plano de direção: apresentação dos procedimentos estilísticos que se pretende utilizar no filme, a ser redigido pelo diretor, descrevendo como será a linguagem da obra cinematográfica e fazendo menção aos diversos setores do filme, no caso de produção de curta ou média metragem;
- h) storyboard ou concept art acompanhado dos documentos mencionados na alínea "e", para produção de obra de animação de curta ou média metragem;
[...]

De antemão, é possível concluir que as fases da pré-produção são “adiantadas” para que a fase de financiamento, essencial para o início da produção, possa ser iniciada. A equipe técnica deve ser montada antes do envio do projeto, uma vez ser necessário enviar seus currículos. Também devem estar prontos: o roteiro, argumento, lista de locação, o *storyboard*, o plano de direção com detalhamento do estilo e linguagem da obra, ou seja, antes da produção ter certeza se conseguirá tem seu projeto aprovado e captar os recursos, todos esses elementos técnicos realizados por equipe já devem ser preparados.

Além da Lei Rouanet, uma importante lei para o seguimento é a Lei do Audiovisual (Lei Federal n.º 8.685/1993), que também cria fomento para a produção na área.

Sem sombra de dúvidas, este é o mecanismo fomentador do mercado audiovisual brasileiro [...], vale destacar a principal distinção entre a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual. Enquanto a primeira atua com o incentivador (Mecenas) em contrapartida promocional à marca, a segunda confere ao investidor privado, além do marketing cultural, a possibilidade de participar nos resultados financeiros da obra (LEMOS, 2015, p. 53).

Assim, a Lei do Audiovisual, diferentemente da Lei Rouanet, além de especificar o seguimento do audiovisual, possibilita ao investidor a participação nos resultados financeiros da obra.

Conhecer esses mecanismos de financiamento que estão presentes na grande maioria das produções audiovisuais brasileiras é relevante para a compreensão do funcionamento, do tráfico negocial dessa indústria cultural no Brasil, dos costumes que pautam as condutas dos partícipes das obras, e demonstram a importância dos contratos na organização e no desenvolvimento das relações que formam o todo da produção audiovisual

São contratos que vão desde objetos sensíveis, como cessão de direitos autorais e de direitos de imagem, a relações mais cotidianas, como locação de imóveis e fornecimento de alimento para a equipe que trabalha na produção. E, esses contratos, como passam a ser estudados, são bastantes influenciados pelas peculiaridades das produções audiovisuais, cujas práticas, em alguns momentos, enfrentam a rigidez do instrumento contratual.

2.2 A FORMAÇÃO DOS CONTRATOS PARA A PRODUÇÃO AUDIOVISUAL

Durante todas essas etapas da produção, é possível notar vários vínculos se formando entre os membros da equipe, e não somente aqueles afetivos que advêm da convivência e do coleguismo no *set* ou das discussões nas reuniões da equipe, mas outros, também oriundos da convivência social: os vínculos jurídicos, como os contratos que são aqui estudados.

Um contrato nasce, é criado, na seara audiovisual basicamente da mesma forma que outras áreas: Há um encontro mútuo de interesses que envolvem, geralmente, alguém que “precisa de algo” e um outro que “possui esse algo”, seja um objeto, um serviço, ou até um não fazer, como o contrato de confiabilidade, e a partir desse dilema tentam buscar um acordo para que esse “algo” não seja mais uma necessidade para quem precisa. Na proposta de

desenvolvimento de uma obra audiovisual, por exemplo, as partes analisam o objeto, as prestações e contraprestações e manifestam suas próprias percepções em relação à obra artística.

A proposta realizada pelo produtor ou pelo diretor direcionada às demais partes envolvem, portanto, além de uma contraprestação usualmente pecuniária, a apresentação do projeto que está em desenvolvimento. Essa demonstração é justificada pela necessidade de as partes envolvidas terem conhecimento da obra e poderem manifestar sua pretensão, vontade, em fazer parte daquele projeto, em desenvolver sua intelectualidade artística naquele objeto, e analisar se sua imagem como artista, como cineasta, condiz com o que será produzido.

É claro que nos contratos em que não há comunicação direta com o filme que será produzido, como por exemplo os contratos de prestação de serviços alimentares para a equipe, o teor artístico da obra pouco importa, por isso a análise aqui feita dos contratos na produção audiovisual parte dos contratos personalíssimos, em especial por analisar a motivação do profissionais a “assinarem” áreas artísticas da obra, como a fotografia, a arte, o som, ou a “emprestarem” seu rosto, corpo e voz ao interpretarem um personagem.

Contratos personalíssimos ou *intuitu personae* são os celebrados em atenção às qualidades pessoais de um dos contraentes. Por essa razão, o obrigado não pode fazer-se substituir por outrem, pois essas qualidades, sejam culturais, profissionais, artísticas ou de outra espécie, tiveram influência decisiva no consentimento do outro contratante. Geralmente dão origem a uma obrigação de fazer, cujo objeto é um serviço infungível, que não pode ser executado por outra pessoa (RIZZARDO, 2023, *E-book*).

As obrigações personalíssimas, ou *intuitu personae*, prevê, portanto, que determinada prestação deve ser cumprida por determinada pessoa e são bastantes usuais em contratações artísticas no geral, sendo inclusive exemplo doutrinário usual: “O cantor, por exemplo, que se recusa a se apresentar no espetáculo contratado, e o escultor de renome, que se recusa a fazer a estátua prometida, respondem pelos prejuízos acarretados aos promotores do evento e ao que encomendou a obra, respectivamente” (GONÇALVES, 2021b, *E-book*).

Quando for convencionado que o devedor cumpra pessoalmente a prestação, estaremos diante de obrigação de fazer infungível, imaterial ou personalíssima (*intuitu personae*, no dizer dos romanos). Neste caso, havendo cláusula expressa, o devedor só se exonerará se ele próprio cumprir a prestação, executando o ato ou serviço prometido, pois foi contratado em razão de seus atributos pessoais. Incogitável a sua substituição por outra pessoa, preposto ou representante.

A infungibilidade pode decorrer, também, da própria natureza da prestação, ou seja, das qualidades profissionais, artísticas ou intelectuais do contratado. Se determinado pintor, de talento e renome, comprometer-se a pintar um quadro, ou famoso cirurgião plástico assumir obrigação de natureza estética, por exemplo, não poderão se fazer substituir por outrem, mesmo inexistindo cláusula expressa nesse sentido.

Ainda: se o intérprete de músicas populares que está em evidência se comprometer a atuar em determinado espetáculo, a obrigação, por sua natureza e circunstâncias, será infungível, subentendendo-se ter sido convencionado que o devedor cumpra pessoalmente a obrigação. Resulta daí que a convenção pode ser explícita ou tácita (GONÇALVES, 2021b, *E-book*).

Portanto, a escolha dos profissionais pelos ofertantes, bem como a disposição de vontade dos oblatos – nome dado a quem recebem a proposta – leva em consideração os atributos especiais desses profissionais, não sendo escolhas aleatórias.

Do outro lado, ao analisar a obra que será desenvolvida, os artistas pensam na sua própria imagem profissional e o resultado da vinculação àquela obra. Essa imagem, também conhecida como imagem-atributo, que será mais bem detalhada a frente, é essencial em boa parte dos contratos personalíssimos pois influência a manifestação de vontade de se vincular contratualmente à produção: O diretor de fotografia avalia se aquela produção condiz com sua linguagem, com seus processos de criação; A atriz se o papel ofertado convém a sua carreira, a sua imagem.

Por isso, em um ambiente negocial em que é usual que sejam feitos ajustes ou modificações maiores na obra contratada, uma vez que há dependência de fatores alheios à produção, é necessário entender quais os núcleos dessa formação foram essenciais na hora de dizer o “sim” para a produção, ou seja, até que ponto a manifestação de vontade está sendo respeitada.

Conforme se passa a estudar, os contratos personalíssimos da área do audiovisual possuem algumas disciplinas e tradições próprias para se adequarem ao espaço negocial e à legislação, especialmente quando há direitos de personalidade, direitos autorais e liberdade artística incidindo na relação jurídico. Compreender esses parâmetros formativos é, pois, o norte para analisarmos a relação contratual na produção audiovisual.

2.2.1 O autor de cinema e o cinema de autor

As obras intelectuais protegidas pelos direitos autorais são, conforme a Lei de Direitos Autorais (Lei n.º 9.610/1998) “as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro” (art. 7.º, *caput*), dentro as quais, “as obras audiovisuais, sonorizadas ou não, inclusive as cinematográficas” (art. 7.º, inc. VI).

Destarte o texto da lei, o audiovisual passível de proteção é aquele materializado, fixado em um suporte, ou seja, o filme que está finalizado para ser exibido. Dessa forma, a obra

“protegida em seu contexto é aquela que constituiu exteriorização de uma determinada expressão intelectual, inserida no mundo fático em forma ideada e materializada pelo autor” (BITTAR, 2019, p. 48).

Por essa razão, os direitos autorais não são objetos centrais do presente estudo, uma vez que a análise aqui feita é do período em que a obra está sendo produzida, ou seja, não há ainda fixação no suporte. Alguns pontos desses direitos, entretanto, cruzam as particularidades do cinema e das produções audiovisuais e impactam os contratos celebrados.

A primeira ancoragem necessária é distinguir direitos autorais entre sua faceta moral e patrimonial. O primeiro, os direitos autorais morais, estão presente no art. 24 da legislação especial e são os que tutelam o vínculo entre a obra e criador, como o direito de ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado na obra, de poder assegurar a obra e modificar a obra, e assim por diante. Esses direitos são, assim como os de personalidade de quem assume natureza, inalienáveis e irrenunciáveis.

A doutrina brasileira entende que o objeto do direito autoral é a criação, a partir desse fato, a obra e o autor estão automaticamente protegidos, moralmente e patrimonialmente, contra ato de terceiro. Encontram-se tutelados dessa forma as obras exteriorizadas pela palavra oral ou escrita, pelo gesto, por sinais ou traços identificadores (um mapa ou desenho), pelos sons, pelas imagens, pelas figuras e também pela combinação de diferentes meios de expressão (SOUZA, 2010, p. 32).

Por seu turno, os direitos autorais patrimoniais, ou de exploração, é a face comercial dos direitos autorais – a parcela que pode ser cedida – e são tutelados do art. 28 ao 45 da Lei de Direitos Autorais. “Os direitos patrimoniais de autor baseiam-se nos atributos – exclusivos – do criador intelectual de utilizar, fruir, e dispor de sua obra, bem como o de autorizar sua utilização ou fruição por terceiros” (COSTA NETTO, 2019, p. 240). Portanto, quando se fala em cessão de direitos autorais, se remete a parcela patrimonial do referido direito.

As obras audiovisuais, que são consideradas “como complexas – em face da convergência de várias e diversas criações em sua realização” (BITTAR, 2019, p. 61), possuem a particularidade da previsão legal que definem seus autores, ou melhor, coautores: O autor do assunto ou argumento literário, musical ou literomusical e o diretor, conforme determina o art. 16 da Lei de Direitos Autorais. “Forma-se, na obra em colaboração, quanto aos coautores, uma comunhão de direitos, que obedece, pois, em suas linhas básicas, as regras do condomínio comum” (BITTAR, 2019, p. 61).

Sobre a coautoria em relação ao roteirista, pontua Miranda (2012a, p. 263), que ao “autor do escrito preexistente tem os seus direitos autorais exclusivos; concorre ele para a obra com o direito de exploração, com o *usus*, não com a obra teatral ou coreográfica”.

Por haver essa definição, a obra audiovisual é obra em regime de coautoria por expressa determinação legal, apesar de “muitas vezes confundida com obra coletiva” (COSTA NETTO, 2019, p. 175). Não obstante, ao produtor “competem os direitos patrimoniais, salvo convecção em contrário, devendo ser especificada no contrato essa posição, mas [...] ao diretor cabe, exclusivamente, o exercício dos direitos morais, com a limitação que lhe é imposta (art. 25)” (BITTAR, 2019, p. 101).

Um ponto merece ser destacado em relação à classificação legal da obra audiovisual enquanto obra em coautoria. No que pese a determinação legal, autores como Costa Netto e Bittar respeitam-na conforme a lei, mas também consideram que haja tratamento de “obra coletiva” nas obras audiovisuais.

A obra coletiva é, nos termos da Lei de Direitos Autorais, aquela a criada por iniciativa, organização e responsabilidade de uma pessoa física ou jurídica, que a publica sob seu nome ou marca e que é constituída pela participação de diferentes autores, cujas contribuições se fundem numa criação autônoma (art. 5.º, inc. VIII, “h”).

Costa Netto (2019) é bastante taxativo ao colocar a obra audiovisual como obra em coautoria e não coletiva (p. 175), porém também considera a hipótese de a obra audiovisual ser considerada coletiva, para então poder identificar seu organizador como titular dos direitos patrimoniais sobre o conjunto da obra coletiva, devendo resguardar a proteção autoral das participações individuais (p. 378).

Bittar (2019), é outro doutrinador que segue o preceito da lei (p. 101), qualificando o audiovisual como obra em coautoria, mas utiliza o filme e novela, como exemplo dos elementos que identificam a contribuição autônoma dos artistas em obras coletiva, em que destaca serem necessárias a fusão de determinados elementos, dentre eles, a “fusão dos respectivos esforços na obra final encomendada” (p. 66) e cita o filme e a novela como exemplos (p. 66). Ainda pontua:

Aliás, em sua estruturação – que requer preparação (manuscrito, roteiro, script) – a obra cinematográfica reúne diferentes manifestações artísticas, algumas destacáveis; daí por que diferentes titulares de direito existem (os autores do roteiro, da música, os atores, os diretores de arte e outros). Entretanto, a lei, como assinalado, erigiu à condição de coautores, ao lado do produtor, os criadores do argumento literário, musical, ou literomusical [...]. Trata-se de uma obra a múltiplas mãos e fruto de várias especialidades artísticas (BITTAR, 2019, p. 101).

Pontes de Miranda (2012a), por sua vez reconhece que “a obra cinematográfica é, de regra, obra em colaboração, do que advém coautoria. Dificilmente se conceberia obra cinematográfica de um só autor (a mesma pessoa faria o escrito, a música, o cenário, a filmagem)” (p. 263).

Assim, é possível concluir que há o reconhecimento da titularidade de direitos sobre os elementos distintivos da obra, como por exemplo, a identificação do diretor de fotografia, do direito de arte, como é feito. Se reconhece todos esses artistas que ali investiram sua carreira, porém, para a defesa e representação da obra finalizada, do por ser concebida em lei como obra em coautoria, destaca-se o diretor, o roteirista e o produtor.

Além dos direitos autorais, na legislação nacional há também a previsão dos direitos conexos (art. 1.º), que são as normas relativas aos direitos de autor aplicadas, no que couber, aos artistas intérpretes ou executantes, como os atores e atrizes, aos produtores fonográficos e as empresas de radiodifusão (art. 89, *caput*). Na conexão, entendem-se que “há criações de espírito sobre outras já existentes, materializadas, ou mesmo fixadas, por meio de formas novas próprias, em que aquelas ganham vida autônoma e personalizada, seja pelo trabalho de arte [...], seja pela coordenação e pela direção da criação [...]” (BITTAR, 2019, p. 173).

Esses direitos são “reconhecidos em função da premissa de que o Direito de Autor protege a forma concebida pelo autor e do entendimento de que a sua efetivação em nada mais interfere com os direitos do autor da obra original ou da referência” (BITTAR, 2019, p. 172).

Amparam, pois, de um lado, criações intelectuais no plano artístico (as dos artistas, intérpretes e executantes, que inserem elementos pessoais em suas apresentações) e que auxiliam na divulgação da obra interpretada, em seu contexto, reproduções ou utilizações não autorizadas. De outro lado, resguardam interesses econômicos de categorias que atuam na fixação e na colocação de obras intelectuais ao público, empregando enormes capitais ao mesmo tempo em que também contribuem para a difusão dessas obras. O reconhecimento desses direitos visa, nesses casos, a evitar a captação e a reprodução não autorizadas de programas, fonogramas, cassetes e demais formas de apresentação e de fixação de obras, que prejuízos sensíveis causam ao respectivo sistema (BITTAR, 2019, p. 172).

A Lei de Direitos Autorais dispõe no art. 90, *caput* e incisos, que os artistas intérpretes e executantes possuem o direito exclusivo de, a título oneroso ou gratuito, autorizar ou proibir, a fixação de suas interpretações ou execuções, a reprodução, a execução pública e a locação das suas interpretações ou execuções fixadas a radiodifusão das suas interpretações ou execuções, fixadas ou não, – a colocação à disposição do público de suas interpretações ou execuções, de maneira que qualquer pessoa a elas possa ter acesso, no tempo e no lugar que individualmente escolherem, ou qualquer outra modalidade de utilização de suas interpretações ou execuções.

Essa proteção, inclusive, se estende à reprodução da voz e imagem, quando associadas às atuações os artistas intérpretes e executantes (art. 90, §2.º).

Toda essa questão da autoria no audiovisual permite atrair ao caso uma “marca” bastante conhecida no cinema europeu e brasileiro, e que divide com o direito a expressão “autoral”: O Cinema de Autor, que até guarda algumas semelhanças com a ideia de autoria do direito.

A revista francesa *Cahiers du Cinéma* lançou nos anos 1950, uma “proposta de crítica cinematográfica conhecida como a *poética dos autores*, que se tornaria célebre. A proposta teve imensa repercussão mundial, inclusive no Brasil, e hoje as expressões *autor* e *cinema de autor* tornaram-se usuais no vocabulário cinematográfico” (BERNADET, 2018, *E-book*). Além disso, “os autores da proposta foram jovens críticos que pouco depois se tornariam realizadores famosos, como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Éric Rohmer, Jacques Rivette e Jacques Doniol-Valcroze, expoentes da *Nouvelle Vague*” (BERNADET, 2018, *E-book*).

FIGURA 15 - CENA DO FILME “OS INCOMPREENDIDOS” (*LES QUATRE CENTS COUPS*, 1959), ÍCONE DO MOVIMENTO FRANCÊS NOUVELLE VAGUE



Para esses críticos, “o autor do filme não é mais o roteirista e sim o diretor, uma consciência central cuja visão está inscrita na obra e que trabalha cercado de produtores, diretores de arte, fotógrafos, editores e atores” (PINHEIRO, 2012, p. 67). Além disso,

Não haveria dificuldade em identificar um cinema autoral nas obras de cineastas como Mizoguchi, Bergman, Bresson, Ozu e Antonioni. Estes cineastas já vinham desenvolvendo filmes pessoais que traziam as marcas da liberdade artística que desfrutavam. O que os críticos propõem é estudar as obras de cineastas inseridos no modelo mais comercial, atuando sob contratos para os estúdios de Hollywood e supervisionados pela mão toda poderosa do produtor. Este autor se revelaria na escolha de seus temas, suas obsessões e em seu estilo. Autor, defendem os críticos, é quem deixa sua assinatura em um filme, enquanto o *metteur en scène* é termo utilizado para designar o diretor que permanece fiel ao roteiro alheio e não consegue ou não tem condições de impor seu estilo ou personalidade ao filme – tese sugerida no artigo de Truffaut com o ataque às adaptações literárias (PINHEIRO, 2012, p. 67).

Essa busca pelo estilo, pela autoria, revolucionou o modo de ser ver, estudar, o cinema, pois “valorizou cineastas vistos como funcionários de estúdios, resgatou e divulgou obras esquecidas, dividiu opiniões entre cinéfilos e críticos, sem jamais ter chegado a um consenso sobre métodos de estudo e critérios para a definição de autores essa política de autor” (PINHEIRO, 2012, p. 67).

A questão da autoria no cinema se revela tanto no estudo do direito, em relação à autoria da obra na finalidade descrita na lei, quanto no estudo do cinema, que se volta mais a ideia de estilo próprio, de uma rebelião necessária para que os artistas pudessem assumir sua assinatura na obra cinematográfica e, coincidentemente ou não, a legislação autoral brasileira, como dito, concede ao diretor o exercício dos direitos morais da obra.

2.2.2 O papel do roteiro e das diretrizes criativas na oferta

A fase pré-contratual, também conhecida como fase de oferta, negociação ou de formação do contrato, é o período que antecede a conclusão de um contrato entre as partes envolvidas. Durante essa etapa, se discutem os termos, condições e detalhes do contrato que estão prestes a formalizar.

É o momento em que o produtor, por exemplo, busca um diretor para o projeto que está planejando. Nesse momento negocial, é comum que as partes expressem seu interesse em estabelecer uma relação contratual, mas ainda não tenham chegado a um acordo final sobre todos os elementos do contrato. As negociações podem incluir aspectos como preço, prazos, responsabilidades das partes, cláusulas especiais e outras condições.

A fase pré-contratual se inicia com as negociações preliminares e encerra no momento da formação do contrato. Embora na fase pré-contratual ainda não exista um vínculo formal entre as partes, ainda assim, estas devem obedecer a determinadas regras de conduta ditadas pela boa-fé, conforme já visto, sob pena de responder pelos atos danosos praticados durante esta fase (VENAZZI, 2011, p. 46).

Na fase de oferta a obrigação jurídica que poderá ser vinculante ainda está em desenho. Isso significa que, enquanto o contrato não for formalizado de acordo com a legislação aplicável, as partes não têm a obrigação legal de cumprir os termos negociados, salvo aqueles oriundos dos deveres da boa-fé que já são incidentes nessa fase, como será visto no próximo tópico, e eventuais previsões em pré-contratos, caso tenham sido formalizados.

A produção audiovisual parte essencialmente de um roteiro e de um orçamento, esse último com sua confirmação postergada em caso de financiamento através de leis de incentivos e,

por essa razão, tudo se começa com uma história que pessoas querem contar, e essa história é uma força motriz para a vinculação das partes ao projeto.

Nesse momento, o roteiro assume papel fundamental para a manifestação da vontade, porque é a partir dele que os profissionais terão o primeiro contato com a obra audiovisual que será produzida. Importante frisar que, por estarmos ainda na fase de pré-produção, não há necessariamente um roteiro já preparado, integralmente pronto, uma vez que o roteiro pode ser adaptado durante a produção e, nessas situações, instrumentos análogos ao roteiro podem servir de base para a apresentação da proposta, como o caso do argumento.

O roteiro, como conceitua o roteirista Flávio de Campos (2011), é o “esboço da narrativa que será realizada através de imagens e sons numa tela de cinema ou de tv” (p. 338). O argumento, segundo Flávio, é sinônimo de sinopse, uma “descrição resumida da estória que se vai narrar num roteiro, bem como dos seus personagens, cenários e locação” (p. 379). Existem outras técnicas da produção audiovisual que podem se valer de um esboço da obra, como o *storyline* por exemplo, e que se essenciais para a demonstração da futura produção, seguiram os mesmos efeitos jurídico que possui o roteiro e o argumento.

Assim, é importante que a análise da manifestação de vontade vinculante identifique quais os interesses das partes na produção audiovisual para que as expectativas criadas com a proposta sejam respeitadas, sendo inevitável em contratos personalíssimos atrair aos atos volitivos os elementos artísticos da obra, uma vez que fazem parte tanto da proposta, quanto da aceitação. Em outras palavras: A apresentação do roteiro, ou de instrumento que lhe faz as vezes, pode ser determinante para a vinculação contratual, uma vez que,

[...] a manifestação da vontade é o primeiro e mais importante requisito de existência do negócio jurídico. A vontade humana se processa inicialmente na mente das pessoas. É o momento subjetivo, psicológico, representado pela própria formação do querer. O momento objetivo é aquele em que a vontade se revela por meio da declaração. Somente nesta fase ela se torna conhecida e apta a produzir efeitos nas relações jurídicas. Por isso se diz que, em rigor, é a declaração da vontade, e não ela própria, que constitui requisito de existência dos negócios jurídicos e, conseqüentemente, dos contratos (GONÇALVES, 2021c, *E-book*).

Como diz Pontes de Miranda (2012e, p. 58), “não há negócio sem vontade de negócio”. A essa vontade, se destaca como essencial o elemento “consciência”, uma vez que a “manifestação de vontade de negócio há de ser [...] consciente” (p. 59). Nessa tomada;

a) A falta de vontade de negócio jurídico exclui a existência da declaração de vontade ou da manifestação de vontade (= ato declarativo) para compor suporte fático do negócio jurídico; não há negócio jurídico. b) A falta de consciência da exteriorização

da vontade do negócio jurídico exclui a existência da declaração de vontade, ou da atuação de vontade (= ato volitivo adeclarativo) para compor suporte fático de negócio jurídico. O que se sentou, no momento de aprovação de negócio jurídico de adesão, porque ia perder os sentidos, não o aprovou, - exatamente como aquele que perdeu os sentidos e se sentou: ali faltou consciência de manifestação, aqui, de vontade. Quando não há vontade, ou quando não há consciência de manifestação da exteriorização da vontade, não há declaração de vontade, ou ato volitivo adeclarativo que possa ser suporte fático de negócio jurídico (MIRANDA, 2012e, p. 59).

Logo, o elemento volitivo depende da consciência da prática do ato, que vai ser calcada tanto nos atos declarativos negociais, na oferta, nas prestações, nas trocas no ambiente negocial, quanto na lisura das informações necessárias para que a consciência não seja maculada, e possa ser exteriorizada de maneira condizente com as condutas esperadas pelas partes. A autonomia da vontade, elemento valoroso na formação contratual, deve, portanto, ser calcada na atuação exteriorizada da vontade consciente.

A exteriorização da manifestação de vontade pode ser tácita ou expressa. É tácita quando a lei não exigir que seja expressa, nos termos do art. 111 do CC. A “expressa é a exteriorizada verbalmente, por escrito, gesto ou mímica, de forma inequívoca” (GONÇALVES, 2021c, *E-book*). A lei pode ocasionalmente exigir o consentimento por escrito como requisito de validade e, caso não haja exigência legal, a manifestação tácita é válida (GONÇALVES, 2021c, *E-book*).). Da mesma sorte o silêncio, que “pode ser interpretado como manifestação tácita da vontade quando as circunstâncias ou os usos o autorizarem, e não for necessária a declaração de vontade expressa (CC, art. 111), e, também, quando a lei o autorizar” (GONÇALVES, 2021c, *E-book*).

Um ponto importante é que uma vez aceita, a proposta é vinculante. “A oferta (proposta) é negócio jurídico unilateral receptivo que vincula o ofertante aos seus termos, consoante determinado no art. 427 do Código Civil” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). Uma vez aceita essa oferta, “no prazo, sem adições, restrições ou modificações (Código Civil, art. 431) o contrato estará concluído, encerrando-se a fase de tratativas e iniciando a fase contratual” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

Faz-se necessário aqui repetir o que a doutrina aponta há algum tempo por ser pertinente para a leitura da pesquisa. O art. 427 do CC se vale do verbo “obrigar”, o que é anotado como um equívoco, “devendo ser lido como ‘vinculante’” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*), pois a obrigação principal advém na fase contratual, isso é, quando o contrato já foi formado:

O proponente resta sob estado de sujeição, pois a proposta tem por efeito principal gerar ao oblato (àquele para quem foi dirigida), o direito formativo gerador de aceitação. É por estar em estado de sujeição – e não em situação jurídica passiva (dever) – que o ofertante não pode revogar a proposta, havendo prazo em que deve mantê-la, criando o Código Civil presunções caso o oblato esteja ou não presente [...].

Durante o estado de vinculação resultante do oferecimento de uma proposta, os figurantes ainda restam na fase pré-contratual, que será encerrada se houver o exercício do direito formativo gerador de aceitação ou sua renúncia. Mas pode essa fase pré-negocial prosseguir se houver contraproposta, dita <aceitação modificativa>, que é nova manifestação de vontade. (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

É possível concluir que, quando se apresenta o roteiro e as propostas criativas da oferta no âmbito da oferta, ou durante as negociações, e eles assumem uma clara natureza essencial para a aceitação da oferta, há demonstração de interesse do oblato na obra que será produzida, é possível dizer que essas características artísticas do projeto estão vinculadas à proposta. Logo, não só o ato volitivo é influenciado pelos processos criativos da obra que será produzida, mas o próprio contrato que está se formando deve respeitar a vinculação perpetuada no aceite, ainda que não espelhado no contrato concluído e formalizado, por força do art. 427 do Código Civil, mas também pela incidência do Princípio da Boa-fé.

2.2.3 A incidência da boa-fé na fase pré-contratual

O respeito exigido aos termos da negociação se deve à garantia da manutenção da vontade consciente que levou à vinculação, bem como ao respeito da cláusula geral de boa-fé na fase pré-contratual.

Sobre a boa-fé, é importante norteá-la no estudo que aqui se desenvolve para uma melhor aproximação à relação negocial. A boa-fé aparece no ordenamento jurídico brasileiro em diversas situações e significados, “ora como conceito indeterminado integrante de regra jurídica, ora como princípio, ora plasmando uma aceção objetiva, como standard jurídico [...] e como regra de comportamento, ora a aceção subjetiva (boa-fé como crença e/ou estado de ignorância)” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

Dessa forma, é necessário no estudo da boa-fé precisar sua integração no discurso, se na sua aceção subjetiva ou objetiva, se como standard jurídico e regra de comportamento, e para melhor compreender esse modelo jurídico, é importante destacar essas identificações.

A “aceção objetiva, como standard jurídico” da boa-fé, como preceitua Judith Martins-Costa (2018, *E-book*), é a “boa-fé como pauta de conduta devida”, já a aceção subjetiva é a “boa-fé como crença e/ou estado de ignorância”, cuja “avaliação ocorre do plano psicológico do agente que considera estar agindo licitamente, sem adentrar na esfera jurídica

de outrem”. Adianta-se que interpretação e aplicação da boa-fé objetiva tem desde cedo seu paralelo traçado nas lacunas (MENEZES CORDEIRO, 2013, p. 42).

A boa-fé subjetiva “refere-se à boa-fé psicológica e significa agir conforme o direito” (VENAZZI, 2011, p. 42), e “é constantemente definida como um estado de ignorância do sujeito sobre a situação jurídica na qual ele se encontra. É uma situação que só existe na ‘aparência’, mas que gera um estado de ‘confiança subjetiva’, fazendo o sujeito crer que é o titular de um direito” (PINHEIRO, 2000, p. 188).

Por seu turno, o conceito de boa-fé objetiva “corresponde à regra de conduta fundada na honestidade, na retidão, na lealdade e principalmente, na consideração para com os interesses do indivíduo, visto como um membro do conjunto social que é juridicamente tutelado” (VENAZZI, 2011, p. 43). É um “princípio revestido da técnica das cláusulas gerais, que visa à integração de eventuais lacunas, considerando elementos exteriores, não previamente indicados pela norma, que serão analisados de acordo com as circunstâncias do caso concreto” (p. 43).

A análise da relação obrigacional aqui feita é norteada pela boa-fé objetiva, por ser, em última análise, a opção mais adequada. O que se resguarda na análise da relação contratual aqui objetificada é a conduta devida pelas partes, pautada na probidade e no respeito, tanto ao negócio quanto às partes envolvida.

Nesta perspectiva, configuram-se como elementos a serem destacados na caracterização da boa-fé objetiva, a existência de uma relação jurídica entre duas pessoas, em que há para uma delas, a imposição de deveres em relação à outra; e a necessidade de que se reúnam as condições de um estado de confiança na outra parte, em relação ao contrato celebrado para tutelá-la (PINHEIRO, 2000, p. 188).

A incidência da boa-fé está prevista expressamente no art. 422 do Código Civil, entretanto o texto legal prevê que ela atua durante a conclusão e execução do contrato. A sua aproximação na fase pré-contratual se dá pelo trabalho jurisprudencial e doutrinário, uma vez que a boa-fé leva “a albergar também os momentos pré e pós-contratuais” (STEINER, 2014), e “deve estar presente em todas as relações contratuais como parâmetro de conduta honesta, digna, confiável e ética” (VENAZZI, 2011, p. 29), posto que a “manifestação de vontade sai da esfera individual para repercutir no âmbito social e demonstrar a solidariedade e igualdade que os contratos têm de manter em uma sociedade justa, para atingir seu fim ético e comum” (VENAZZI, 2011, p. 29).

Destaca-se que a “cientificidade da boa-fé, tratando da ciência do direito, corresponde à possibilidade efetiva de, com ela, resolver questões concretas” (MENEZES CORDEIRO,

2013, p. 18). Nessa tomada, o Superior Tribunal de Justiça manifestou que “o princípio da boa-fé objetiva já incide desde a fase de formação do vínculo obrigacional, antes mesmo de ser celebrado o negócio jurídico pretendido pelas partes” (REsp 1367955/SP, Terceira Turma, DJe 24/03/2014), assim como o Conselho da Justiça Federal (CJF) que possui 2 enunciados que tratam do tema:

Enunciado 25 (I Jornada CJF): O art. 422 do Código Civil não inviabiliza a aplicação pelo julgador do princípio da boa-fé nas fases pré-contratual e pós-contratual.
 Enunciado 170 (III Jornada CJF): A boa-fé objetiva deve ser observada pelas partes na fase de negociações preliminares e após a execução do contrato, quando tal exigência decorrer da natureza do contrato.

Podendo tanto servir como princípio quanto como cláusula geral de conduta, a boa-fé objetiva deve ser respeitada em todas as fases contratuais, vez que o “princípio vincula os contratantes ao dever de lealdade que está na base do contrato, a honestidade no procedimento e a maneira criteriosa de cumprir os deveres contratuais” (VENAZZI, 2011, p. 28). O agir segundo esse instituto, nas palavras de Martins-Costa (2018, *E-book*):

[...] concretiza as exigências de probidade, correção e comportamento leal hábeis a viabilizar um adequado tráfico negocial, considerando a finalidade e utilidade do negócio em vista do qual se vinculam, vincularam ou cogitaram vincular-se, bem como o específico campo de atuação em que situada a relação obrigacional

Inferre-se das palavras de Martins-Costa que, ao cogitar se vincular a um contrato, é necessário a observância da boa-fé objetiva. Analisando verticalmente a aplicação do instituto da boa-fé objetiva, já é possível vislumbrar que, aquele que contrata para produzir sua história, seu enredo, precisa agir com probidade, correção e comportamento leal.

A boa-fé cria *standards* de comportamento que, a despeito de não se poder “definir um conceito, os juristas chegam ao seu conteúdo pela análise de diferentes situações nas quais os Tribunais encontram a razão de decidir (ou uma delas) na violação a esse standard comportamental” (MARTINS-COSTA 2018, *E-book*).

Os *standards* são, conforme Pinheiro (2000, p. 6), um “modelo de comportamento”, “pelo qual cada indivíduo deve agir com honestidade, lealdade e probidade” (PINHEIRO, 2000, p. 189) e, ao “impor-se como *standard*, parâmetro de conduta, estabelecem-se deveres aos contratantes, dentre os quais ressalta-se o de informação, presente até mesmo durante a fase pré-contratual” (PINHEIRO, 2000, p. 195).

No caso de não haver o “cumprimento de preceitos desta ordem durante a fase de execução do contrato, pode se revelar em *venire contra factum proprium* ou quando dificultasse ou inviabilizasse o cumprimento da prestação devida, pode se configurar a *exceptio doli*” (PINHEIRO, 2000, p. 196-196). Essas expressões em latim são exemplos de situações que a doutrina e a jurisprudência caracterizam como violadoras dos parâmetros de condutas, aos *standards*. Essas figuras se voltam à proibição do comportamento desleal, contraditório, e serão estudadas no decorrer do presente estudo.

A partir desses padrões esperados, a boa-fé gera deveres de condutas, que também serão analisado mais a frente, mas cita-se, por exemplo, o dever de informação, que, por sua vez, está ligado ao interesse de proteção das partes, “para possibilitar o melhor adimplemento do contrato” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). Ou seja, esses deveres nascem com a boa-fé para que o contrato seja cumprido da melhor maneira.

A criação desses deveres é justificada a partir da incidência da boa-fé e do exercício da autonomia privada de vontade (MARTINS-COSTA 2018, *E-book*). A decisão de se vincular ao negócio jurídico gera responsabilidades para os contraentes e confiança entre as partes. Em suas palavras, “autonomia privada, confiança, autorresponsabilidade, estes dois últimos se revelando, em rigor lógico, como contrapartida necessária ao exercício da autonomia privada” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

O princípio da confiança vem para proteger as expectativas criadas com a negociação contratual (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). A análise da aplicação deste princípio parte do entendimento de que a confiança legítima é aquela que faz os contraentes possuírem interesse legítimo de que o contrato resultará no que foi devidamente acordado.

O produtor, por exemplo, ao contratar um fotógrafo confia que seu trabalho irá ser conduzido conforme este apresentou seu projeto e o fotógrafo confia que o produtor manterá suas promessas oras realizadas, seja de liberdade criativa durante a produção, seja de manutenção da visão artística apresentada ou demais promessas que geraram a confiança de que aquela prestação personalíssima será cumprida no rigor da oferta.

Este princípio, por mais que aqui esteja figurado na fase de oferta, acompanha todas as fases contratuais. Dificilmente alguém se vinculará a uma obrigação personalíssima na falta de confiança legítima e, assim sendo, um não cumprimento do acordado gera uma quebra na confiança entre as partes. A confiança, além de um princípio, é um dever: As partes devem agir de acordo com a expectativa de confiança por elas criadas.

A atuação da boa-fé “concretiza-se através de deveres de informação e de lealdade” (MENEZES CORDEIRO, 2013, p. 648). Na seara da confiança e lealdade, destaca-se a

autorresponsabilidade criada e assumida pelos contraentes. A autonomia e liberdade de contratar, orientadas pelo jargão “o contrato faz lei entre as partes”, respeitando, claro a legislação e a ordem pública, “é também um gerador de expectativas legítimas, o que importa correspectivamente, em autorresponsabilidade, a necessária e inafastável contrapartida da autonomia” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

A palavra-chave da citação acima é contrapartida: Como a lei física da ação e reação, o contrato também gera direitos e deveres para as partes, e a responsabilidade criada pela expectativa legítima pelos proponentes nas fases de tratativas deve ser projetada durante a conclusão contratual.

Assim, ao enviar uma oferta ou ao aceitar uma, é necessário que seu teor seja claro, com respeito às cláusulas de conduta oriunda da boa-fé objetiva e, principalmente, se revista de consciência e responsabilidade de que aquela vinculação deve ser baseada na confiança.

A boa-fé também agirá na interpretação do contrato, na lacuna ou quando algum teor do instrumento gerar dúvidas entre as partes, sendo uma “forma de interpretação contratual mais equânime e com fundamentos determinantes na dignidade da pessoa humana, preservando sua liberdade contratual e regulando a conduta do indivíduo” (VENAZZI, 2011, p. 29). Isso se faz “em consonância com os princípios constitucionais para garantir a justiça social, e como tal, constitui uma norma que condiciona e legitima toda a experiência jurídica, devendo ser analisada como condição primeira da realização da justiça” (p. 29).

A boa-fé não escapa da relação aqui em destaque, uma vez que a apresentação do roteiro e das diretrizes artísticas anunciadas na oferta possuem um condão de vinculação ao instrumento contratual em vias de conclusão.

Os contratos personalíssimos na seara audiovisual possuem em seu elemento subjetivo uma expectativa de conexão entre as partes que irão desenvolver a obra, podendo ser visualizada desde o início, na busca pelos profissionais que irão colaborar diretamente nos processos criativos da obra (quem dirige a oferta) e na atração desses profissionais à obra (oblato).

Nesse primeiro passo negocial, na fase pré-contratual, essa conexão entre as partes que se juntarão para criar uma obra única, surge antes da oferta. Ao buscar um profissional para integrar a equipe, o diretor e produtor buscam referências que se adequem às qualidades artísticas da obra em vias de realização, e a imagem dos candidatos não passa despercebida.

2.2.4 A imagem e o interesse contratual

Quando uma pessoa se senta para assistir a um filme, ela adentra um mundo novo, único, criado exclusivamente para aquele momento em que o espectador se permite envolver na arte. O filme é algo único, uma só obra, produzido a partir da convergência de ideias de várias mentes criativas que desenvolvem seu ofício, sua linguagem, para que o espectador tenha esse momento.

A construção do audiovisual vem da tendência de ideias dessa equipe criativa que busca naquela obra não só fazer parte dessa produção e receber a contrapartida pecuniária que tem direito com a assinatura do contrato, mas também construir, criar algo que leva sua alcunha.

Dizer sim ao projeto parte também de um interesse em compor sua imagem enquanto artista, seu portfólio. Esse interesse vinculado à imagem é proveniente de uma expectativa em que se presume, em uma primeira análise, que participar daquela obra, nos termos da oferta, é favorável à construção da imagem desse artista.

Por essa razão, a imagem no cinema supera a ideia estática do ator em cena e, conforme se passa a demonstrar, o direito constitucionalmente garantido à imagem também abrange essa imagem profissional dos cineastas e intérpretes desenvolvida através de sua linguagem artística individual e conhecimento técnico.

A imagem se exterioriza pelos sinais identificadores naturais e artificiais. Os primeiros dizem respeito ora à contextura psíquica, ora à corporal ou física do indivíduo. São os caracteres morfológicos e cromáticos que, em suma, exteriorizam a individualidade da pessoa” (NETTO, 2004, p. 24). Elas se distinguem “dos artificiais porque aqueles, ao contrário destes, mantêm-se, do ponto de vista ontológico, inalteráveis, apesar do desenvolvimento do ser” (p. 24).

A exteriorização da imagem é ponto relevante, porque desse caminho a imagem passa a ser percebida pelo direito e a percorrer os olhares da sociedade, que vão assimilá-la a determina pessoa. Como bem pontua Pontes de Miranda (2012d, p. 57), sobre direitos da personalidade em geral,

[...] antes de qualquer pesquisa, advirta-se em que: a) no suporte fático de qualquer fato jurídico, de que surge direito, há, necessariamente, alguma pessoa, como elemento do suporte; b) no suporte fático do fato jurídico de que surge direito de personalidade, o elemento subjetivo é ser humano, e não ainda pessoa: a personalidade resulta da entrada do ser humano no mundo jurídico.

FIGURA 16 - CENA DO FILME “O ACOSSADO” (*À BOUT DE SOUFFLE*, 1961)



A CRFB/1988 garante à proteção à imagem em seu art. 5.º, local reservado aos direitos fundamentais, em três incisos diferentes (V, X, XXVIII), e nesse “diapasão, o direito à imagem foi, ao menos no ordenamento jurídico brasileiro, expressamente desvinculado da condição de apêndice de outros direitos, tendo sido estabelecida inegavelmente sua autonomia” (SANTOS, 2015, p. 13).

No art. 5.º, XXVIII, a, da CF, a proteção se dirige ao direito de imagem, que se identifica com a imagem física da pessoa: “São assegurados, nos termos da lei: a) a proteção às participações individuais em obras coletivas e à reprodução da imagem e voz humanas, inclusive nas atividades desportivas”.

Se a norma constitucional protege a reprodução da imagem humana, é evidente que o preceptivo se destina à tutela específica da imagem física da pessoa. Por sua vez, no art. 5.º, V, da CF se propõe a defesa do direito à imagem: “É assegurado o direito de resposta, proporcional ao agravo, além da indenização por dano material, moral ou à imagem” (SILVA NETO, 2020, p. 455).

Em seu turno, o art. 5.º, inc. X, tutela tanto o direito à imagem física, quanto social, uma vez que, se a imagem é alvo da proteção do direito na “amplitude da tutela constitucional” (SILVA NETO, 2020, p. 455). Essa tutela permite identificar que “o direito à imagem confere à pessoa a faculdade de usar a própria imagem, dispor dela e reproduzi-la, podendo haver caráter comercial ou não na utilização” (TEFFÉ, 2017, p. 175).

A urgência na proteção à imagem já era percebida mesmo antes mesmo da promulgação da CRFB/1988, uma vez que a proteção à imagem já “dava-se de forma implícita no âmbito dos direitos personalíssimos” (NETTO, 2004, p. 32). Imperioso destacar que “o

direito à imagem nasce de um interesse preponderantemente de individualizar-se o sujeito e não do identificá-lo. A identificação é própria do direito à identidade e individualização é peculiar ao direito de imagem” (DINIZ, 2002, p. 83).

Os direitos de personalidade, característica estendida à imagem, são reconhecidos juridicamente como um conjunto de direitos que visam proteger aspectos fundamentais e inalienáveis da pessoa humana. Os direitos de personalidade são irrenunciáveis e intransmissíveis, por terem “ligação íntima com a personalidade e ser eficácia irradiada por essa” (MIRANDA, 2012d, p. 61).

Os direitos de personalidade não são impostos por ordem sobrenatural, ou natural, aos sistemas jurídicos; são efeitos de fatos jurídicos, que se produziram nos sistemas jurídicos, quando, a certo grau de evolução, a pressão política fez os sistemas jurídicos darem entrada a suportes fáticos que antes ficavam de fora, na dimensão moral ou na dimensão religiosa. [...] É direito objetivo o direito supraestatal de que derivam princípios superiores que têm de ser atendidos pelos legisladores estatais (MIRANDA, 2012d, p. 58-59).

O direito à imagem “é direito de personalidade quando tem como conteúdo a reprodução das formas, ou da voz, ou dos gestos, identificativamente” (MIRANDA, 2012d, p. 111). Na legislação infraconstitucional, mas especificamente no Código Civil, é possível identificar que “nos arts. 186 e 187 do CC/2002 a referência é à violação ao direito da personalidade, já nos arts. 12, 20 e 21 do CC/2002 estão dispostas as sanções para cessar as ameaças ao aludido direito” (NERY, 2012, p. 122, atualizadora do Miranda, 2012d).

O direito à imagem compreende além da imagem física da pessoa, “como a fisionomia do indivíduo, a representação do aspecto visual da pessoa pela pintura, pela escultura, pelo desenho, pela fotografia, pela configuração caricata ou decorativa” (MONTESCHIO; MONTESCHIO, 2019, p. 7), somando outros traços da representação da personalidade humana, como os gestos e as expressões.

Pode também ser visto como “o direito de ninguém ver seu retrato exposto em público ou mercantilizado sem seu consentimento e o de não ter sua possibilidade alterada material ou intelectualmente, ou seja, distorcida ou desvirtuada, causando dano à sua reputação ou ao seu prestígio social” (DINIZ, 2002, p. 81). Além disso, o “direito de construir sua imagem é um dos modos pelos quais o princípio da exclusividade da escolha pessoal se manifesta de modo acentuado” (DINIZ, 2002, p. 81). Domingos Netto (2004, p. 35) pontua como os principais caracteres inerentes ao direito de imagem;

O direito subjetivo de caráter privado e absoluto; direito personalíssimo, mas dotado também de conteúdo patrimonial, quando, por meio de seu exercício, possa gerar bens com valor econômico e, portanto, indenização quando violados; direito inalienável, irrenunciável e, em geral, inexpropriável; intransmissibilidade mortis causa, com observação de que a legitimidade para a tutela indenizatória, em se tratando de morto ou de ausente, pode ser exercida pelo cônjuge, ascendentes ou descendentes; por derradeiro, imprescritibilidade.

A imagem protegida pelo direito pode ser dividida em duas espécies, como vem sendo trabalhada no presente estudo, a imagem-retrato e a imagem-atributo. A imagem-retrato foi a primeira tutelada pelo direito brasileiro, no Código Civil de 1916 (SANTOS, 2015, p. 19), e pode ser compreendida como a imagem plasmada, representada fisicamente na fotografia, vídeos ou demais suportes, que permitam a identificação da pessoa pelas suas características físicas.

A tutela constitucional da imagem-retrato visa resguardar os atributos identificáveis da pessoa, a sua representação visual física, abrangendo todas as partes distintivas do corpo que a caracterizam, incluindo sua voz e gestos, tendo sua disciplina legal ligada diretamente ao surgimento da fotografia em 1825 (SANTOS, 2015, p. 21).

Sabendo da ligação entre a imagem-retrato e a fotografia, essa conjunção não passa despercebida pelo cinema que, com o passar do tempo e com a chegada de novas tecnologias e mercados, passou a ter “um gradual desenvolvimento dos contornos do direito à imagem e a ampliação dos bens por ele protegidos” (TEFFÉ, 2017, p. 175-176). Assim,

[...] compreendeu-se que a pessoa humana também construiria sua imagem por meio de sua índole, características pessoais, comportamentos e atitudes na vida cotidiana, o que a caracterizaria singularmente e a individualizaria em relação às demais pessoas. Ao longo de sua existência, o ser humano desenvolve características e qualidades que são incorporadas à sua personalidade, o que o torna individualizado e reconhecido no meio em que transita (TEFFÉ, 2017, p. 176).

Chegando nesse novo horizonte do estudo do direito de imagem, temos a imagem-atributo, que é especialmente atraída aos interesses vinculativos dos contratos personalíssimos na seara audiovisual, uma vez que é importante “observar que a referência ao direito à imagem decorre da expansão de seu conceito, a fim de englobar a representação da pessoa no meio social” (MAGALHÃES, 2014, p. 5). Desse raciocínio “surgiu a ideia de imagem-atributo, coincidente com o conteúdo do direito à identidade pessoal, mas distinta da imagem-retrato, que é a representação gráfica da pessoa, através de fotos, filmes, vídeos, pinturas e outros meios” (p. 5).

2.2.4.1 A construção da imagem-atributo na relação contratual

A imagem-atributo, “também chamada de ‘imagem social’, é o resultado da construção dos atributos subjetivos do indivíduo, com tutela específica admitida no assinalado art. 5.º, V, da Constituição” (SILVA NETO, 2015, p. 455) e pode ser compreendida como

[...] o conjunto de atributos cultivados pela pessoa, reconhecidos socialmente. É a visão social a respeito do indivíduo, hipótese em que se configura a imagem atributo, imagem social, ou, ainda, imagem moral, protegida pelo art. 5.º, V, da CF/1988, sendo distinta da honra (CC, arts. 20, in fine, e 953), que envolve a pessoa no círculo social, indicando suas qualidades, como, por exemplo, de hábil advogado, de médico competente, de mestre dedicado, etc. (ESTF, 1801:284). Enfim, é personalidade moral (reputação, fama etc.) do indivíduo no mundo exterior (DINIZ, 2002, p. 80).

Destaca-se inicialmente que a imagem-atributo claramente não se limita aos traços físicos da pessoa, ela na verdade atrai o reflexo dos atributos da pessoa perante a sociedade. Essa imagem comporta o conjunto de atributos desenvolvidos pelo indivíduo e reconhecidos por seus pares, abrangendo as impressões que os outros têm sobre seu comportamento e como eles são percebidos no contexto social (SANTOS, 2015, p. 24). É a imagem construída pela pessoa e sancionada pela sociedade, “ela refere-se à fama, à reputação do ser social” (SANTOS, 2015, p. 24).

Um ponto de esclarecimento no estudo sobre a imagem-atributo reside na sua aproximação com o direito à honra. Conforme expõe Manoel Jorge e Silva Neto (2015, p. 456-457), as duas concepções – imagem-atributo e honra – não se confundem, uma vez que a honra, tanto a objetiva, que está ligada ao conceito que a pessoa goza junto ao campo social, quanto a subjetiva, que é o sentimento que a pessoa nutre de si mesma, se referem as características bem-vistas socialmente, e a imagem-atributo não se resume a esse fim.

Da mesma maneira, não raro, o direito fundamental a imagem se “colide com outro direito fundamental extremamente importante e hodiernamente muito violado: o direito à privacidade. Este não se reduz à vida privada, mas alcança a proteção da própria intimidade. Honra e imagem não são, desse modo, valores que esgotam esse espectro de tutela” (FACHIN, 2014, p. 127).

Por outro lado, há quem defenda que, “o que aqui é tratado como direito à imagem-atributo está adstrito ao direito à honra, não sendo possível falar em uma ‘imagem social’” (SANTOS, 2015, p. 26), uma vez que o “‘retrato social’ de uma pessoa equivaleria à sua reputação, a qual seria protegida pelo direito à honra” (p. 26). Essa percepção, entretanto, não se sustenta, a começar pelo tratamento acadêmico dado aos institutos.

No Brasil, foi Hermano Duval quem, de forma inovadora, em 1988⁶, propôs a existência de dois sentidos para o direito à imagem, diferenciando o que ele chamou de “imagem objetiva” ou “física” (aqui correspondente à imagem-retrato) e “imagem subjetiva” ou “moral” (imagem-atributo), sendo esta relacionada à “aura, fama ou reputação”, ao status social do indivíduo frente a si e aos demais.

No mesmo período, Luiz Alberto David Araújo também defendeu⁷ a distinção jurídica expressa entre os dois conceitos de “imagem” aqui apresentados, em dissertação escrita em 1989. À época, observou o autor que o texto constitucional reflete a realidade brasileira de determinado momento, qual seja, o de sua elaboração. E que, naquele momento, já era notável a preocupação de políticos, famosos e empresas com a comunicação e publicidade, no sentido de estabelecer uma “boa imagem” perante a sociedade, havendo, portanto, a ampliação do significado do termo, de forma a abarcar este novo conceito. Corroborando com seu entendimento, o autor fez menção a diversas notícias de jornais que traziam o vocábulo neste novo sentido. Os termos “imagem-retrato” e “imagem-atributo” viriam posteriormente, em 1996, com a modificação de sua dissertação e publicação em formato de livro⁸ (SANTOS, 2015, p. 32).

Outro ponto é a abrangência do direito à imagem-atributo. O direito à imagem-atributo engloba o respeito a todas e quaisquer representações que o indivíduo escolha para si, ou seja, uma análise da violação desse direito, por exemplo, não se resumiria na investigação de eventuais ofensas as qualidades da pessoa, porque o direito à imagem-atributo está também presentes em outras situações (SANTOS, 2015, p. 38-39) e em outros momentos.

Qualquer indivíduo, no domínio das relações sociais que trava, poderá acarretar para si juízo de valor favorável ou desfavorável sobre a sua reputação enquanto pessoa. Será conhecido como honesto ou desonesto, tudo a depender da forma como se comporta no relacionamento com outros indivíduos. As considerações da coletividade feitas sobre a sua conduta moral estão no contexto da defesa do direito à honra.

[...]

Outrossim, ainda no terreno das relações sociais do mesmo indivíduo, há um campo de atuação no qual ele pretende ser visto, por exemplo, como um bom advogado defensor de causas operárias ou um bom engenheiro construtor de pontes. Não guarda a imagem-atributo de bom advogado ou de bom engenheiro nenhuma relação com a honra objetiva que sobre os profissionais possa ser extratada pela comunidade. O advogado pode ser excelente defensor de causas operárias, mas ter péssimo caráter; o engenheiro pode ser um homem honrado por gozar de excelente fama em razão da conduta moral incensurável, mas não ter boa imagem-atributo de construtor de pontes em razão dos inúmeros acidentes que causou (SILVA NETO, 2006, p. 457).

A honra é geralmente atraída “em um sentido de defesa, ou seja, de que os outros não a podem violar, e não em um sentido positivo, de a pessoa desenvolver sua honra perante a comunidade, escolhendo como pretende ser vista neste aspecto” (SANTOS, 2015, p. 39), que

⁶ Na publicação da obra **Direito à imagem** (São Paulo: Saraiva, 1988).

⁷ ARAÚJO, Luiz Alberto David. **A proteção constitucional da própria imagem**. 1989. 119 f. Dissertação (Mestrado em Direito) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1989.

⁸ ARAÚJO, Luiz Alberto David. **A proteção constitucional da própria imagem: pessoa física, pessoa jurídica e produto**. Belo Horizonte: Del Rey, 1996.

o ocorre na formação da imagem-atributo. Assim, é possível dizer que o exercício do direito à imagem-atributo tem frente mais abrangente que o direito à honra, uma vez que “violações à honra sempre podem também ser adequadamente descritas como transgressões à imagem do indivíduo, tendo em vista que o direito à imagem-atributo corresponde à visão nutrida pela coletividade em relação ao indivíduo” (SANTOS, 2015, p. 41).

O direito à imagem-atributo também possui função defensiva, mas como retro citado, há um conteúdo positivo especial em seu núcleo, uma vez que a imagem-atributo pode ser desenvolvida, construída, pela pessoa, a partir de sua autodeterminação, autoidentidade, em outras palavras, de como essa pessoa escolhe ser vista perante os próximos, e não necessariamente vinculada a valorização da conduta ou qualidade demonstrada pela sociedade, como o direito à honra vem rogar. “A imagem-atributo construída pelo indivíduo, serve para, de certa forma, antecipar as percepções da sociedade acerca de seu modo de agir” (SANTOS, 2015, p. 42). Assim, o direito à imagem-atributo corresponde, a “tutela de todos os conceitos, julgamentos, percepções, que as pessoas possuem perante os âmbitos sociais com os quais interagem” (p. 43).

Pegamos, por exemplo, o ator que está analisando o roteiro e o projeto audiovisual antes de aceitar performar na obra e se vincular ao contrato. A imagem-retrato do ator, que será alvo de cessão de imagem para que ela possa ser reproduzida na obra, será investigada pelo próprio, a partir da autopercepção de como seu corpo, sua voz, seus trejeitos próprios, se desenvolverão naquela narrativa, naquele filme.

O ator analisa, por exemplo, se há cenas de nudez, para poder anuir com a exposição de partes do corpo que não são comumente exploradas em todas as obras. Sempre importante lembrar que “os atores atuam com seus corpos também, ou seja, a forma como um personagem anda, fica de pé ou senta transmite muito com a relação a sua personalidade e atitude” (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 237).

Em outra frente, o ator também estuda como aquele papel pode ajudar a construir sua imagem-atributo, ou ainda, manter os parâmetros dessa imagem que vem sendo desenvolvida aos olhos da coletividade. A construção da imagem-atributo para artistas é um processo fundamental para estabelecer sua identidade distintiva e memorável no mundo das artes e do entretenimento.

Os artistas, especialmente aqueles que tem uma relação mais próxima com o público, como os atores e os diretores, necessitam, em maior ou menor grau, possuir um controle sobre sua reputação, sua fama, em outras palavras, sobre a percepção da sua imagem-atributo pelo público, especialmente com o advento das redes sociais e das mídias com foco em exposição

da vida privada de celebridades, como websites e perfis de redes sociais voltados aos bastidores do cinema.

Para esses artistas, controlar a carreira é controlar sua imagem-atributo. A leitura de sua imagem nas redes sociais e os engajamentos delas oriundo, a forma como sua história pessoal é contada, sua privacidade compartilhada, dados pessoais, suas opiniões e posições políticas, fazem parte da construção de sua imagem como artista.

Impõe-se, inclusive, “uma ressignificação do direito à imagem, no sentido de ser considerado o direito ao controle de sua representação na sociedade, inserido, sem dúvida, na realidade global de controle e proteção dos dados pessoais” (MAGALHÃES, 2014, p. 7).

A atriz brasileira Taís Araújo, por exemplo, revelou à revista Vogue BRAVO (2009) que se empenhou para conseguir o papel de “Helena” na novela “Viver a Vida”, escrita por Manoel Carlos e dirigida por Jayme Monjardim, uma vez que esse era a primeira “Helena” negra de Manoel Carlos, um papel único.

FIGURA 17 - TAÍS ARAÚJO COMO HELENA NA NOVELA VIVER A VIDA



Dessa forma, a escolha dos projetos audiovisuais a partir dessa motivação, acaba por se tornando tão, ou até mesmo mais, relevante na disposição de vontade do que a prestação pecuniária que o artista usualmente percebe com esse trabalho, uma vez que abrange também a subjetividade de como aquele trabalho pode ajudar na construção e controle de sua imagem-atributo.

É correto, portanto, concluir que o “direito à imagem-atributo geralmente está relacionado à atividade profissional da pessoa, uma vez que é por meio desse domínio existencial que o indivíduo consolida o mais relevante plexo de seus atributos, aqueles de cunho profissional” (SILVA NETO, 2015, p. 455).

Todavia, não está o direito individual exclusivamente preso ao contexto das profissões. Assim por exemplo, examine-se hipótese de pessoa notabilizada pela filantropia. É provável a existência de alguém que tenha a sua imagem-atributo identificada com a assistência aos desamparados. De forma deliberada ou não, construiu essa pessoa atributos que a identificam com a causa assistencialista. Se, por algum modo, for veiculada informação inverídica que vulnere o seu direito à imagem, surge a possibilidade de reparação (SILVA NETO, 2015, p. 455-56).

É possível também, por conseguinte, identificar a importância da imagem-atributo ao artista e seu impacto na decisão de vinculação ao contrato para a produção da obra audiovisual. A vontade vinculativa é diretamente influenciada pela projeção da imagem-atributo que o artista exercita ao ler o roteiro, ao ser apresentado aos processos criativos da obra.

Sobre as questões acima levantadas, um adendo sobre imagem e intimidade é interessante: O direito à intimidade e à imagem também não se confundem, uma vez que o direito à intimidade “visa à preservação da liberdade espiritual, eliminando qualquer intromissão alheia, perturbadora de tranquilidade na vida privada, excluindo a possibilidade de um fato íntimo, ou qualidade da pessoa se tornar conhecido (CC, art. 21)” (DINIZ, 2002, p. 84). Assim, cada direito mantém sua autonomia.

É comum, por exemplo, que um profissional notável se apresente em programas de televisão para divulgar sua imagem-atributo e sua obra. Se houve notícia de que ele vem plagiando a música de outrem, tal fato atingirá sua imagem-atributo e não sua imagem-retrato, nem sua intimidade (DINIZ, 2002, p. 84).

Há, entretanto, a possibilidade de haver uma conexão entre ambos: “No direito à imagem pode haver conexão com o direito à intimidade, no sentido de tutelar a vida privada da pessoa, dando-lhe exclusividade de proibir ou não o uso de imagem por terceiros que invadam sua privacidade” (DINIZ, 2002, p. 84).

É, ademais, necessário observar que a imagem-atributo na relação obrigacional desenhada é uma “via de mão dupla”. Isso porque o contratante avalia a imagem-atributo do contratado, especialmente quando a obrigação comercial em cena é personalíssima, para prosperar a oferta. Ainda que o cinema hollywoodiano não seja parâmetro para todas as produções audiovisuais, é inegável que sua história e formação influenciou o cinema atual em praticamente todas as

partes do mundo, e desde o surgimento das grandes estrelas do cinema, como Greta Garbo, Ingrid Bergman e Cary Grant, e dos grandes estúdios como o Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Hollywood balança entre essas duas forças: O poder econômico dos estúdios e o poder da imagem do artista junto ao público.

Por esta razão, a prospecção da imagem-atributo entre todos os artistas que compõe a ala criativa da produção audiovisual é natural à relação e faz parte da tradição cinematográfica, ainda que não seja tratada por esse nome.

Não por menos, nos pôsteres de divulgação dos filmes, as imagens dos atores e cineastas mais conhecidos usualmente estampam a peça publicitária quase inteira. Um exemplo desse desenho é o filme “O que terá acontecido a Baby Jane?” (*What Ever Happened to Baby Jane?* 1962), que teve como protagonistas as atrizes Bette Davis e Joan Crawford, conhecidas por terem uma rivalidade fora das telas, gerando uma expectativa em relação ao trabalho em conjunto à época.

FIGURA 18 - AS ATRIZES BETTE DAVIS E JOAN CRAWFORD NO FILME “O QUE TERÁ ACONTECIDO A BABY JANE?” (*WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE?* 1962)



A imagem-atributo possui assim, uma relevância destacável no elemento volitivo das relações personalíssimas que envolvam artistas empreitados na produção audiovisual, possibilitando concluir que, quando possuir força determinante na manifestação de vontade, ela deve ser respeitada.

E falar em preservação da vontade manifestada é defender que os interesses que levaram as partes a se vincularem à obra devem ser considerados. Isso, na baliza do direito à imagem-atributo, é dizer que o direito à autodeterminação e autoidentidade do artista devem ser respeitados, que os motivos que foram determinantes na escolha do desenvolvimento daquela obra audiovisual não sejam traídos.

O respeito, o dever de cooperação aqui implícito, também reserva o direito de informação, de urbanidade, de condutas esperadas baseadas na confiança que deslindou o negócio. Por essa razão o instituto da boa-fé é também fortemente atraído a essa sujeição da vontade à própria imagem, por se tratar da probidade já naturalmente esperada, ou legalmente imposta, às relações de parcerias.

Assim, não se pode olvidar que a manifestação de vontade do oblato ao se vincular à uma obrigação personalíssima ocorre também em virtude de sua imagem-atributo, tanto a solidificada quanto a que está construção, sendo necessário que esse motivo, nos casos em que essenciais para o interesse contratual, seja prestigiado, se não pela forma contratual, pelo dever de condutas que a boa-fé impera.

Se determinado direcionamento artístico, determina história contada no roteiro, ou prospecção do trabalho da fotografia, da arte, da montagem, do som, é informado, e devem ser informados pela incidência da boa-fé, também deve se respeitar a expectativa criada a partir dessas referências no ato de vinculação, visto que, e em caso de abrupto rompimento, como a alteração desses cenários sem a ciência da outra parte, a imagem-atributo das partes podem ser impactadas, ofendendo assim os propósitos, os interesses, a vontade que as fizeram entrar no projeto, a assinarem o contrato.

2.2.4.2 Direito de imagem e direito autorais

Por fim, falemos sobre imagem e direitos autorais, uma vez que o “direito à imagem também está relacionado ao direito do autor, [...] regulamentado pela Lei n.º 9.601/98, cuja proteção não se atém ao autor, mas se espalha ao retratado, ao artista, ao intérprete e ao executante (art. 7.º)” (NETTO, 2004, p. 35).

O direito de imagem, como já dito, é autônomo (DINIZ, 2002, p. 82). Por isso, “a imagem pode ser tutelada juridicamente, não precisando estar, para tanto em conjunto com a intimidade, identidade [...], embora possam estar, em certos casos, tais bens conexos, mas isso não faz com que sejam partes integrantes um do outro” (p. 83). Por esta razão, a análise da

imagem e do direito de autor e conexos se dá nesses encontros, sempre respeitando a autonomia de ambos os direitos e suas respectivas esferas de tutela.

Em relação a esses encontros, cumpre destacar que ambos se encontram tutelados no plano das garantias fundamentais constitucionais, localizados no art. 5.º da CRFB/1988 e ambos recebem “enquadramento como direito de personalidade” (COSTA NETTO, 2019, p. 70). Além disso, são comuns as duas áreas a necessidade da autorização do titular, mediante seu consentimento, salvo exceções e a violação de ambos os direitos acarreta obrigação de reparação (p. 70).

No caso das violações, fica mais evidenciada a autonomia de ambos os ramos. Um exemplo legal é o positivado no art. 79 da Lei de Direitos Autorais, em que se lê que “o autor de obra fotográfica tem direito a reproduzi-la e colocá-la à venda, observadas as restrições à exposição, reprodução e venda de retratos, e sem prejuízo dos direitos de autor sobre a obra fotografada, se de artes plásticas protegidas”.

Há nesse texto legal, “a reedição dos princípios constitucionais de que o autor cabe o direito de utilização de sua obra (no caso a fotográfica) de um lado e, de outro, que devem ser observadas ‘as restrições à exposição, reprodução e venda de retratos’ (que se preserva o direito de imagem do retratado)” (COSTA NETTO, 2019, p. 71).

Apesar de mais evidente os exemplos que violam o direito à imagem-retrato, há possibilidade de haver dupla violação – direito de autor e direito de imagem – quando essa se caracteriza como atributo: “O direito de autor se relaciona com esse bem no sentido de que à obra intelectual não é permitido violá-lo”. Costa Netto (2019) exemplifica com as discussões relativas aos eventuais limites do que pode ou não ser destacado em caricaturas (p. 87) e biografias de personalidades públicas (p. 75).

Um encontro bastante usual entre direito de autor e direito de imagem reside no chamando “direito de interpretação”:

O direito de interpretação, ou seja, do ator numa representação de certo personagem, pode estar conexo ao direito à imagem e ao direito autoral. O autor da obra intelectual pode divulgá-la por apresentação pública quando a obra é representada dramaticamente, executada, exibida [...], e é neste terreno que se situa o contrato de representação e execução, de conteúdo complexo por se referir não só ao desempenho pessoal, mas também à atuação por meios mecânicos e eletrônicos dos diferentes gêneros de produção intelectual suscetíveis de comunicação audiovisual e regulados pelos arts. 29, inc. VIII, a e b, 46, inc. VI, 68 a 76 da Lei n.º 9.610/98, que protege autores, intérpretes, executantes e empresários. Na representação pública, as imagens, transmitidas para difundir obra literária, musical ou artística, deverão ser tuteladas em conjunto com os direitos do autor (DINIZ, 2002, p. 86).

O apontando do direito de interpretação poderia ser facilmente deslocado para a análise de autoria no cinema, por estar conexo ao direito de autor, porém, como já apontado, atores não são autores de acordo com a Lei de Direitos Autorais, eles possuem a garantia dos direitos conexos aos dos autores, por serem artistas intérpretes (art. 89 da Lei de Direitos Autorais).

Como já visto em outras singularidades do direito aqui estudado, há clara independência de cada um deles, que agrega e defende dentro de suas esferas de atuação, não sendo recomendado, por exemplo, confundir direito de imagem com direito de autor e conexos, mas sim compreendê-los naqueles pontos que se complementam, se afastam e se somam.

Caracterizar essa autonomia é essencial para que, na hora que a relação obrigacional seja lida em sua completude, ela não se limite somente naquilo que está plasmado nas cláusulas do contrato, mas também se abra aos deveres oriundos por imposição legal, como os relativos a determinados aspectos da cessão de direitos autorais, bem como os deveres que advêm da boa-fé e da disciplina aos direitos de personalidade.

3 EXECUÇÃO DOS CONTRATOS E O DESENVOLVIMENTO DAS DIRETRIZES CRIATIVAS DO PROJETO AUDIOVISUAL

Uma vez realizado o *casting*, com todos os intérpretes escolhidos, com a equipe criativa, os diretores que assinam a arte, a fotografia, e demais áreas serem definidos e todas as condições negociais acertadas, chega-se ao fim a fase pré-contratual, de tratativas, negociação, e há a conclusão do contrato.

Com o fim da fase negocial as partes chegam a formar efetivamente um contrato, que através do consentimento, da anuência, decidem i) contratar, ii) o objeto do contrato e iii) o preço (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). “É o momento em que a oferta (ou proposta) fixa-se com a ‘cola da concordância’ - a aceitação -, concluindo-se acordo e deflagrando-se, a partir de então, eficácia tipicamente contratual” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

A aceitação é a “concordância com os termos da proposta. É manifestação de vontade imprescindível para que se repute concluído o contrato, pois, somente quando o oblato se converte em aceitante e faz aderir a sua vontade à do proponente, a oferta se transforma em contrato” (GONÇALVES, 2021c, *E-book*).

Destacasse que, primeiramente, que “ninguém é obrigado a aceitar proposta de contrato, mas, excepcionalmente, se admite essa obrigação em duas hipóteses que, todavia, não estão isentas de contestação” (GOMES, 2019, *E-book*).

A primeira configura-se pela existência de um contrato, cuja função consiste precisamente em criar a obrigação de celebrar o contrato definitivo. A segunda verifica-se nos contratos obrigatórios, isto é, naqueles em que uma das partes não pode recusar-se a contratar. A obrigação de celebrar o contrato é imposta pela lei, não sendo lícita, portanto, a rejeição da proposta, cujo conteúdo está, entretanto, prefixado uniformemente, só havendo obrigação de aceitar a proposta se feita na conformidade do preestabelecido para o contrato (GOMES, 2019, *E-book*).

Além de, via de regra, não haver obrigação na aceitação, o império da vontade nos negócios jurídicos sela a sua constituição. “Quando as manifestações de vontade dos figurantes se acordam e entram, como algo de comum, no mundo jurídico, há o negócio jurídico bilateral, ou o negócio jurídico plurilateral” (MIRANDA, 2012, tomo XXXVIII, p. 129).

Nos contratos audiovisuais esse momento ocorre quando, por exemplo, quando o produtor liga para o intérprete para informar que ele foi aceito para o papel do personagem que ele fez teste, apresenta a proposta e negocia os termos de como se dará a execução do contrato,

as partes chegam a um acordo final e concluem que haverá uma vinculação jurídica, um contrato, para que ele seja o interprete de determinado personagem no filme.

O primeiro efeito desse sim mútuo, é a vinculação do negócio jurídico que se concluiu. Porém, ocorreu, “provavelmente, efeito anterior à conclusão, que foi a da manifestação de vontade que se expôs ao acordo (= à entrada no mundo jurídico como elemento de negócio jurídico concluído), ou se fez, além de exposta, irrevogável” (MIRANDA, 2012, tomo XXXVIII, p. 129). A declaração do negócio “não carece, comumente, ser escrita e instrumentalizada em contrato escrito [...], embora por vezes a forma escrita seja elemento de validade e, em outras, elemento de prova” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

O contrato é assim formado “no ato imediato que segue à proposta, isto é, quando da aceitação, ou da resposta positiva à oferta. Reputa-se concluído tão logo o solicitado emite a aceitação” (RIZZARDO, 2023, *E-book*). Se o contrato existe, há, portanto, “deveres de prestação vinculando as partes, correspondentes aos interesses à prestação titulados pelo credor, há a responsabilidade contratual pelo seu inadimplemento imputável” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). Há, “igualmente, interesses de proteção, do qual defluem deveres de proteção (deveres laterais) que, uma vez injustamente atingindo, redundam na violação positiva do contrato” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

Considerando que a formação de um contrato pode ser um ato complexo, integrando várias etapas, havendo condutos e afazeres, é possível sustentar a existência de negócio jurídico contratual concludente e, dessa relação jurídica comportamental de feição contratual emergem direitos e obrigações vinculantes para ambas as partes (FACHIN, 2022, p. 39).

Tanto os interesses de prestação quanto de proteção deverão ser acomodados na conduta esperada entre as partes executantes do contrato, seja por força da vinculação contratual, seja por força de imposição legal (art. 422, CC). Por essa razão, é necessário localizar um ponto de tensão sobre o que esse estudo já caminha: a rigidez muitas vezes presente (até esperada em certos casos) dos contratos e seu encontro com o “espírito livre” das artes.

Importante esclarecer que não se pode confundir fase pré-contratual com a fase de pré-produção. Muito do projeto se desenvolve durante a fase de execução do contrato, e não durante a fase de negociações. Por essa razão, é fundamental que a análise de eventual violação à boa-fé se dê no respeito ao momento do contrato, a sua fase, para, por exemplo, a análise de aferição de uma eventual violação contratual.

Para uma melhor compreensão de como ambas as projeções caminham na produção audiovisual é necessário entender alguns conteúdos especiais que esses contratos possuem, bem como enquadrá-los nas relações sociais em que estão inseridos e regulados, especialmente lendo-os pelas lentes dos costumes, usos e tráficos das produções cinematográficas, vez que a conduta esperada, pautada pela boa-fé na execução do contrato, depende desse resgate das tradições do cinema, porque moldam os comportamentos inter-relacionais e as expectativas de quem atua na produção audiovisual.

3.1 OS CONTRATOS NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL

Os contratos para a produção audiovisual são diversos, porque tanto em relação à quantidade de partes, do tamanho da equipe, quanto em relação às especificidades da produção, vão influenciar nas necessidades específicas que aquela relação vai exigir da instrumentalização jurídica. Outrossim,

[...] no plano do uso de criações intelectuais, vários contratos são adequados, respeitados sempre, assim, os direitos morais de autor (inalienáveis, como anotamos): a) na comunicação da obra, os mais comuns são os de edição, encomenda e cessão de direitos; e b) na comercialização, os de cessão e de merchandising, este último para a inserção em produtos industriais de criações estéticas (com figuras, bonecos e desenhos em produtos de consumo) (BITTAR, 2015, *E-book*).

Impera-se que a liberdade, ainda que a regra, não atua plenamente em todas as disposições contratuais que regem os negócios da produção audiovisual, uma vez que há mandamentos legais sobre determinados negócios, como a cessão de direitos autorais de exploração, e prerrogativas que os direitos personalíssimos, quando alvo de cessão, possuem, além é claro dos deveres anexos de conduta e proteção, oriundo de imposição legal.

Utilizando-se ou não de um contrato típico, as relações obrigacionais na produção audiovisual se amoldam à relação de onde elas fruem. Assim sendo, e para uma melhor análise de algumas especificidades que acompanham os contratos personalíssimos concluídos para a produção audiovisual, é indeclinável a análise das exigências contratuais presentes na legislação autoral, das disposições do direito de imagem e da incidência da boa-fé na conclusão e execução dos contratos

3.1.1 Os direitos autorais na relação contratual para produção audiovisual

Os negócios jurídicos que envolvem o uso de direitos autorais protegidos seguem preceitos que surgem de princípios e regras próprias, o que permite identificar um “estatuto obrigacional próprio” (BITTAR, 2019, p. 109). Não por menos, os contratos nessa seara residem na “na autorização autoral, que é necessário e imprescindível, para qualquer uso legítimo da obra, em qualquer meio de comunicação possível” (BITTAR, 2019, p. 109). Frisa-se também que;

Na instrumentação jurídica dos negócios realizados para a utilização de obras intelectuais, contratos diversos podem ser celebrados, em função da variedade de usos que, quanto à espécie e ao interesse das partes, são suscetíveis de ocorrer, dentro do relacionamento básico que deflui da circulação da obra (autor, empresário, usuário e Estado) (BITTAR, 2019, p. 109).

Como já dito anteriormente nesse estudo, a análise dos direitos autorais da obra materializada não é um fim buscado, mas sim as relações que sofrem reflexos da legislação especial durante a produção da obra audiovisual, que se tudo ocorrer como previsto, será plasmada e protegida como uma obra única nos termos da lei.

Há, entretanto, na Lei de Direitos Autorais disposições expressas sobre conteúdos que devem estar presentes obrigatoriamente em contratos de produção audiovisual (art. 82), bem como regras sobre a cessão dos direitos autorais do assunto ou argumento literário, musical ou literomusical da obra audiovisual que deve, por razões legais (exigência de permissão), ocorrer antes de qualquer incursão produtiva da obra.

O contrato de produção “é aquele em que o autor confere ao empresário o direito de fixação da obra, pelos meios e reprodução possíveis, para sua exploração econômica. Daí os diferentes tipos de contrato de produção: pela cinematografia, pela televisão [...] e outros” (BITTAR, 2019, p. 119).

Esses contratos envolvem “negócios jurídicos complexos e diferentes aspectos do relacionamento entre autor, produtor, artistas, intérpretes, pertencendo ao gênero da edição, assumindo, no entanto, em alguns, as vestes de cessão de direito” (BITTAR, 2019, p. 120).

O art. 82 da lei autoral determina em seus incisos que o contrato de produção audiovisual deve estabelecer: (I) a remuneração devida pelo produtor aos coautores da obra e aos artistas intérpretes e executantes, bem como o tempo, lugar e forma de pagamento, (II) o prazo de conclusão da obra e (III) a responsabilidade do produtor para com os coautores, artistas intérpretes ou executantes, no caso de coprodução.

Além das disposições acima, alguns negócios jurídicos assumem as vestes de cessão de direito, e o art. 81 (*caput* e §1.º) expressa justamente esse interesse, uma vez que “a autorização do autor e do intérprete de obra literária, artística ou científica para produção audiovisual implica, salvo disposição em contrário, consentimento para sua utilização econômica” (*caput*), e determina que a “exclusividade da autorização depende de cláusula expressa e cessa dez anos após a celebração do contrato” (§1.º).

E, tocar em cessão de direitos autorais, um instrumento em que há transferência das prerrogativas patrimoniais desses direitos, é sempre delicada em virtude da limitação imposta à concessões de direitos autorais no geral. Vale lembrar que sua face moral – irrenunciável e inalienável – é a bussola das obrigações que envolvem disposições sobre direitos autorais.

Disso surge o “princípio basilar que rege o direito de obrigação comum – o da autonomia da vontade – ser limitado no Direito de Autor e, em consequência, também o da supletividade das normas legais” (BITTAR, 2019, p. 114). Em virtude desse invólucro, dessa virtude protecionista, “as normas são, em geral, de ordem pública” (p. 114).

Assim, do reconhecimento do aspecto moral, têm-se fixado as seguintes orientações no Direito de Autor: a) impossibilidade de cessão global e indefinida de obras, vedada em virtude de não se poder obrigar o autor a produzir determinada obra [...]; b) impossibilidade de execução específica [...] pois isso importaria em tolher a liberdade individual; c) não restrição, na obra sob encomenda, dos direitos do autor, que, revés, conserva os direitos morais e os patrimoniais não expressamente compreendidos na convenção, sendo nulas as cláusulas que visem afetar os direitos morais na obra sob encomenda; d) não restrição, observado [...] [legislação pertinente], aos direitos do autor na obra do criador assalariado, o qual mantém, também, de regra, os direitos não explicitamente compreendidos no contexto do contrato (BITTAR, 2019, p. 114).

Nesse aspecto, há de se ressaltar que o roteirista, quem cria o argumento literário, é coautor da obra audiovisual. Assim, quando se fala em cessão de seus direitos, se fala da parcela patrimonial, de uma cessão de um direito para o produtor, por exemplo, usufruir da utilização econômica da obra, mas não a de modificá-la, por exemplo, por ser direito moral do autor.

Os contratos de cessão de direitos são aqueles em que o “autor transfere, a título oneroso ou não, a outrem, um ou mais direitos patrimoniais sobre a sua criação intelectual” (BITTAR, 2019, p. 118). Dessa maneira, o autor ou seus sucessores, se despejam de um ou mais direito exclusivo patrimonial de autor sobre a obra (p. 118). Primeiramente, em relação ao termo “transferência” presente no Capítulo V, título III, da Lei de direitos Autorais, “Da Transferência dos Direitos de Autor”, ressalta-se:

Quanto ao tratamento legal do regime contratual dos negócios jurídicos de licenciamento e concessão de direitos autorais, entendo ser discutível se o termo “transferência” de direitos autorais de uso de obra intelectual estaria correto quando se tratar de simples autorização ou licença e, assim, mais propriamente de “concessão” (de direito de uso temporário) do de que “transferência” de direitos, expressão mais adequada quando se trata de cessão de direitos, como utilizamos nessa obra (COSTA NETTO, 2019, p. 357).

O art. 50 da Lei de Direitos Autorais determina que a cessão, total ou parcial dos direitos, seja por escrito, presumindo-se onerosa (*caput*). Nos termos do §1.º, “para valer contra terceiros, deve a cessão ser averbada à margem do registro efetuado em uma das entidades específicas, conforme a natureza da obra” (BITTAR, 2019, p. 118). O roteiro ou argumento audiovisual é registrado na Biblioteca Nacional (art. 17, Lei Federal n.º 5.988/1973).

O objeto da cessão também deve ser detalhado, devendo constar no instrumento de cessão elementos essenciais, como seu objeto e as condições de exercício do direito quanto ao tempo, lugar e preço (art. 50, §2.º).

Em virtude do texto legal, “se o autor se refere, no contrato, à cessão para adaptação ao cinema, não pode o produtor divulgá-la pela televisão; se a obra se destina à publicação em fascículos, não pode o editor lançar em livro, e assim por diante” (BITTAR, 2019, p. 118), mas não só isso: No art. 52 da lei, fica defendido que não há presunção de cessão, uma vez que dispõe que a omissão do nome do autor, ou de coautor, na divulgação da obra não presume o anonimato ou a cessão de seus direitos.

Portanto, ao optar – *o autor ou outro titular originário* – por uma relação contratual que envolve cessão ou transferência desses direitos, especialmente se esta for “total e definitiva dos direitos mediante estipulação contratual escrita”, conforme expressamente admitido na lei* (*art. 49, I e II, da Lei n. 9610/98), o negócio jurídico estará abrigado pelo regime legal vigente e, assim, deverá ter sua obrigatoriedade reconhecida, como é próprio dos contratos válidos, em observância ao princípio constitucional da segurança jurídica (COSTA NETTO, 2019, p. 356).

O roteiro, como já comentado, pode também ser feito sob encomenda, algo bastante usual no cinema. Nesses casos, a produtora ou diretor, por exemplo, possuem interesse em determinado assunto, em determinada história, personagem, ou, mais comum, por adquirirem os direitos de exploração de obra literária para ser adaptada ao cinema, e acabam contratam profissionais para desenvolver o argumento e o roteiro desse livro.

Como exemplo de filme sob encomenda há o “Maus hábitos” (*Entre Tinieblas*, 1983), cujo diretor e roteirista do filme, Pedro Almodóvar, relatou que foi procurado para escrever um argumento que pudesse ter a atriz Cristina Sánchez Pascual como protagonista. “O conceito de

filme por encomenda tornou-se o conceito de um estilo de filme” (STRAUSS, 2008, p. 54), revelou o Diretor.

FIGURA 19 - CRISTINA SÁNCHEZ PASCUAL EM CENA DO FILME “MAUS HÁBITOS”, DE PEDRO ALMODÓVAR, REALIZADO SOB ENCOMENDA



A lei de direitos autorais brasileira permite a cessão de obra de futura no art. 51, “desde que se circunscreva, no máximo, a cinco anos” (BITTAR, 2019, p. 119). Caso indeterminado ou superior, o prazo será reduzido a cinco anos, diminuindo-se, na devida proporção, o preço estipulado (parágrafo único).

Nesse ponto é necessária a atenção de quem atua no campo, uma vez que é preciso saber a quem pedir a cessão, ou seja, quem é o titular daquele direito que possui prerrogativas em cedê-lo. Isso acontece porque, quando falamos de direitos morais do autor, estamos frente à direitos inalienáveis, mas que em sua faceta patrimonial, podem ser parcialmente ou totalmente cedidos, transferindo a titularidade, de todo ou de algum dos elementos do direito autoral de exploração, se esse elemento puder constituir direito dominical parcial (MIRANDA, 2012a, p. 175).

A cisão pode ser a) temporal, ou b) espacial, ou c) de conteúdo. A cisão de conteúdo poder também ser no tempo, ou no espaço, qualitativa ou quantitativa. Assim, se A transferiu a B todo o direito autoral de exploração por dez anos, estabeleceu-se propriedade intelectual resolúvel a termo; se o transferiu até que B inicie a feitura de obra coletiva sobre a mesma matéria, estabeleceu-se propriedade intelectual resolúvel sob condição. Se A transferiu a B o direito autoral de exploração nos Estados de São Paulo e Paraná, cindiu, espacialmente, o direito, o que é permitido, em direito de propriedade intelectual, se o elemento da exploração se compadece com tal discriminação no mundo jurídico. Se A transferiu o direito de exploração em representação teatral, e não em representação cinematográfica ou radiodifusão, a cisão foi qualitativa; e seria quântico-espacial se se acrescentou no negócio jurídico que a representação teatral somente seria no Estado de São Paulo, ou qualitativo temporal, se somente em São Paulo, até

2010, ou qualitativo-quantitativo-espaço-temporal, se somente em São Paulo, em duzentas sessões, até 2010 (MIRANDA, 2012a, p. 175).

Logo, não é difícil imaginar situações em que a cessão ou utilização de determinada parcela do direito autoral, que deve possuir detalhamento sobre o objeto e condições de exercício do direito quanto a tempo, lugar e preço, levante dúvidas sobre o que pedir e a quem pedir, especialmente pela previsão do art. 4.º da Lei de Direitos Autorais, que determina que os negócios jurídicos que envolvam direitos autorais devem ser interpretados restritivamente

Trabalhando com a hipótese de a obra audiovisual ser considerada “obra coletiva”, Costa Netto (2019, p. 378) aponta que seu organizador, “que poderá ser pessoa jurídica, será o titular dos direitos patrimoniais de autor sobre o conjunto da obra coletiva, assegurando-se a proteção autoral às participações individuais”, que são, basicamente:

- (1) o diretor;
- (2) o autor do “assunto ou argumento literário, musical ou literomusical”, que, a exemplo do diretor, é coautor da obra audiovisual;
- (3) os criadores dos desenhos utilizados na obra audiovisual;
- (4) os “artistas intérpretes e executantes” que são os atores, cantores, músicos, bailarinos ou outras pessoas que representem um papel, cantem, recitem, declamem, interpretem ou executem em qualquer forma obras literárias ou artísticas ou expressões do folclore (COSTA NETTO, 2019, p. 378).

As participações individuais citadas resultam na titularidade de direitos de autor aos três primeiros e de direitos conexos, previsto na Lei de Direito Autorais para proteger os demais artistas, como os interpretes, no último e, “embora estas sejam as principais, não se deve descartar as demais titularidades de direitos autorais como a do coreógrafo, do cenógrafo, do autor e diretor de fotografia e outras” (COSTA NETTO, 2019, p. 379).

Portanto, ainda que o objeto central da presente pesquisa não seja a obra audiovisual finalizada, e sim a sua produção, há relação contratual de cessão de direitos autorais durante essa fase, especialmente do roteiro ou argumento da obra, que, para poder ser justamente explorado, clama a anuência do autor como um dos primeiros, se não o primeiro, passo da produção audiovisual, respeitando as formalidades da legislação especial de autor.

É possível destacar também que “certos direitos da personalidade acabaram ingressando na circulação jurídica, admitindo-se ora a sua disponibilidade, exatamente para permitir a melhor fruição por parte de seu titular, sem, no entanto, afetar-se os seus caracteres intrínsecos” (BITTAR, 2015, *E-book*), referindo-se,

[...] em especial, aos direitos autorais, que sob o aspecto moral – em princípio, inatingíveis – comportam, no entanto, em concreto, certos temperamentos, em razão do próprio interesse do titular em ampliar o círculo de influência de sua obra e, em consequência, aumentar as suas receitas patrimoniais (permitindo, por exemplo, a adaptação da obra para outro meio de comunicação, como romance em filme, ou novela, como temos mostrado em nossos trabalhos) (BITTAR, 2015, *E-book*).

Mas não só o direito de autor, também o direito à imagem, que “em face do acentuado uso de pessoas notórias na promoção de empresas e de produtos comerciais – é disponível, na prática, mediante a remuneração convencionada, mas sempre na exata medida e nos limites ditados pela vontade do titular” (BITTAR, 2015, *E-book*).

3.1.2 A imagem no conteúdo do contrato

A imagem enquanto direito de personalidade é irrenunciável e inalienável, mas isso claramente não impede que ela seja “emprestada” a um personagem de cinema ou a uma campanha publicitária, uma vez que o “direito à imagem confere ao titular o direito de autorizar e negar a captação, reprodução e publicação de expressões formais e sensíveis de sua personalidade (imagem-retrato)” (LOUREIRO, 2005, p. 77).

Difícilmente uma obra audiovisual, inclusive nas animações em virtude do emprego da voz nas dublagens, deixará de contar com inúmeros contratos de licenças de uso de imagem. Por essa razão, é necessário de antemão, face à indispensabilidade da autorização, ressaltar que o “consentimento do titular não importa em cessão do direito, mas sim em licença do uso da imagem, para determinado fim e nos limites em que foi autorizado. O direito à imagem permanece com o titular” (LOUREIRO, 2005, p. 78). Assim, os direitos de personalidade,

[...] na circulação jurídica de seus valores componentes – desde que disponíveis, como os direitos à imagem e os sobre certos bens intelectuais –, premissa fundamental de qualquer utilização pública é a autorização expressa e específica do titular e por via de contratos adequados, para que, previamente, possa eleger os modos pelos quais aparecerá perante o público [...]. Esses mecanismos – unidos ao sistema sancionatório exposto – permitem garantir ao titular, de outra parte, a remuneração correspondente ao uso ajustado, evitando, ademais, que estranhos possam, sem título jurídico próprio, ingressar no respectivo circuito, daí auferindo proventos econômicos. (BITTAR, 2015, *E-book*).

O direito de imagem é “oponível *erga omnes*, e exclusivo, pois apenas seu titular pode permitir, ou não, a sua divulgação para determinado fim. A pessoa é o arbítrio para anuir ou não, na reprodução de suas feições” (DINIZ, 2002, p. 89). Além do consentimento, assim como nos demais contratos que envolvem direitos de personalidade, “são compatíveis apenas os

contratos que importam em uso determinado, ou em uso temporário, dos bens disponíveis, uma vez que são intransmissíveis, como assinalamos” (BITTAR, 2015, *E-book*).

São os contratos de concessão, ou de licença (*licensing*), os adequados para a utilização dos bens disponíveis que compõem a personalidade – da pessoa e da empresa (desta, como os sinais distintivos, o nome, a marca e outros elementos de seu patrimônio incorpóreo) –, mantendo-se no âmbito do titular os demais direitos (assim, a licença para uso de imagem em televisão não se estende a cinema ou a outra forma) (BITTAR, 2015, *E-book*).

Os contratos também devem ser específicos no que tangem à “finalidade, as condições do uso, o tempo, o prazo e demais circunstâncias que compõem o conteúdo do negócio, interpretando-se restritivamente, ou seja, permanecendo no patrimônio do licenciante outros usos não enunciados por expresso” (BITTAR, 2015, *E-book*).

Esses contratos quando prevista a exclusividade, não podem “importar em cerceamento da liberdade da pessoa ou sacrifício longo de sua personalidade, sendo considerada nula, como cláusula potestativa, a avença que assim dispuser” (BITTAR, 2015, *E-book*).

Ressalte-se, por fim, que constituem ilícitos não só os usos não consentidos, como também os que extrapolem os limites – de meio, de fim, de prazo, ou qualquer outro – previstos no contrato (como na utilização da imagem de atriz em cena – no cinema, ou no teatro, ou em outro meio – obtida por via de fotografia, ou de outro processo de reprodução; no uso de imagem de pessoa, permitida para a campanha de um produto, em outro; na utilização de reprodução da efigie de alguém, autorizada para fim científico, em fim comercial; no uso, em revista comercial, de retrato pintado de uma pessoa, e outros tantos) (BITTAR, 2015, *E-book*).

A interpretação restrita da autorização de imagem possui um exemplo no Brasil bastante ilustrativo, que “girou em torno da veiculação da imagem da atriz Glória Pires no âmbito de campanha publicitária de uma empresa do ramo mobiliário”. Conforme relata Schreiber (2013, p. 118), a empresa “alegava ter celebrado com a produtora do filme “Se Eu Fosse Você 2” contrato de licenciamento que autorizaria a veiculação da imagem da atriz”, constando, inclusive “no instrumento que, de fato, que a produtora ‘obteve o consentimento expresso dos atores Tony Ramos e Glória Pires para celebrar o presente contrato”’.

A declaração fundava-se em cláusulas de um outro contrato: o contrato de prestação de serviços de interpretação artística celebrado pela atriz, que, na condição de interveniente, reconheceu que a produtora, “na qualidade de única e exclusiva detentora de todos os direitos patrimoniais autorais sobre a Obra contendo a interpretação, imagem e voz da interveniente poderá livremente dela dispor, bem como de seus extratos, trechos ou partes, dando-lhe qualquer utilização econômica, sem que à

contratada e/ou à interveniente caiba qualquer remuneração ou compensação, além daquelas estipuladas no presente instrumento”.

Em que pese a linguagem ampla da cláusula contratual, o juiz da causa proferiu decisão liminar determinando a retirada de toda publicidade dos produtos envolvendo a imagem da autora, sob pena de multa diária. Isso porque, com base em outros trechos do contrato de prestação de serviços artísticos, o magistrado concluiu que a expressão qualquer utilização econômica deveria “ser entendida como a intenção da primeira ré em fazer a publicidade e divulgação da obra”, não havendo no contrato “previsão de exploração da obra e imagem da autora para promover produtos de terceiros, [...]”. (SCHREIBER, 2013, p. 118-119).

A decisão demonstra que o “status constitucional do direito à imagem, manifestação do seja sempre interpretada de modo restritivo” (SCHREIBER 2013, p. 119), inclusive nas autorizações tácitas, deve se interpretar restritivamente, “alcançando apenas a veiculação como parte da retratação daquele fato, e não já em outras situações estranhas à finalidade ou ao contexto originário em que a captação daquela imagem foi consentida” (p. 119).

No que tange aos contratos ou cláusulas contratuais que envolvem a permissão da reprodução da imagem, destaca-se que a disciplina jurídica sobre os vícios de vontade, que serão analisados no próximo capítulo, imperam também aqui, uma vez que se trata de negócio jurídico que existe a partir de ação volitiva.

3.1.2.1 As cláusulas de IA nos contratos: a crise de Hollywood em 2023

O motivo desse tópico estar sendo tratado nessa dissertação é por se tratar de uma discussão recente, que testou as relações sociais na produção cinematográfica hollywoodiana e cuja saída encontrada pelas partes foi através da disposição de vontade.

No ano de 2023, duas grandes categorias da produção audiovisual entraram em greve nos EUA: A dos roteiristas e dos atores. As greves foram separadas, mas dentre as diversas reivindicações que levaram ao descontentamento, a possibilidade de obras e imagem geradas por IA substituírem pessoas receberam atenção majoritária dos veículos de imprensa e das discussões em redes sociais, por se tratar obviamente de situações inéditas, mas também por ser afeta à percepção de medo das pessoas em geral de terem sua imagem sendo objeto dessas ferramentas sem anuência ou conhecimento.

O artigo 72 do Acordo de Memorando Básico para Televisão e Teatro da WGA (*Writers Guide of America*), que colocou fim a greve entre o sindicato que representava os roteiristas e os representantes dos estúdios e produtoras, definiu que a IA é uma ferramenta de suporte à criatividade para auxiliar os roteiristas, não servindo como uma substituta. Além

disso, dentre diversas outras previsões, ficou registrado que o uso de IA deverá ser consentido e que os roteiristas que usam a tecnologia não podem ter seus créditos minados.

Por sua vez, a greve dos atores definiu que a solução para o entrave seria através da disposição de consentimento. Por meio do acordo chegado em 2023, os sindicatos dos atores (SAG e AFRTA) e representantes patronais, em especial a AMPTP, que representa os estúdios e plataformas de *streaming*, definiram orientações para a criação, utilização e modificação de "réplicas digitais" de artistas e dividiu em dois grupos o resultado que pode ser gerado via IA: As geradas por IA, que são um "subconjunto de inteligência artificial que aprende padrões a partir de dados e produz conteúdo com base nesses padrões, capaz de simular a voz, as expressões faciais e os movimentos de um artista para criar um conteúdo totalmente novo"⁹, e as imagens de "replicação digital de atores de fundo", uma "versão digital da voz ou imagem de um ator de fundo, feita com o ator fisicamente presente, para cenas que ele não filmou de fato".¹⁰

Entretanto, indiferente da categoria de imagem gerada, ficou consignado a urgente necessidade do consentimento explícito e claro dos interpretes, tanto principais quanto coadjuvantes, para a geração ou replicação de suas imagens por IA, se valendo repetidamente da ordem de que "o consentimento deve ser claro e evidente" ("*consent must be clear and conspicuous*").

Nota-se, portanto, que o consentimento explícito e claro do intérprete em relação à disposição de sua imagem para utilização por tecnologias de IA foi uma das soluções encontradas em Hollywood para a disputa sobre o direito de imagem, ressaltando a importância da base do elemento volitivo na formação dos negócios jurídicos e como os deveres de informação devem ser respeitados, uma vez que o consentimento deve ser claro.

Nesse caminho é possível notar que, tanto da legislação brasileira sobre disposição de direito de imagem, quanto das normas de condutas esperadas em negócios jurídicos pautados pela boa-fé objetiva, no Brasil essa saída é também vislumbrada para atores que pretendem garantir que sua imagem não seja acomodada em um "banco de dados" de fisionomias, gestos, vozes, para estúdios utilizarem sem seu consentimento e indefinidamente.

⁹ Tradução livre de: "*A subset of artificial intelligence that learns patterns from data and produces content based on those patterns, able to simulate a performer's voice, facial expressions, and movements to create entirely new content*". (Orientação ofertada pela Sag-Aftra. Disponível em: https://www.sagaftra.org/files/sa_documents/AI%20TVTH.pdf. Acesso em: 13 out. 2023).

¹⁰ Tradução livre de: "*A 'Background Actor Digital Replica' is a digital version of a background actor's voice or likeness, made with the actor physically present, for scenes they didn't actually film*". (Orientação ofertada pela Sag-Aftra. Disponível em: https://www.sagaftra.org/files/sa_documents/AI%20TVTH.pdf. Acesso em: 13 out. 2023).

Essa conclusão é possível por quê; i) o consentimento é o primeiro passo para a permissão de reprodução de imagem de terceiros; ii) há a necessidade de os contratos serem específicos em relação a finalidade condições do uso, tempo, prazo e demais circunstâncias do negócio, em função também da interpretação restritiva e; iii) há incidência da boa-fé e deveres dela oriundos na relação negocial.

Os deveres laterais de conduta e proteção já incidem desde a primeira aproximação dos produtores aos atores e, por haver necessidade de especificação da finalidade do uso da imagem, a falta de informação nas negociações em relação à geração ou replicação de imagens do interprete por IA, podem levar àquilo que a doutrina chama de *culpa in contrahendo*, oriunda da responsabilidade pré-contratual (que será melhor estudada no próximo capítulo), além é claro de eventuais responsabilidade por violação do direito à imagem e dos deveres laterais de conduta na fase de execução dos contratos, momento em que a boa-fé pode assumir o protagonismo em eventual análise de descumprimento contratual.

3.1.3 O papel da boa-fé na conclusão e na execução dos contratos

O Código Civil positivou expressamente no art. 422 que os contratantes são obrigados a guardar na conclusão e na execução dos contratos os princípios de probidade e boa-fé. Por essa razão, a incidência da boa-fé na conclusão e na execução dos contratos é bastante clara, não foi necessária uma construção doutrinária e jurisprudencial para justificar sua aplicação na relação negocial, como ocorre com a incidência na fase pré-contratual.

A fase de execução dos contratos é o “momento em que devem ser desenvolvidas atividades que dão entidade concreta ao previsto no acordo, efetivando o ‘programa contratual’ ali desenhado” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*), e o exame da atuação da boa-fé se dá principalmente pelas suas funções: hermenêutica, integradora e corretora. O “conjunto de atividades’ componentes da fase de execução contratual há de seguir o desenho programado pelas declarações negociais, incidindo, também, as normas jurídicas e aquelas supletivas [...], bem como as normas que decorrem da boa-fé” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

Tais funções possuem um papel de grande relevância no contrato, pois através da boa-fé se poderá interpretar o negócio e verificar o verdadeiro sentido que se deve dar a vontade das partes, assim como mediante ela será verificado se as partes não estão agindo de forma a abusar dos direitos que o ordenamento e o negócio lhe faculta, assim como a luz da boa-fé serão identificados os deveres implícitos à relação, ou seja, aqueles que não se confundem com as obrigações principais ou acessórias advindas do negócio (BORGES; PASQUAL, 2016).

As funções da boa-fé – hermenêutica, integradora e corretora – assumem protagonismo no exame de sua atuação, motivo pelo qual será a direção seguida para compreender seu papel nas relações negociais *intuito-personae* e como atuam nas vinculações às diretrizes criativas da obra. Antes disso, entretanto, há uma atenção a ser tomada no que diz respeito à atuação da boa-fé e vontade negocial, especialmente em relações em que a vontade vinculativa assume diretriz orientativa para a vinculação por razões além da contraprestação objetificada no instrumento, como a imagem-atributo, que a seu turno se espelha também na vontade dos contraentes, que balizam sua decisão nos efeitos que determinada obra refletirá em sua imagem social.

Por essa razão, antes da análise dessas três funções da boa-fé, é recomendada atenção ao papel auxiliar e limitador que assume na fase de execução e na leitura da vontade contratual, uma vez que seu papel “na determinação dos efeitos contratuais é auxiliar [...], mas não substitutiva da vontade negocial. Não é dado ao juiz, a pretexto da boa-fé, refazer o contrato, substituindo-se aos contraentes. A incidência da boa-fé, pautada por critérios, opera em um quadro tecnicamente delimitado” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

Não é permitido ao intérprete, ao suscitá-la para preenchimentos de lacunas, “uma atuação que modifique, por seus próprios critérios, a lógica determinada por (ou deduzida da) vontade das partes pelos critérios canônicos da interpretação dos negócios jurídicos contratuais” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). Por essa razão, “não se trata de inovar no programa contratual, mas preservá-lo, adequando o proceder de cada uma das partes ao mútuo interesse de adequado cumprimento das disposições nascidas do encontro das vontades” (NEVES, 2015, p. 64).

A análise das funções da boa-fé deve sempre por esse filtro, pelo seu papel auxiliar e não substitutiva da vontade negocial. Quanto ao método de classificação adotado em relação às funções desempenhadas pela boa-fé, foi privilegiado nesse estudo o tratamento utilizado por Martins-Costa (2018, *E-book*), em que a divide entre a “função hermenêutico-integrativa”, a função “de limite (não discernindo, porém, entre o limite à conduta contraditória das partes e a correção do conteúdo contratual)”, e por fim, na função de “criação de deveres”.

3.1.3.1 A função hermenêutica da boa-fé e sua atuação na interpretação do negócio jurídico

A hermenêutica se volta à interpretação e, para fins de conceituação para esse estudo, interpretar o negócio jurídico é “precisar o sentido e alcance do conteúdo da declaração de vontade. Busca-se apurar a vontade concreta das partes, não a vontade interna, psicológica, mas a vontade objetiva, o conteúdo, as normas que nascem da sua declaração” (GONÇALVES,

2021c, *E-book*). A interpretação contratual é usualmente chamada quando há quando há um problema a ser resolvido, o “problema chama a interpretação” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

Assim, a “interpretação do negócio jurídico faz-se necessária quando há um impasse ou dúvida em relação a um dado dispositivo, e a interpretação conforme a boa-fé conduz o intérprete a extrair o sentido da cláusula sob análise e a integrar o conteúdo do contrato” (TARGA; RIEMENSCHNEIDER, 2022, p. 25). A tarefa do intérprete é buscar a solução no problema prático. “Se não houver consenso sobre a significação e o alcance do conteúdo de um contrato, isto é, se o sentido do texto contratual apresentar-se problemático, há de ser iniciado um processo técnico-jurídico de determinação do significado do texto contratual” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*), e o princípio da boa-fé ajuda a dar essas respostas e, “interpretar o negócio jurídico de acordo com a boa-fé significa, em última análise, garantir sua funcionalidade” (FARIAS; ROSENVALD, 2015, *E-book*).

A função interpretativa decorre do artigo 113 do Código Civil, por ser o preceito geral de interpretação para todas as questões jurídicas, não exclusivo para questões contratuais. Inúmeras são as regras de interpretação baseadas na boa-fé no Código Civil e difundidas em seus livros. Contudo, o artigo 113 é particularmente importante, pois materializa-se, como uma preceito universal, localizado na Parte Geral do Código Civil, o princípio do boa-fé¹¹ (NALIN, 2010, p. 72).

Atrair o princípio da boa-fé à interpretação do contrato “importa em conjugar *standards*, para averiguar como se individua, *in concreto*, o comportamento segundo a boa-fé, ou como é singularizado, também *in concreto*, um significado (do contrato, do comportamento contratual) em acordo à boa-fé” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). E, por não ser em vista em uma abstração, e sim por necessidade de manifestação em caso concreto, o “contrato e as suas circunstâncias são, pois, os pontos de partida e o de chegada da interpretação segundo a boa-fé. As circunstâncias do caso – os fatos, as condutas, as finalidades, os usos – são o seu envoltório, a moldura que traça os limites e a perspectiva da interpretação” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

O art. 112 do CC determina que “nas declarações de vontade se atenderá mais à intenção nelas consubstanciada do que ao sentido literal da linguagem” e, em seguida, o art. 113:

¹¹ Tradução livre de: “*good-faith applied as interpretation demands a thorough investigation of the factual case, as well as the assessment of the circumstances of the business and the uses of the place of its execution. The mere reference to the breach of good-faith, as the grounding of a judicial decision, in my opinion, is abusively discretionary once good-faith is a finalizing judgment in view of the other persuasion elements that instruct the case and make the judge conclude that the principle has been breached*”.

“Os negócios jurídicos devem ser interpretados conforme a boa-fé e os usos do lugar de sua celebração”, e dispõe em seus parágrafos e incisos que a interpretação do negócio jurídico deve lhe atribuir o sentido que: (I) for confirmado pelo comportamento das partes posterior à celebração do negócio; (II) corresponder aos usos, costumes e práticas do mercado relativas ao tipo de negócio; (III) corresponder à boa-fé; (IV) for mais benéfico à parte que não redigiu o dispositivo, se identificável; e (V) corresponder a qual seria a razoável negociação das partes sobre a questão discutida, inferida das demais disposições do negócio e da racionalidade econômica das partes, consideradas as informações disponíveis no momento de sua celebração. Além disso, permite as partes pactuar livremente as regras de interpretação, de preenchimento de lacunas e de integração dos negócios jurídicos diversas das previstas em lei.

Fica bastante claro, portanto, que a boa-fé é elevada à posição canônica pela lei cível na interpretação dos negócios jurídicos, visto que “o art. 113 da Lei Civil proclama a boa-fé objetiva como regra interpretativa de todos os negócios jurídicos” (FARIAS; ROSENVALD, 2015, *E-book*). Uma vez que, “na busca do significado declarativo (seja expresso na declaração, seja inferido de um comportamento concludente) a atenção do intérprete deverá estar voltada, primeiramente, à intenção tal qual exteriorizada (por palavras ou por comportamentos)” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*), devendo buscar

[...] um sentido conotado à manifestação socialmente apreensível. Porém, essa apreensão também é conotada a um determinado contexto. Por isso o art. 113 indica deverem os negócios jurídicos ser interpretados segundo a boa-fé e os usos do lugar da celebração, é dizer: ao menos *prima facie* o sentido deverá corresponder ao que é usual ou corriqueiro no mercado, ou ao específico setor que situa, contextualmente, aquele concreto negócio jurídico interpretado. Pode-se sustentar, portanto, que o art. 113 é dirigido às partes, mas, igualmente, ao juiz ou árbitro pois serve de mandamento que lhes é imposto de não permitir que o contrato, como regulação objetiva dotada de um sentido específico, atinja finalidade oposta ou contrária àquela que, razoavelmente, à vista de seu escopo econômico-social, e considerado o ordenamento jurídico em que inserido, seria lícito esperar (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

Dessas palavras e dos arts. 112 e 133 do CC é razoável concluir que, na interpretação em acordo com a boa-fé é necessário contextualizar o suporte social que aquele contrato está inserido, quais os usos e costumes desse mercado especializado, as qualidades do tipo do negócio. Por isso se justifica a urgência nesse trabalho em sempre destacar os usos, costumes e tradições da produção audiovisual, porque a boa-fé se vale desse conteúdo para tomar corpo na interpretação *in casu*. Ressalta-se que do art. 112 do CC é possível concluir que;

[...] nas declarações de vontade se atenderá mais à intenção nelas consubstanciada do que ao sentido literal da linguagem. Em síntese, o que importa é a vontade real e não a vontade declarada, importando interpretar o negócio, de acordo com a boa-fé, para elucidar a intenção das partes, sem vinculação ao eor da redação do negócio (linguística). É a chamada teoria da confiança, que mantém íntima relação com o princípio da boa-fé objetiva. Por conta da teoria da confiança, a declaração de vontade deve prevalecer sobre a efetiva vontade na medida em que tenha suscitado legítima expectativa no destinatário, conforme as circunstâncias objetivas (FARIAS; ROSENVALD, 2015, *E-book*).

Como coloca Pontes de Miranda (2012, tomo XXXVIII, p. 173), “não se interpretam somente as palavras, escritas ou faladas. Interpreta-se o que foi manifestado e até mesmo o que o integra. Por isso, há a interpretação integrativa”. É de extrema importância compreender que “não se interpreta o instrumento; interpreta-se o negócio jurídico que foi instrumentado. [...]. Não só se interpreta o que consta do instrumento; também se interpreta o que está fora dele” (MIRANDA, 2012, tomo XXXVIII, p. 173).

No fim, o que importa, “é o que se quis; portanto, o que existiu em verdade, e não o que aparece. A investigação de tal vontade tem de procurar qual a vontade interna, no que ela se manifestou ou pode ser revelada por integração” (MIRANDA, 2012, tomo XXXVIII, p. 173). Cumpre ressaltar que não pode ser acolhido a vontade interna que não foi exteriorizada, revelada, quando contra o que está inserido no contrato, ou no uso de tráfico (MIRANDA, 2012, tomo XXXVIII, p. 173-174).

A boa-fé quando assume a tarefa hermenêutica “permite apreender os interesses das partes em vista dos esquemas socialmente normais e regulares, contrastando-os com a eventual singularidade do ato de autonomia privada” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*) e, com isso, possibilita “valorar a conduta das partes no curso do processo obrigacional, contrastando a conduta efetivamente havida com o standard da conduta segundo a boa-fé, é dizer: uma conduta leal” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

A aplicação da boa-fé na interpretação exige um exame minucioso investigação do caso fático, bem como a avaliação das circunstâncias do negócio e os usos do local de sua execução. A mera referência à violação de boa-fé, como a fundamentação de uma decisão judicial, a meu ver, é abusivamente discricionária, uma vez que a boa-fé é um julgamento final diante dos demais elementos de persuasão que instruíram o caso e levaram o juiz a concluir que o princípio foi violado¹² (NALIN, 2010, p. 72).

¹² Tradução livre de: “[...] *good-faith applied as interpretation demands a thorough investigation of the factual case, as well as the assessment of the circumstances of the business and the uses of the place of its execution. The mere reference to the breach of good-faith, as the grounding of a judicial decision, in my opinion, is abusively discretionary, once good-faith is a finalizing judgment in view of the other persuasion elements that instruct the case and make the judge conclude that the principle has been breached*”.

Essa valoração assume maior peso nas condutas posteriores das partes, naquele comportamento adotado após a conclusão do contrato, “consistindo em atos e/ou omissões referentes à execução do contrato, pois, nesse caso, as partes revelam, por sua conduta, o sentido dado a uma declaração que pode ser ambígua, confusa ou lacunosa” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

O comportamento anterior é verificado na fase pré-contratual, especialmente pela possibilidade de haver nessa fase formativa “eficácias no plano hermenêutico, e.g., documentos e correspondências trocadas entre os negociadores podem servir para melhor iluminar o conteúdo do contrato que lhes deu sequência” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). Em relação ao estudo aqui apresentando, o comportamento anterior assumido nas negociações, dentro dessa possibilidade no plano hermenêutico de se valer de documentos para esclarecer dúvidas de interpretação contratual, é de grande valia para o intérprete.

Como já repetido, na fase de negociação há projeção da obra audiovisual que será desenvolvida na atividade contratual, plasmada em um roteiro ou argumento e um projeto audiovisual já em desenvolvimento (cronograma inicial, orçamento, [...]). Já existe visão criativa e linguagem técnica-artística projetada e declarada pelo proponente nesses documentos, que vão sustentar a declaração de vontade consciente dos oblatos, e que podem ser essenciais na interpretação da relação jurídica. Há, entretanto, cautela ao ser tomada, uma vez que

[...] as negociações anteriores e outros meios interpretativos extratextuais (como documentos relativos às negociações – memorandos de entendimento, acordos de cavalheiros, etc.) são utilizados como meios interpretativos suplementares para aclarar a declaração negocial objetiva quando (i) ou reforçarem o sentido da declaração; (ii) ou, ainda quando “divergir do significado objetivo da declaração conclusiva ou daquele significado que as partes estabeleceram como uma interpretação autêntica, preventiva ou sucessiva”, ainda assim, pela divergência, auxiliarem, pelo contraste, a melhor explicitação do significado negocial (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

Nessa esteira, o papel auxiliar da boa-fé é mais uma vez justificado, visto que a possibilidade de utilização desses documentos negociais de forma suplementar para reforçar, contrapor, as condutas, serve à hermenêutica contratual para compreender eventual contradição entre comportamento anterior e posterior, respeitando sempre o papel o auxiliador na interpretação das disposições de vontade.

Deve o intérprete presumir que os contratantes procedem com lealdade e que tanto a proposta como a aceitação foram formuladas dentro do que podiam e deviam eles entender razoável, segundo a regra da boa-fé. Esta, portanto, se presume; a má-fé, ao contrário, deve ser provada. Como pauta de interpretação, a boa-fé exerce valioso papel para a exata compreensão das cláusulas do contrato e das normas legais

incidentes. Também devem ser considerados os usos e costumes de cada localidade (GONÇALVES, 2021c, *E-book*).

A questão dos “usos” presente no art. 113 do CC abre um caminho interessante de análise da relação obrigacional na produção audiovisual. Partindo do termo, é importante destacá-lo que, “em termos hermenêuticos, é bifuncional, pois, por seu intermédio, alude-se à interpretação (interpretar determinada manifestação negocial conforme os usos) e à integração (integrar lacuna contratual pelos usos), havendo, ainda, um sentido monogenético (usos como fonte)” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

O uso tem atuação tanto na interpretação, quanto na integração dos negócios jurídicos, “pois servem para melhor esclarecer o sentido de alguma declaração negocial ou regra legal, ou para preencher lacuna, ou mesmo para corrigir a letra da lei, em vista de uma disposição estrita que pareça incongruente com as circunstâncias negociais” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). Alerta Pontes de Miranda (2012, tomo XXXVIII, p. 174), que “usos legais do tráfico, os usos e costumes, somente compõem regras jurídicas (direito consuetudinário), se se tornaram tais, isto é, se passaram a ser regras jurídicas por imposição da coletividade”.

E, na tarefa hermenêuticas, os usos, uso do tráfico e costumes, “quer se trate de usos e costumes regras jurídicas, quer se trate de simples usos e costumes que enchem conteúdo de negócios jurídicos como elementos do suporte fático, podem ser interpretativos” (MIRANDA, 2012, tomo XXXVIII, p. 174).

Nesse giro, falar em interpretar o negócio jurídico é interpretar o que também está fora do instrumento contratual, integrando elementos da relação jurídica que, ainda que externo ao conteúdo formalizado, deu o substrato para sua formação e conclusão, uma vez que parte da manifestação da vontade, muitas vezes exteriorizadas na singularidade da pessoa que está contratando, no local onde essa pessoa está inserida, no modos, nos usos, no tráfico e nos costumes que formam a cultura deu fruto ao contrato.

E falar em respeito à cultura na manifestação de vontade em um país colossal como o Brasil, tanto em relação ao tamanho físico, mas também no que tange à acomodação da multiculturalidade e multinacionalidade formativa do seu povo é, acima de tudo, atender a essencialidade da existência da boa-fé, uma vez que ilumina o comportamento aguardado pelos contraentes naquela relação, permitindo que informações que revelam as condutas esperada pelas parte na condução do contrato, possibilitando que a interpretação do negócio jurídico ocorra de forma plena, não somente uma leitura do instrumento em si.

3.1.3.2 A função Integrativa da boa-fé e a criação de deveres

A integração do contrato parte da interpretação, uma vez que, “determinar se no contrato há, ou não, determinada carência a ser preenchida já é resultado de interpretação” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*) e, como já advertido, “ao intérprete (juiz, árbitro) não é autorizado refazer o conteúdo do contrato. Cabe, apenas, em certos casos, integrá-lo, colmatando lacunas que, se assim permanecessem, despiriam de sentido o negócio” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

A integração ocorre na ausência de previsão contratual, não prevista no partes, para atender às peculiaridades da execução do mesmo contrato. A performance integrativa ocorre nos espaços deixados pelos contratantes que, por falta de previsão, falta de cautela ou simples alteração das atuais circunstâncias que surgem em contato com a relação contratual, seja ela econômica ou não, discordam sobre os efeitos da relação contratual¹³ (NALIM, 2010, p. 73).

Assim, em um contrato “integra-se o que deveria estar nele contido, ou dele ser deduzido, não porque haja uma omissão, mas porque há uma ‘incompletude’ que deve ser preenchida para atingir-se o adimplemento satisfativo segundo a normalidade da operação econômica realizada” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*), bem como para “a utilidade visada pelas partes e o mandamento legal, imposto a todos os contraentes, de agir na conclusão e execução de um contrato segundo a boa-fé, com lealdade e probidade (Código Civil, art. 422)” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

As lacunas remetem à incompletude, e são diversas as fontes integrativas (regras cogentes, supletivas), sendo a boa-fé uma delas: “Quando necessária a tarefa integrativa, por lacuna textual ou axiológica, o recurso à boa-fé não afasta os demais procedimentos integrativos gerais: integração analógica, argumentação *a majore, ad minus, a contrario*, redução e correção teleológica” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). A Lacuna não se instaura quando o contrato se conclui, ela “pode sobrevir, em razão de vicissitudes que atingem a relação; pode decorrer de simples – e compreensível – imprevidência, pois seria humanamente impossível cogitar do regramento de todas as minudências” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

¹³ Tradução livre de: “*Integration occurs in the absence of a contract provision, not foreseen by the parties, to meet the peculiarities of the execution of the same contract. The integrative performance happens in the spaces left by the contracting parties who, due to lack of prevision, lack of caution or the simple alteration of the current circumstances that come into contact with the contractual relationship, whether economic or not, disagree about the effects of the contractual relationship*”.

Por essa função, “a integração contratual preenche, pois, as lacunas encontradas nos contratos, complementando-os por meio de normas supletivas, especialmente as que dizem respeito à sua função social, ao princípio da boa-fé, aos usos e costumes do local, [...]” (GONÇALVES, 2021c, *E-book*). A vontade das partes pode não estar claramente exposta, sendo a integração, portanto, “um modo de aplicação jurídica feita pelo órgão julgante, mediante o recurso à lei, à analogia, aos costumes, aos princípios gerais de direito ou à equidade, criando norma supletiva, que completará, então, o contrato, que é uma norma jurídica individual” (GONÇALVES, 2021c, *E-book*).

E, diante dessa necessidade de preenchimento por normais supletivas, a integração do contrato “sugere uma intervenção mais pronunciada pelo juiz no âmbito das obrigações, pois será ele quem preencherá as lacunas deixadas pelas partes” (NALIM, 2010, p. 74).¹⁴ Em virtude disso, se torna imprescindível a referência ao “princípio da boa-fé com valência integrativa, completando o conteúdo contratual com deveres que compõem, substancial e concretamente, o contrato” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*), sendo:

[...] cooperar com a contraparte, em vista de alcançar o adimplemento, fim justificador do contrato; atuar com a lealdade exigível a uma pessoa proba; informar com a completude necessária para viabilizar um consentimento informado à proposição negocial ou a modificações que alterem, no iter contratual, as condições pactuadas; proteger os legítimos interesses da contraparte, de modo que o contrato não seja um fator produtor de danos injustos ao outro contratante ou ao seu patrimônio. Esses deveres passam a integrar a relação contratual, ainda que não expressamente previstos no instrumento. Complementam o seu conteúdo e pautam a conduta contratual correta (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

Ressalta-se que “nem todos os deveres contratuais decorrem da vontade das partes e, na construção da obrigação como complexidade e processo, devem, todos eles, ser igualmente observados sob pena de descumprimento obrigacional” (STEINER, 2014, p. 71). Entre esses deveres, se destacam para o presente estudo, o dever de cooperação, os deveres informativos, os deveres de proteção e os deveres de colaboração para a mitigar o próprio prejuízo.

A começar pelo dever de cooperação e lealdade nos contratos, que “serve para determinar se o cumprimento é possível, devendo o contratante facilitar a obtenção do interesse proporcional, sob pena de até mesmo a parte que não colaborar constituir-se em mora” (BORGES; PASQUAL, 2016).

¹⁴ Tradução livre de: “*Furthermore, integration can refer to the adjustment of the economic basis of the contract due to the supervenience of unforeseen facts, along its execution, which can cause the rupture of equity between offer and consideration*”.

O dever de cooperação é usualmente “conotado ao princípio da boa-fé. Trata-se de uma cooperação qualificada pela finalidade, que é alcançar o adimplemento satisfatório, desatando-se o vínculo com a obtenção das utilidades buscadas pelo contrato” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). O dever de lealdade “é aquele que tem por intuito gerar às partes o dever de adotar ou não determinada conduta, a fim de não ser frustrada a satisfação do fim negocial por essas objetivado” (HAICAL, 2010, p. 6).

Trata-se de um dever “técnico, e finalisticamente orientado. Sua medida de intensidade ata-se à espécie de relação e ao *quantum* de cooperação necessária para alcançar determinada finalidade: o adimplemento satisfatório” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

O adimplemento satisfatório consiste na “realização, pelo devedor, da prestação concretamente devida, satisfatoriamente, tendo ambas as partes observado os deveres derivados da boa-fé que se fizerem instrumentalmente necessários para o atendimento do escopo da relação, em acordo ao seu fim e às suas circunstâncias” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

O dever de lealdade terá a sua eficácia medida se socorrendo “da análise do negócio jurídico entabulado e das circunstâncias do caso” (HAICAL, 2010, p. 6): O dever de colaboração “integra o que está no núcleo da conduta devida, servindo para possibilitar, mensurar e qualificar o adimplemento, viabilizando que a utilidade buscada pelo contrato se realize” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

O citado dever na relação contratual “determina que as partes devem agir de forma a obterem um objetivo comum que é o desenvolvimento justo e equilibrado do negócio. Diante disso, uma vez inexistindo a cooperação mútua, pode surgir desequilíbrio negocial e até mesmo inadimplemento contratual” (BORGES; PASQUAL, 2016).

Sob a luz desse dever, o negócio jurídico deve ser correspondido, “sob pena de extinguir-se por causa considerada anormal, ou exigir a revisão para recompor a equidade negocial. É a cooperação surgindo como instrumento restaurador do negócio jurídico bilateral” (BORGES; PASQUAL, 2016).

Outro dever que recai sobre as relações contratuais e tem urgência no presente estudo é o dever de informar que, “em verdade, preserva-se ao longo de toda a execução contratual, e também, por que não, para além da conclusão do contrato, por conta de sua execução voluntária” (NALIN, 2000, p. 147).

Os deveres informativos têm “por âmago preceituar que ambos os figurantes devem esclarecer os pontos essenciais que ocorrem ou poderão ocorrer durante as fases do processo obrigacional” (HAICAL, 2010, p. 6). O dever de informação pode ser qualificado como “principal”, quando este for o objeto, ou “anexo”, quando a informação se “justifica para

possibilitar o melhor adimplemento do contrato”¹⁵ (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*), mais comumente atraído as relações negociais neste trabalho analisadas.

Os deveres de informação e de lealdade buscam “dar corpo à materialidade das situações em jogo, proteger a confiança e introduzir, nas situações singulares, vetores gerais do sistema” (MENEZES CORDEIRO, 2013, p. 1291). Nesse caminho,

Por essa razão, o dever de informação é “de importância acentuada nos contratos de prestação de serviço personalíssimos” (STEINER, 2014, p. 100), comuns na produção audiovisual, e a análise do dever de informação na relação negocial também parte dos elementos contextuais que o cercam, devendo na análise em concreta averiguar os elementos fáticos subjetivos, “ligados à pessoa dos envolvidos, tais como a sua possibilidade de acesso à informação; bem como à presunção, ou não, de assimetria informacional entre as partes” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*), os elementos fáticos objetivos, relacionado “a aceitabilidade, conforme a relação, de assumir-se o risco de “jogadas equivocadas” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*), como é próprio das relações interempresariais, o cuidado prévio revelado pela realização de *due diligence*, ou a sua negligência” e os elementos normativos, “tais como os usos do tráfico jurídico, a presença, ou não, de um dever legal e/ou contratual de informar” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

A transparência é um princípio “que encontra sua justificativa no dever de informar o que recai sobre os contratantes” (NALIN, 2000, p. 142), e que faz exigir do predisponente, “lealdade ao estabelecer o conteúdo da avença e lealdade ao informar sobre ela ao outro contratante, via de regra mero aderente, portanto vulnerável à vontade contratual que está a definir seus termos gerais, exigindo-lhe destarte comportamento responsável” (p. 142).

A transparência e o dever de informação recaem “sobre aquilo que deva ser informado no caso concreto, aquilo cuja alegação de desconhecimento produza efeitos amplos e seja não justificados” (STEINER, 2014, p. 107) e está presente em todas as fases dos contratos. Na fase pré-negocial, a cerne de atuação dos deveres informativos, como já margeado, se encontra em:

¹⁵ “Caracteriza-se a informação como dever anexo quando se informa para obter determinado resultado visado pela obrigação principal ou por dever de prestação secundário. Assim será qualificada a informação quando (i) é ela própria o bem objeto da obrigação principal de prestação, ou (ii) quando é necessária para que o interesse à prestação possa ser otimamente satisfeito. Assim, por exemplo, no contrato de seguro, em que há dever de informar tanto por parte do segurado quanto por parte da seguradora durante todo o transcurso da relação. Ou (já na espécie “dever de aconselhar”, que é mais do que informar) integra o dever, em outro exemplo, o contrato de prestação de serviços advocatícios, cabendo ao profissional aconselhar sobre tal ou qual medida a tomar, pois esse aconselhamento integra a fidúcia envolvida no relacionamento entre advogado e cliente” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

(i) determinar se é lícito aos que negociam contratos proferir afirmações consabidamente inverídicas sobre aspecto essencial ao que está sendo negociado; (ii) determinar em que medida o dever de informar é afastado pelo não cumprimento, por parte do lesado, do ônus de se informar ou do dever de se informar. Isso porque, na fase de formação do contrato, o bem jurídico visado é um consentimento informado e é nessa medida em que é devida a informação como dever de proteção pré-contratual (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

É possível predizer dessa leitura que há ligação estreita entre os deveres de informações e os deveres de lealdade, pois “o dever de lealdade engloba o de veracidade, mas vai além, pois lealdade é mais do que veracidade: é contribuir, positivamente, com o interesse alheio e, no caso das sociedades, com o interesse comum” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*), e partindo da essencialidade da lealdade na relação obrigacional, destaca-se para estudo os deveres de proteção.

Um contrato pode ser formado por diferentes tipos de deveres de prestação. Há os deveres principais e os deveres secundários. Os principais “são trabalhados como núcleo da relação obrigacional, definindo seu tipo, sendo que seu estudo não traz maiores dificuldades ou controvérsias” (STEINER, 2014, p. 89). Já os secundários “também dizem ao ‘o que’ da prestação, no entanto, não particularizam ou individualizam a obrigação” (STEINER, 2014, p. 89), que podem ser meros acessórios para o cumprimento do contrato, ou ainda como prestação autônoma.

As prestações principais traduzem as atuações primordialmente atribuídas às partes e que dão o teor básico da obrigação considerada. Por exemplo, na compra e venda, elas consistem nos deveres recíprocos de entregar a coisa e de pagar o preço. As prestações secundárias exprimem outras atuações, acordadas pelas partes ou integrantes do tipo negocial perfilhado e que se destinam a complementar as prestações principais. Por exemplo, na mesma compra e venda, elas podem consistir nos deveres de embalar a coisa e de entregar em certa morada. Finalmente, os deveres acessórios correspondem a exigências do sistema jurídico, veiculadas pela ideia de boa-fé. eles asseguram que os objetivos últimos do vínculo obrigacional complexo sejam efetivamente prosseguidos, na sua materialidade. além disso, os deveres acessórios protegem o patrimônio e as próprias partes, prevenindo danos. digamos que os deveres acessórios dão corpo às exigências axiológicas nucleares da tutela da confiança e da primazia da materialidade subjacente, protegendo, precisamente, as concretas vulnerabilidades (MENEZES CORDEIRO, 2021, p.47).

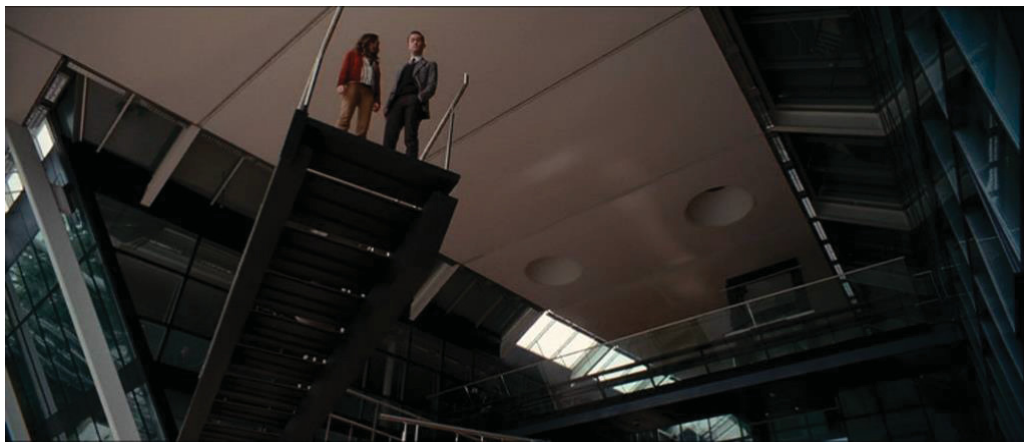
Esse exemplo também pode ser visto no contrato de prestação de serviço para direção de fotografia. O contratado, no caso o diretor de fotografia, tem por obrigação principal *fazer* a fotografia do filme, que dentro das atribuições inerentes do posto, e que podem ser lidos como

principais, estão captar a imagem, interpretar fotograficamente o roteiro, etc. Em boa parte desses contratos está também a obrigação da escolha do maquinário adequado para a fotografia; Luz, câmera e lentes, primordialmente.

Dentro desses maquinários, alguns produzem muito calor, que são os equipamentos de luz, motivo pelo qual o *set* deve ser refrigerado de acordo com a intensidade de calor emitida por esses aparelhos, escolhidos pelo diretor de fotografia. Um exemplo é o filme “A origem” (*Inception*, 2010) em que o diretor Christoffer Nolan detalhe sobre as dificuldades de se filmar uma cena em *slow motion* em função da maior necessidade de luz que a técnica exige o que, conseqüentemente, gera mais calor.¹⁶

Não é obrigação principal do fotógrafo cuidar da temperatura do *set*, uma vez que há pessoas designadas pelo produtor para tratar desses assuntos (usualmente assistentes). Porém isso diz respeito ao objeto da prestação, vez que, caso o ambiente não esteja adequadamente resfriado, além do perigo para a equipe, os maquinários não irão funcionar adequadamente e a fotografia, a obrigação principal, não será entregue.

FIGURA 20 - CENA DO FILME “A ORIGEM” (*INCEPTION*, 2010)



A seu turno, os deveres de proteção, ou deveres laterais de conduta, possui como particularidade em relação aos principais e secundários, a sua ligação ao caso concreto (STEINER, 2014, p. 91). Além disso, se destacam dos deveres de prestação, uma vez que “são nos mais das vezes independentes destes, podendo surgir antes mesmo de sua constituição” (p. 91). Nos interesses de proteção conjugam-se:

- a) os deveres de proteção e cuidado com a pessoa e o patrimônio da contraparte, como, v.g., o dever do proprietário de uma sala de espetáculos ou de um estabelecimento comercial de planejar arquitetonicamente o prédio, a fim de diminuir os riscos de

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8PhiSSnaUKk>. Acesso em: 12 out. 2023.

acidentes; b) os deveres de omissão e de segredo, como o dever de guardar sigilo sobre atos ou fatos dos quais se teve conhecimento em razão do contrato ou de negociações preliminares; c) os deveres referentes ao resguardo da esfera jurídica de terceiros eventualmente atingidos pelo contrato. Excepcionalmente, se apresentam, sob a forma de ônus jurídico, em relação à proteção da própria esfera de interesses do credor, implicando, porém, colaboração com interesses de terceiros (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

O núcleo de tal dever se encontra na “característica de estabelecer aos figurantes de determinada relação jurídica o dever de não realizarem atos que possam vir a causar danos tanto ao patrimônio como à pessoa do outro figurante” (HAICAL, 2010, p. 6): A concepção desses deveres chega a ser vultuosa “no que respeita à análise dos efeitos externos das relações jurídicas. E isso se comprova perante o amainamento do princípio da relatividade dos contratos, por meio da figura dos contratos com eficácia protetiva diante de terceiros” (HAICAL, 2010, p. 6).

Em relação às demais características desse dever, Steiner (2014, p. 92) cita: A primeira é sua independência em relação aos deveres de prestação, a segunda em relação a sua fonte criadora, que os fundamentam logo no momento pré-contratual e não na vontade das partes, evocando a ideia de confiança e a terceira novamente de independência, mas aqui em sua relação à conclusão do contrato.

Por fim, o dever de colaboração para a mitigar o próprio prejuízo, que pode ser visto, por exemplo, quando o roteirista não concorda com a modificação do argumento literário e prontamente se opõe, exterioriza sua vontade, não espera para reclamar o direito depois que as cenas foram gravadas.

Esse dever se justifica na “cooperação devida” e “se específica no dever, atribuído ao credor, de colaborar para diminuir o prejuízo do devedor” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*), considerando que “a parte que alega ter ocorrido descumprimento do contrato deve tomar todas as medidas plausíveis para mitigar o dano sofrido, não agravando a situação do devedor” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). No dever de mitigar o dano, “em termos gerais, afirma-se que o prejudicado pela inexecução contratual tem o dever de mitigar o dano, sob pena de não ser integralmente ressarcido pelo prejuízo sofrido” (ZANETTI, 2012, p. 29).

Em outras palavras, “entende-se que a parte inadimplente não responde pelos danos que o prejudicado poderia ter reduzido, se tivesse se comportado de maneira diligente” e conforme a “percepção corrente, trata-se de um dever imposto pela boa-fé. Caso o credor venha a observá-lo poderá exigir, inclusive, o reembolso dos custos incorridos para conter o dano” (ZANETTI, 2012, p. 29).

Como aponta Gonçalves (2021c, *E-book*), “a expressão ‘*duty to mitigate the loss*’ ou ‘mitigação do prejuízo’ constitui uma inovação verificada primeiramente no direito anglo-saxão [...], relacionada diretamente com a boa-fé objetiva”, nesse sentido, foi aprovado o “Enunciado 169 da III Jornada de Direito Civil (STJ-CJF) [...]: ‘O princípio da boa-fé objetiva deve levar o credor a evitar o agravamento do próprio prejuízo’” (GONÇALVES, 2021c, *E-book*).

A extensão desse dever tem de ser identificada com parcimônia. “Na quantificação do prejuízo derivado da inércia do lesado, há de ser considerado o *standard* da razoabilidade, tanto para apontar à concreta manifestação do dever/ônus jurídico quanto para assinalar a medida do esforço exigível por parte do lesado” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

A razoabilidade na análise em concreto da situação continua sendo, portanto, o caminho mais adequado quando se atrai deveres oriundos da prática da boa-fé, especialmente para que a boa-fé não seja instrumentalizada para inverter sua ordem de atuação, e mantenha respaldando o comportamento que atua sob seu manto, uma vez que “a integração que irradia é que deveres previstos, ou não, pelas partes pautam a conduta contratual, complementando o conteúdo da relação obrigacional” (FERREIRA; SIQUEIRA D’AVIZ, 2020, s/p).

Por essa razão, a integração que busca “não visa jamais criar a vontade das partes, tampouco deveres de prestação principais ou secundários. Reside o papel de integração na lacuna não intencional, atuando para a formação de deveres coerentes com a pauta de base do contrato ou negócio” (FERREIRA; SIQUEIRA D’AVIZ, 2020, s/p).

3.1.3.3 A função corretora da boa-fé

Uma vez que a função primária da boa-fé é orientar as condutas no fluxo social, a “sua mais prestante função será a corretora das condutas no momento do exercício de direitos, faculdades, pretensões, ações, exceções e ônus” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

No aspecto da função de ajustamento do conteúdo contratual, afigura-se que o aplicador estará a realizar juízo de legitimidade ou coerência das cláusulas contratuais aos nortes que a boa-fé direciona, ou seja, se essas cláusulas se atentaram ao padrão de conduta, a comportamento probó, à honestidade. Volta-se, notoriamente, para as circunstâncias que delimitaram a estipulação contratual ao seu tempo e modo. A declaração da vontade, portanto, sobre os demais elementos do negócio jurídico, por meio das cláusulas contratuais será aferida pela compatibilidade ao ordenamento jurídico justo (FERREIRA; SIQUEIRA D’AVIZ, 2020, s/p).

A função corretora da boa-fé abre vertentes distintas: “a boa-fé auxilia a corrigir o exercício jurídico, direcionando-o e ajustando-o aos padrões de licitude (Código Civil, art. 187, *a contrario*)” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). Também “pauta a correção do próprio conteúdo contratual, nas hipóteses de abusividade e de desequilíbrio contratual, neste último caso atuando por meio de institutos especificamente previstos pela lei” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

A primeira vertente da função corretora do exercício jurídico, que possui escopo de “impedir o exercício manifestamente desleal, incoerente, imoderado ou irregular de direitos subjetivos, formativos, faculdades e posições jurídicas. Trata-se da sua incidência no momento dinâmico, abrangendo todas as fases da relação obrigacional” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

A segunda vertente, qual seja, a “função de ajustamento do conteúdo contratual, provoca o consequente controle do conteúdo contratual, notadamente (mas não exclusivamente) nos contratos formados por adesão, quando um dos polos está em vulnerabilidade legalmente presumida” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

Em relação à boa-fé como forma de validade, especialmente no conteúdo que tange ao art. 166 do CC, que dispõe sobre as causas de invalidade do negócio jurídico e que não coloca a boa-fé em sem rol, importa ressaltar em síntese que, fora da hipótese do art. 51, inc. IV, do CDC, que “esgota, a rigor, a *sedes materiae* da boa-fé como norma de validade diretamente invocável” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

A função corretora também atua na abusividade contratual. A abusividade se “refere ao conteúdo contratual. Abusiva é a cláusula em si mesma porque ultrapassa aquilo que constitui, segundo a Ordem jurídica, o padrão mínimo do equilíbrio entre as posições contratuais” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). Importante notar que “o controle do conteúdo contratual opera ou no plano da validade (nulidade total ou parcial e anulabilidade), ou no da eficácia (tecnicamente por intermédio da ineficácia, da redução do proveito, da rescindibilidade por vício, ou do suplemento e da revisão)” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

Já o princípio da boa-fé objetiva “atua no plano da validade nas hipóteses subsumidas no art. 51, inc. IV, do CDC visando coibir o desequilíbrio. Nas demais hipóteses, abrangidas pelo Código Civil ou subsumidas na regra do art. 6.º, inc. V, segunda parte, ou é dispensável o chamamento do princípio boa-fé” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*), uma vez que pelo princípio do equilíbrio, tem “sua própria operatividade”, podendo ser evocado “como norma comportamental, pautando a atuação das partes quando da aplicação e/ou renegociação das cláusulas de acomodação do contrato às circunstâncias, recaindo na esfera da atuação da boa-fé como princípio incidente ao exercício jurídico” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

Nota-se que a “concreção da boa-fé e cumprimento de seu papel de correção do exercício jurídico está imiscuído na sistematização realizada pela jurisprudência e doutrina por meio do que se nomina figuras parcelares” (FERREIRA; SIQUEIRA D’AVIZ, 2020, s/p), como uma forma de catalogar “o exercício jurídico ilícito, marcadas pela essencial busca de evitar o comportamento desleal, contraditório, que por não ser justificável pelas circunstâncias fáticas, torna-se ilícito” (FERREIRA; SIQUEIRA D’AVIZ, 2020, s/p).

A sistematização referida é, conforme anotação de Martins-Costa (2018, *E-book*), “normalmente advindas de soluções jurisprudenciais promanadas em casos concretos que, com o tempo, se assentaram e generalizaram, essas figuras são discernidas entre si por determinadas ênfases nos elementos caracterizadores da conduta que se quer corrigir ou limitar” e cita como exemplo: *venire contra factum proprium, tu quoque, nemo auditur propriam turpitudinem allegans e suppressio / surrectio*.

Essas figuras serão analisadas adiante, em conjunto com as particularidades dos contratos para a produção audiovisual e das modificações das diretrizes criativas do projeto audiovisual, uma vez que, por serem mais bem compreendidas na análise global da negociação jurídica, são mais percebidas quando acompanhadas de exemplos ou descrições de situações relevantes às condutas esperadas nas relações negociais exercidas. Para o momento, em suma, cumpre ressaltar que a função corretora, em relação ao comportamento das partes, “busca evitar contradições entre suas ações, impedindo que a repentina mudança de conduta de um deles cause prejuízos ao outro, que legitimamente esperava que a execução seguiria se dando daquela primeira maneira” (NASI, 2019, p. 84).

3.2 DESENVOLVIMENTO, MODIFICAÇÃO E ADAPTAÇÃO DAS DIRETRIZES CRIATIVAS DO PROJETO AUDIOVISUAL NA FASE DE EXECUÇÃO DOS CONTRATOS

A fase de execução dos contratos coincide com todas as fases da produção audiovisual, porque parte considerável da pré-produção, inclusive a finalização e ajustes do projeto, que toma corpo nessa fase contratual, além de comportar a produção e pós-produção, que também ocorrem enquanto há relação jurídica contratual em execução.

O início dessa fase contratual é marcado por intensos debates em torno do rumo criativo da obra e, conseqüentemente, inúmeros aspectos da parcela criativa do projeto audiovisual vão sendo criados, adaptados, modificados e afastados durante esse processo, uma vez que a equipe está inteira formada e começando a desenvolver sua função artística de acordo com a obrigação

personalíssima contraída. E, para melhor situar esses comportamentos, costumes, usos [...] na relação obrigacional em exame, nada melhor que exemplos sobre essa intemperança na continuidade volitiva de cineastas, e esses não faltam.

Ao dirigir o filme “O Acochado” (*À Bout de Souffle*, 1961), Jean-Luc Godard trabalhou com um roteiro coescrito pelo então colega e “nêmesis” na *Nouvelle Vague*, o também cineasta François Truffaut. Godard, entretanto, seguiu um processo criativo na *mise-en-scène* que ainda desafia as convenções da prática cinematográfica.

FIGURA 21 - CENA DO FILME “O ACOSSADO” (*À BOUT DE SOUFFLE*, 1961)



Godard modificava e rescrevia diariamente o roteiro, repassando as falas aos atores conforme filmava as cenas, criando assim um roteiro espontâneo, com ares documentais. Essa técnica foi repetida por Godard em outros filmes e, ao que tudo indica, deixava os atores furiosos por não conseguirem se prepararem antecipadamente para as filmagens (POOLE, 2022).

Saindo da França e chegando nos EUA, o projeto do filme “Colateral” (*Collateral*, 2004) foi bastante modificado com a entrada do diretor Michael Mann ao time de produção, começando pela cidade em que a história se passa, que se deslocaram para Los Angeles/CA, que obviamente impactou nas locações externas

FIGURA 22 - O BRILHO DA CIDADE DE LOS ANGELES CAPTADOS PELA FOTOGRAFIA NO FILME “COLATERAL”



O diretor também modificou a essência do personagem principal: “Max tornou-se menos um perdedor e mais um homem descontraído e inteligente, que se contentava em observar o mundo detrás de seu volante e em interagir com seus passageiros” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 33), onde conhece Vicente que leva aos conflitos e clímax do roteiro. Essa modificação impactou toda história contada, uma vez que o filme “consiste basicamente na interação entre esse par de protagonistas” (p. 33). Mas as mudanças não pararam por aí.

Mann e a direção de fotografia tomaram novos rumos na produção ao decidirem abandonar os rolos de filmes e adotar câmeras de alta definição digital, que haviam acabado de serem desenvolvidas, para captarem melhor as imagens noturnas e o brilho de Los Angeles. Mann contou:

O filme não registra o que nossos olhos conseguem ver à noite. É por isso que eu migrei para a filmagem em vídeo digital em alta-definição – para ver através da noite, para ver tudo que o olho humano pode ver e mais. Você vê essa paisagem melancólica, com colinas e árvores e estranhos padrões de luz. Eu queria que esse fosse o mundo em que Vicente e Max estão se movimentando (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 33).

No Brasil o exemplo parte de uma entrevista dada ao jornalista Geraldo Mayrink (2000, s/p) pelo grande mestre do cinema brasileiro, Glauber Rocha, e publicada pela revista “Playboy” em 1980, em que revelou que o último trabalho de Glauber, o longa “A Idade da Terra” (1980), não seguiu os planos de produção, isso quando havia um plano de fato.

O projeto do filme levou nove anos para ser finalizado, sendo três só para filmagens e montagem, e estourou bastante orçamento. “A verba inicial de 6 milhões de cruzeiros inchou para quase 17 milhões naquele dia do acabamento do filme e subiria facilmente aos 20 milhões quando as cópias chegassem às salas de cinema” (MAYRINK, 2000, s/p).

Glauber também não tinha um roteiro no papel, levando o ator Tarcísio Meira a exigir os diálogos por escrito. O filme “teve tantas versões datilografadas e correspondeu a fases tão diferentes da vida de seu autor, que o (filme) mandado ao Festival de Veneza nada tem a ver com o resumo apresentado, [...] nem ao que Glauber já havia oferecido a produtores internacionais cinco anos antes” (MAYRINK, 2000, s/p). A equipe também foi abandonando o projeto, em virtude do “humor” do diretor que dificultava as filmagens:

Pedro de Moraes, um dos fotógrafos, ouvia quase todas as noites que era “o pior retratista do mundo”. Johnny Howard, câmera e americano de nascença, caiu doente, gemendo de dor, depois de passar a noite carregando o equipamento de cinemascópio para filmar todas as escolas de samba do Rio, terceiro e último local das filmagens. Howard estava sendo boicotado pelos técnicos brasileiros. Segundo ele, passavam gelatinas e vaselinas em suas lentes e as imagens saíam todas borradas. Pediu ao diretor que desse um jeito naquilo (“Ou eu ou eles”, exigiu) e Glauber deu. Disse que gostava muito do trabalho de Howard, mas, tendo de escolher entre um profissional colonizador e os colonizados, preferia ficar com os colonizados e que o gringo fosse embora. E ele foi. Glauber acredita que essas coisas acontecem porque o ato de filmar cria problemas político-militares terríveis. “Sou prussiano com os atores”, reconhece. “Não admito indisciplina” (MAYRINK, 2000, s/p).

No dia 06 de fevereiro de 1978 as filmagens do longa terminaram e, das 37 pessoas que a equipe chegou a ter, somente 3 restaram no final, “um montador, um administrador e o diretor. Glauber passou os catorze meses seguintes montando os enormes blocos do filme, tentando reduzi-los e dar-lhes uma ordem” (MAYRINK, 2000, s/p).

FIGURA 23 - CENA DO FILME “A IDADE DA TERRA”



Esses três exemplos foram escolhidos dentre tantos outros para demonstrar que, em que pese a formalidade precedida nos processos cinematográficos, eles estão subordinados à criatividade de seus realizadores, o que acaba sendo refletido na produção da obra audiovisual com um todo.

Todo artista trabalha dentro da limitação de tempo, dinheiro e oportunidade. De todas as artes, o cinema é uma das mais restritivas. Há orçamento a serem mantidos, prazos a serem cumprindo, o tempo e as locações são imprevisíveis e a coordenação de qualquer grupo de pessoas envolve reviravoltas imprevistas. Mesmo os arrasa-quarteirões de Hollywood, que à primeira vista parecem oferecer liberdade ilimitada, são na verdade limitadores em diversos níveis. Cineastas de filme de alto orçamento às vezes se cansam de coordenar centenas de funcionários e se debater com decisões de milhões de dólares e começam a ansiar por projetos menores, que oferecem mais tempo para refletir sobre o que funciona melhor (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 67).

Essas são alterações tomadas pela própria equipe criativa, que entendem em conjunto que o direcionamento deve ser mudado. Outras acontecem enquanto a cena está sendo gravada, como por exemplo os “cacos”, que são improvisações de fala que os intérpretes fazem durante a filmagem e que, em inúmeras ocasiões, funcionam muito bem em termos narrativos e são mantidos na obra audiovisual. Um exemplo clássico é a fala “*You talkin’ to me?*” (“Você está falando comigo?”), criada pelo ator Robert De Niro ao interpretar Travis Bickle, o anti-herói protagonista do filme “*Taxi driver*” (Taxi Driver, 1976).

FIGURA 24 - CENA DO FILME TAXI DRIVER (*TAXI DRIVER*, 1976), EM QUE O ATOR ROBERT DE NIRO CRIA SUA FALA: “VOCÊ ESTÁ FALANDO COMIGO?”



No aniversário de 40 anos da obra em 2016, o diretor Martin Scorsese contou em uma entrevista, conduzida por Rande Dawn (2016) ao “TODAY”, que durante a filmagem, De Niro “ficava dizendo: 'Você está falando comigo?' Ele ficava repetindo, ficava repetindo... e o (assistente de direção) estava batendo na porta dizendo: 'Vamos, precisamos sair daqui'”. O Diretor então respondeu: “Não, isso é bom, isso é bom. Me dê mais um minuto’. Era como um *riff* de jazz. Como um solo” e manteve a fala criada pelo ator em cena.

Enfim, o bem audiovisual entregue ao final dificilmente vai ser um espelho exato daquele descrito no projeto e “é possível apreciar mais o cinema quando entendemos que, em termos de produção cinematográfica, todo filme é uma concessão em face das limitações” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 67).

O que deve ser compreendido, entretanto, é que podem ocorrer modificações drásticas ou sensíveis, que não são justificadas por efeitos externos e sem a anuência de quem sofre os efeitos dessas mudanças, e que acabam afastando os motivos que levaram determinado artista a se vincular àquela obra, a assinar aquele contrato. Pode ocorrer também que o comportamento tomado por determinada parte não seja leal, tenha, por exemplo, faltado com o dever de informação em pontos essenciais da relação.

Há, como já apontando, uma expectativa comumente desenhada na tradição da produção cinematográfica de que o projeto irá ser remodelado conforme os planos saem do papel e abraçam as condições da realidade, o que pode até ser interpretada como uma expectativa, todavia é forçoso imperar todas as modificações às “forças do destino” e justificar quaisquer condutas atentatórias ao exercício da boa-fé à expectativa de modificações do projeto.

As modificações que mais causam estresse na relação obrigacional são usualmente aquelas que partem de um dos sujeitos, ou grupos específicos de sujeitos da relação, sem anuência dos demais, mas que afetam esses terceiros ou a concepção artística da obra em pontos relevantes, ou até na obra como um todo. Um exemplo é quando o diretor de cena modifica o *storyboard* sem a presença do fotógrafo, um dos responsáveis pela decisão dos pontos de luz e enquadramento da cena.

Essas condutas podem resultar, no mínimo, em uma sensação de desrespeito, de invasão do espaço do profissional que teve seu desenvolvimento e trabalho artístico impactado por essas decisões. A obra em desenvolvimento, ao se afastar daquela que foi ofertada ou construído em equipe, sem a devida anuência das partes que nela imprimem sua imagem e arte, pode padecer em um deserto de promessas. Resta a pergunta sobre como agir, se conduzir, diante de tais circunstâncias.

De um lado, há uma obra em execução que depende de toda a equipe para que ela seja desenvolvida, com uma figura de autoridade no *set* de filmagens, usualmente o diretor de cena, que é tradicionalmente respeitada. Pode ocorrer, por exemplo, que uma decisão do diretor se choque com a promessa feita na oferta, ou o produtor a decidir pela eliminação de maquinários de iluminação sem a anuência do fotógrafo, que criou e teve aprovação previa dos seus planos de filmagens.

Os atores, atrizes e intérpretes em geral são outros exemplos que acabam vendo a construção dos seus personagens, o enredo subjetivo por eles criado para essa caracterização, sendo prejudicadas por decisões que mudam o rito do personagem, sua essência e seu papel naquela narrativa cinematográfica, e um exemplo foi dado de uma entrevista ao “TODAY”, em 2022, com o ator Matt Damon.

Na entrevista (STALLINGS, 2022), o ator revela que durante a produção do filme “A Identidade Bourne” (*The Bourne Identity*, 2002), se incomodou com as mudanças da obra, e revelou que o roteiro foi alterado e se tornou irreconhecível daquele que ele tinha tido aceitado fazer, deixando o ator, em suas palavras, desconfortável, e ameaçou deixar as filmagens: “Tornou-se exatamente o tipo de filme que eu deixaria passar, que não quero fazer e que evitei fazer porque tinha o número perfeito de explosões e tudo mais”. A equipe decidiu então voltar à concepção original do roteiro e o ator não saiu da produção.

Outra circunstância mais recente, de uma atriz que também ameaçou deixar o projeto, ocorreu no início da produção do filme “Tudo em Todo o Lugar ao Mesmo Tempo” (*Everything Everywhere All at Once*, 2022). A atriz Michelle Yeoh contou que iria desistir de atuar no longa caso o nome do personagem que ela assumiu não fosse mudado, isso porque o nome da

personagem também era Michelle e a atriz acreditava que a personagem merecia ter sua própria voz.

FIGURA 25 - MICHELLE YEOH EM CENA DO FILME “TUDO EM TODO O LUGAR AO MESMO TEMPO”



O nome da personagem foi modificado para Evelyn Wang e a atriz permaneceu no papel. Sobre a oportunidade, Yeoh revelou (SHARF, 2022):

Fiquei muito satisfeita por finalmente conseguir um roteiro com uma mulher muito comum (“*nondescript*”), uma mulher imigrante, que está conosco há muito tempo, tentando viver o sonho americano, assim como eu. E fazer uma mulher tão ordinária ser extraordinária é muito gratificante, porque eu acredito que somos todos nós.

Essas nuances das relações aqui estudadas servem não só para análise de fatos que ocorrem na produção audiovisual, mas também porque há uma esperança nesse estudo de que o comportamento das partes durante a vivência da obrigação relacional integral, durante todas suas fases, seja sempre lido pelas lentes dos usos, do tráfico e costumes da produção audiovisual. Além disso, ajuda a desenhar padrões de comportamentos específicos da relação e a apontar algumas condutas esperadas pelas partes na condução do cumprimento da obrigação contraída, o que é urgente quando se molda um estudo tendo por base a boa-fé, o respeito à manifestação de vontade consciente, e as regras gerais de direitos de personalidade, direitos autorais e de imagem, incidentes na relação por força de lei.

Nessa tomada, alguns aspectos relevantes sobre a anuência de modificações, comportamentos tomados pelas partes na produção, e institutos categorizados pela função corretora da boa-fé serão o norte para continuar a discussão aqui trazida, conforme se passa a entabular.

3.2.1 As condutas conforme à boa-fé na criação e na modificação das diretrizes artísticas do projeto audiovisual

O dissenso não é exatamente algo inesperado quando um grupo de pessoas se reúne para tomarem decisões relativas à orientação que pretendem seguir, e a equipe criativa de uma obra audiovisual está longe de estar imunizada contra os dissabores que as relações negociais, especialmente em contratos de duração – como os *intuito persona* aqui estudados –, podem experimentar quando suas partes não conseguem chegar a um acordo.

Há, claro, saídas para a modificação e definições das diretrizes artísticas de uma obra sem estressar a rede de contratos que organiza e garante as relações, e uma delas é, sem sombra de dúvidas, o diálogo, a negociação e, por sorte, um dos costumes preservados na atividade cinematográfica são as reuniões da equipe criativa, que continuam como parte vital do processo de criação da obra e do projeto.

Essas reuniões acontecem desde o primeiro momento, quando diretor e produtor se sentam pela primeira vez para discutirem o roteiro, isso quando o roteirista já não está junto deles, bem como para prepararem o projeto e escolherem o restante dos profissionais.

É o momento em que se analisam currículos, o orçamento, a fatia do mercado que aquela obra vai ser destinada e demais pontos de partida necessários para a obra em específico, como por exemplo, a disponibilidade da locação, caso seja essencial para desenvolvimento do roteiro.

Os encontros da equipe criativa para debater a produção são especialmente críticos quando a equipe “personalíssima”, tratando para se referir àqueles que possuem uma obrigação *intuito persona* com o projeto/contrato, está completa e os atores escolhidos. Isso porque é quando se passa a desenvolver o projeto artístico completo e se inicia a leitura do roteiro “em mesa” (*table reading*) e ensaios.

As leituras do roteiro “em mesa” ocorrem periodicamente e usualmente começa com os atores declamando suas falas, e assim o diretor vai anotando a fluidez e como a voz desses intérpretes são transportadas para o texto (o que já pode levar à modificação nessas partes do roteiro).

Em obras seriadas, como séries e novelas, é comum que essas leituras em conjunto ocorram antes das filmagens dos episódios e capítulos e não necessariamente antes de iniciar a filmagem da temporada, uma vez que o roteiro continua sendo reescrito conforme a recepção do público, além do risco que leituras antecipadas levam, especialmente do vazamento do roteiro, o que pode prejudicar o projeto.

Há nesses encontros discussões sobre opções narrativas, motivações das ações cênicas, os primeiros arranjos em conjunto da *mise-en-scène*, e principalmente trocas de impressões, de percepções, sobre a obra. Esse é o primeiro “público” daquela história que será transportada para o cinema e muito dos pontos do projeto e da obra audiovisual em si, são definidos.

FIGURA 26 - ARTISTAS INTÉRPRETES DOS PERSONAGENS DA SÉRIE “GUERRA DOS TRONOS” (*GAME OF THRONES*, 2011-2019), REAGINDO ÀS CENAS DO EPISÓDIO FINAL “O TRONO DE FERRO” (*THE IRON THRONES*)



NOTA: Dirigido por David Benioff e D. B. Weiss, exibido em 19 de maio de 2019) da série durante a leitura coletiva final do roteiro (*Final Table Reading*).

Além disso, há os esperados ensaios, que no cinema e demais obras audiovisuais vão além da preparação para encenação e atuação: Todos os elementos de cena começam a ser testados, desde iluminação, a figurino e maquiagem e, conforme vão sendo aprovados pela equipe criativa que se responsabiliza pela direção de arte e pelo diretor, passam a entrar no projeto de filmagem, no *storyboard*, nos desenhos dos planos, enfim, confirmam que aquela determina diretriz criativa será o caminho tomado naquela cena.

Logo, é possível compreender por que o projeto audiovisual se desenvolve e se consolida durante a fase de execução do contrato, por que tanto a narrativa que será contada, como a forma que será contada, são “afirmadas” nesse momento, as ideias da equipe criativa convergiram para aquela definição, para aquela direção daquela cena narrada.

Não se pode olvidar que, ainda que possa haver consenso, a liberdade de cada membro que atua diretamente na proposta criativa da obra não é afastada, mas passa a ter que ser exercida nos limites impostos pela boa-fé, uma vez que houve acordo das partes na maneira de cumprimento

do objeto contratual, individual e coletivamente. Por haver esse acordo, há uma expectativa de conduta que será seguida, qual seja, ao do respeito aquilo que a equipe definiu.

Como é possível recortar, para fins de aferição de problema jurídico no negócio, o dilema apontado se centra no comportamento das partes durante a execução do contrato, e não necessariamente em um conteúdo específico do contrato instrumentalizado: A situação embaraçosa surge da falta com a boa-fé objetiva, com o dever de cooperação, de lealdade, de uma falha no dever de informação, dentre tantos outros casos que podem ser citados. Para uma melhor construção desse argumento, é preciso avivar três “ordens” dadas pela boa-fé, que já foram emoldurados nessa dissertação: A tutela da confiança, à rejeição ao comportamento desleal e contraditório e o respeito às expectativas legitimamente criadas. Começando pela última.

Por respeito às expectativas criadas, se espera que quem negocia um contrato não fraude “expectativas legitimamente criadas, pelos seus próprios atos durante as negociações” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). Essa expectativa, como anunciado, deve ser legítima e “será apenas se os elementos do caso vierem a comprovar a existência de fundadas razões para que a parte frustrada acreditasse na seriedade de propósitos do outro agente” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

Além da atenção aos usos e às práticas (é dizer: ao comportamento reiterado dos sujeitos) bem como ao conteúdo expresso no instrumento que veicula a proposta, a perspectiva finalística auxilia a esclarecer o âmbito do dever de não fraudar as expectativas legítimas, pois negociações são feitas para possibilitar a formação de um consentimento esclarecido, para que cada um avalie a oportunidade e a conveniência de contratar, e, se contratar, que o seja em determinada forma e conteúdo (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

Nessa saída, é possível avistar a tutela da confiança se aproximando dos enunciados, visto que comportamento o *desleal* se contradiz ao *leal*. Porém, ao tratar da confiança como um dever, é importante pontuar que, na tradição,

[...] a eficácia obrigacional das condutas adotadas dependia exclusivamente da vontade do seu praticante e da adequação desta vontade aos requisitos formalmente estabelecidos pelo direito positivo. A confiança, inserida no amplo movimento de solidarização do direito, vem justamente valorizar a dimensão social do exercício dos direitos, ou seja, o reflexo das condutas individuais sobre terceiros (SCHREIBER, 2007, p. 93).

A tutela da confiança surge porque a “segurança jurídica (como previsibilidade acerca das ‘regras do jogo’) se expressa também nos comportamentos uniformes, não contraditórios e,

consequentemente, na imposição de um ‘dever de coerência’ ou de não contradição desleal’ (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

[...] a tutela jurídica da confiança exige os seguintes fatores: a) situação de confiança conforme o sistema; b) justificação à confiança, identificada pela presença de elementos objetivos que provoquem a crença plausível; c) investimento da confiança, como o exercício de atividades jurídicas sob a crença da confiança, d) a imputação da situação de confiança à pessoa que será atingida pela proteção ao confiante (DIDIER JR.; BOMFIM, 2013, p. 37).

O dever de coerência “consistente em manter-se a palavra dada ou o comportamento manifestado, agindo segundo os fins do contrato, e corresponder à expectativa legitimamente criada pelos próprios atos, assim impedindo surpresas desleais” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*), uma vez “que a contradição, a instabilidade comportamental, a inconstância, afetam um vínculo que o Ordenamento jurídico pretende dotar de estabilidade” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

E da tutela da confiança e do dever de coerência, é possível compreender o porquê de o agir seguindo a boa-fé se choca com o comportamento contraditório. Para se falar em ilicitude na contrariedade, primeiramente é necessário “averiguar se a conduta contraditória atinge aqueles vetores postos no art. 187 da Lei Civil como ‘balizas da licitude’ no modo do exercício. Haverá ilicitude quando a contraditoriedade importar em uma deslealdade e não houver justa causa para a Contraditoriedade” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

Por sorte, como já dito, há figuras discernidas pelo direito que categorizam comportamentos contraditórios: *venire contra factum proprium*, *tu quoque*, *nemo auditur propriam turpitudinem allegans*, *suppressio e surrectio* e *exceptio doli*.

O que há em comum entre as figuras parcelares da contraditoriedade desleal é a vedação a exercitar um direito subjetivo, faculdade, ou posição jurídica em contradição com a sua anterior conduta interpretada objetivamente segundo a lei, segundo os bons costumes e a boa-fé, ou quando o exercício posterior se choque com a norma de conduta pautada pela boa-fé. Nos variados Ordenamentos apresenta-se, ainda que sob formas e etiquetas diversas, a mesma ideia: é ilícito o aproveitamento de situações prejudiciais ao *alter* para a caracterização das quais tenha agido, positiva ou negativamente, o titular do direito ou faculdade (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

A vedação ao comportamento contraditório, de fato “não tem por fim a manutenção de coerência por si só, mas afigura-se razoável apenas quando e na medida em que a incoerência, a contradição aos próprios atos, possa violar expectativas despertadas em outrem e assim causar-lhes prejuízo” (SCHREIBER, 2007, p. 96). E justamente dessa vedação, passa-se a

analisar a primeira categorização desses comportamentos ditos contraditórios, a *suppressio* e *surrectio*.

3.2.1.1 As condutas na construção em conjunto do projeto audiovisual e a *suppressio* e *surrectio*

A *suppressio* e a *surrectio* fazem parte das categorizações criadas pela jurisprudência e doutrina para identificar determinados padrões de comportamento nas relações negociais que chamam a função corretora da boa-fé para eventual correção do exercício jurídico ou do próprio conteúdo contratual. “Diz-se *suppressio* a situação do direito que, não tendo sido em circunstâncias, exercido durante determinado lapso de tempo, não possa mais sê-lo por, de outra forma, se contrariar a boa-fé” (MENEZES CORDEIRO, 2013, p. 797).

A *suppressio* pode, dessa forma, ser entendida como “a perda de uma situação jurídica de vantagem, pelo não exercício em lapso de tempo tal que gere no sujeito passivo a expectativa legítima de que a situação jurídica não seria mais exercida; o exercício tardio seria contrário à boa-fé e abusivo” (DIDIER JR.; BOMFIM, 2013, p. 35).

A suppressio é efeito jurídico cujo fato jurídico correspondente tem como pressuposto o não exercício de um direito e a situação de confiança da outra parte. Não se exige qualquer elemento subjetivo do sujeito inerte. Tutela-se a confiança do outro (DIDIER JR.; BOMFIM, 2013, p. 35).

Por seu turno, a “*surrectio* é exatamente a situação jurídica ativa, que surge para o antigo sujeito passivo, de não mais submeter-se à antiga posição de vantagem pertencente ao credor omissor” (DIDIER JR.; BOMFIM, 2013, p. 35).

Dessa primeira leitura é possível concluir que existem situações em que a rejeição ao comportamento desleal, norte da função corretora da boa-fé, decorre do desalinho “entre o não uso de um direito subjetivo ou de uma faculdade, durante certo tempo, em vista de uma relação negocial. Este não uso pode criar na contraparte – contra a qual poderia ter sido dirigido o direito subjetivo do credor da prestação – a confiança na estabilidade de situação” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

No cerne da *suppressio* está a “estabilidade e/ou a previsibilidade do comportamento, manifestada sobretudo pela consolidação no tempo de certas situações” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). Assim, a “aplicação da *suppressio* pressupõe uma contradição entre a atitude

omissiva inicial do titular, que desperta a confiança da contraparte, e a atitude comissiva de exercício abusivo do direito, em violação à referida confiança” (NEVES, 2015, p. 47).

Considera-se que o comportamento ensejador da *suppressio* é contraditório, na medida em que haveria contradição inadmissível entre uma omissão prolongada no exercício do direito – em circunstâncias tais que suscitam a expectativa de que ele não mais seria exercido – e a conduta segundo a boa-fé. Assim, é da maior relevância, para um adequado chamamento da *suppressio*, a atenção aos elementos e circunstâncias do caso. De modo algum esse instituto (como, igualmente, as demais figuras aqui analisadas) se compactua com uma aplicação mecânica, desatenta aos elementos de concreção e divorciada de uma justificação fundada em fatos comprovados. (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

A *suppressio* configura “abuso por violação à boa-fé [...], consubstanciada na afronta à confiança legitimamente nutrida” (NEVES, 2015, p. 44) e nasceu na jurisprudência alemã “sobretudo para evitar o abuso por parte de uma das partes do exercício de direitos para os quais não havia prazo prescricional expresso, mas cujo exercício passado muito tempo poderia causar iniquidades patentes” (BUENO, 2017, p. 157).

A *suppressio* é “um remédio excepcional, cuja aplicação aos casos concretos é sujeita, como toda e qualquer norma jurídica, a requisitos ou pressupostos [...] a saber: (i) inatividade; (ii) imputabilidade; e (iii) protetividade” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

Estando assim sujeita aos três pressupostos para ser usada como remédio, a sujeição ao *suppressio* requisita a análise desses requisitos. A começar pela inatividade, que se refere ao tempo, “ao longo período em que o titular de um direito, podendo exercê-lo, manteve-se inerte” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). Por haver esse requisito de atividade, marcada pelo tempo, é preceito “da *suppressio* um comportamento inicial omissivo que, em si, não seria ilícito. Aqui, o *factum proprium* seria uma conduta silenciosa (um não fazer)” (DIDIER JR.; BOMFIM, 2013, p. 36). Lembrando que o “que é apreendido juridicamente, entretanto, não é a conduta em si, mas a sua situação fática decorrente (a imagem de não exercício) que legitima a situação de confiança do outro” (DIDIER JR.; BOMFIM, 2013, p. 36).

A questão do tempo como pressuposto da *suppressio* distancia essa figura de demais institutos, de certa forma, próximos, como a da prescrição e da decadência, porque enquanto esses, via de regra, possuem prazos especificados, o tempo da *suppressio* “relewa de forma diferente da tradicional, contudo, porque impassível de prefixação no texto normativo. O tempo da *suppressio* é o período de gestação da confiança pela inércia do titular, confiança esta cuja violação tornará ilícito o extemporâneo ato de exercício” (NEVES, 2015, p. 32-33).

A esta altura, já é possível proceder a uma distinção entre a *suppressio* e os institutos da prescrição e da decadência, uma vez que com estas a primeira não se confunde. Eis que enquanto à prescrição e à decadência basta o decurso de certo lapso de tempo, ou a inatividade do titular, na *suppressio*, tais elementos não se revelam como suficientes, pois é necessário um comportamento em contradição com a confiança gerada na contraparte de que ele não ocorreria. É justamente nesta contradição que reside a deslealdade ou desconformidade com o princípio da boa-fé objetiva. Por isso, a *suppressio* constitui-se na aceção por alguns engendrada, "uma espécie de prescrição de fato", não por confundir-se com os institutos da prescrição e da decadência, mas por operar uma "eficácia negativa" (PINHEIRO, 2000, p. 206).

A inatividade do titular deve, entretanto, passar por um filtro: “É preciso conjugar a inatividade por um considerável período de tempo com os elementos justificadores, no caso concreto, do investimento de confiança pela contraparte, o que supõe certa atitude do titular do direito apta a suscitar, na contraparte, a confiança legítima” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*), podendo levar, em abstrato, a conclusão de que “a mera omissão no exercício não é suficiente para sua invocação: é preciso configurar-se um a omissão circunstancialmente significativa, de modo que o exercício retardado configure forma de deslealdade” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). Assim,

[...] o tempo pode variar drasticamente para os mesmos direitos, conforme a qualidade das partes, o tipo de mercado em que a relação está inserida, o histórico comportamental das partes, dentre outros fatores que o jurista leva em conta para costurar, sempre sob medida, a gestação da confiança pela via da *suppressio* de cada concreto caso (NEVES, 2015, p. 33).

Por sua vez, a imputabilidade “diz respeito à necessidade de o descumprimento do dever de exercer o direito poder ser imputável ao seu titular” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). Em vista disso, “responsabilidade pela passividade deve poder ser atribuível ao titular do direito, sem ser causada por outra pessoa ou decorrer de alguma circunstância específica e determinante que afaste o seu conhecimento a respeito do conteúdo do seu direito” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). Logo:

O não exercício não deve ser atribuído a um impedimento, jurídico ou factual, do exercício do direito. Além do mais a imputabilidade deixa de se configurar quando: (a) o titular do direito não estiver vinculado ao seu comportamento anterior; (b) comportamento anterior tiver sido adotado com desconhecimento da situação ou com erro sobre condição contratual; (c) o referido comportamento não puder ser caracterizado como irregular nem desleal (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

O requisito da protetividade, por fim, “faz referência à necessidade de o devedor ter justificadamente confiado na falta de exercício futuro do direito pelo seu titular” (MARTINS-

COSTA, 2018, *E-book*). Com isso, para a aplicação do instituto, é necessário que “o comportamento do seu titular tiver gerado a legítima expectativa na parte contrária no sentido de que o referido direito não mais seria por ele exercido” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). Essa expectativa deve ser mais que legítima, “essa expectativa deve ter sido exteriorizada pelo devedor por meio de atos de disposição patrimonial que mantenham relação de causalidade com a omissão do titular relativamente ao exercício do seu direito” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

Dessas linhas gerais, é possível traçar uma panorama entre a construção e modificação das diretrizes criativas durante as reuniões de equipe e a *suppressio* e a *surrectio* e, inclusive concluir que o instituto possui pressupostos para ser aplicados e que podem estar evidentes nesses negociações criativas, especialmente quando há necessidade de exteriorização da expectativa, através de atos de disposição patrimonial que mantêm relação de causalidade com a omissão, especialmente quando lida restritivamente.

Há uma relação que compõe o feixe contratual em análise em que a *suppressio* é visível, por ter sido alvo de decisão do STJ, que é a questão da parcela patrimonial dos direitos autorais. No julgamento do Recurso Especial n.º 1.643.203/RJ, a Terceira Turma afastou o pedido de um compositor para que a Rádio Globo e a Globo Comunicação e Participações fossem condenadas a indenizá-lo pelo uso de vinhetas criadas por ele em 1969 e que continuou sendo veiculadas na programação da emissora. Conforme ficou consignado na ementa, no caso em análise

[...] foi reconhecida a existência de contrato válido entre as partes acerca da utilização gratuita de vinhetas protegidas pelos direitos de autor, uma vez que, à época dos fatos, não havia exigência legal quanto a forma escrita. O acordo foi observado pelas partes, de modo pacífico e tranquilo, ao longo de mais de 4 (quatro) décadas, com convivência amistosa entre elas. A modificação de comportamento abrupta por uma das partes não condiz com a boa-fé objetiva, fazendo incidir a *suppressio*, a despeito da vitaliciedade dos direitos autorais.

Nos termos do relator, Ministro Marco Aurélio Bellizze, mesmo se tratando de direitos autorais, a “vitaliciedade não é suficiente para afastar a incidência da *suppressio* aos direitos de autor, impondo-se, contudo, uma análise da boa-fé objetiva compatível com os fundamentos essenciais e principiológicos dos direitos autorais”. Um ponto de destaque no voto do Relator é no reconhecimento das circunstâncias específica da relação em que a boa-fé estava sendo investida:

A vasta autonomia contratual no âmbito autoral, não raras vezes, resultava em sujeição a convenções desequilibradas, ao vincular, de um lado, o autor isoladamente e, de outro, entidades empresariais organizadas, sem as quais era praticamente impossível levar as obras ao conhecimento e reconhecimento do público. Esse cenário socioeconômico evidenciou o criador intelectual como parte presumivelmente mais fraca, e justificou a elaboração de legislações especiais, sempre orientadas a reequilibrar essas relações contratuais.

O que se conclui da decisão, é que a *suppressio* pode ser atraída para corrigir o comportamento nas relações negociais que envolvam direitos autorais de exploração, desde que seus pressupostos sejam analisados no caso prático, como a doutrina da boa-fé dispõe. Tal pronúncia do STJ, entretanto, não toca na questão moral da autoria, que se reveste da proteção da personalidade.

Portanto, eventual correção de conduta pela fórmula da *suppressio/surrectio* durante a execução dos contratos na criação e modificação em conjunta da obra audiovisual deve ser analisada à luz de seus pressupostos e das condutas tomadas pelas partes naquela relação específica. A *suppressio*, como alerta Martins-Costa (2018, *E-book*), “não estando legalmente prevista; não devendo esvaziar os institutos da prescrição, da decadência e da renúncia tácita”. Nessa seara, o estudo do instituto da renúncia é de extrema importância para o estudo aqui dirigido, uma vez é declaração usualmente presente nas negociais da equipe criativa.

3.2.2 Manifestação de vontade e a indisponibilidade de direitos: A questão da modificação do roteiro

Para melhor compreender o anunciado no título, relativo à modificação de obra autoral de terceiro mesmo diante de uma aparente anuência do titular, para que um outro exerça esse direito moral, é mais honesto e produtivo para o argumento que ele se inicia com o questionamento o que trouxe aqui.

Estando o roteirista durante a construção do projeto criativo, em momentos de leitura e ensaio das cenas, durante as filmagens ou edição, e observa o diretor modificar as cenas descritas no roteiro, os interpretes modificarem os diálogos através dos “cacos”, e se mantém inerte, não se opõe, permite que as cenas sejam gravadas dessa maneira. Há, nessa descrição, possibilidade de se falar em renúncia tácita do direito de modificação da obra garantida ao roteirista?

É importante definir que “a renúncia é um negócio jurídico (e não um ato-fato jurídico), que tem como cerne do seu suporte fático a vontade exteriorizada (tácita ou expressa),

sendo esta vontade também relevante no plano de eficácia do ato” (DIDIER JR.; BOMFIM, 2013, p. 72). Além disso, a renúncia tácita (contrário da expressa),

[...] não se confunde com a incidência do princípio da boa-fé, que pode irradiar, dentre outras consequências, a *supressio*. Nesta, tem-se a extinção de uma situação jurídica ativa porque o seu titular não a exerceu por tamanho lapso de tempo que criou expectativa legítima de que ela não mais seria exercida. Cuida-se da noção de boa-fé objetiva (norma), que não se confunde com a boa-fé subjetiva (fato). Em se tratando de incidência do princípio da boa-fé, é irrelevante a vontade do agente não atuante. Tutela-se a situação de confiança da outra parte (DIDIER JR.; BOMFIM, 2013, p. 32).

Portanto, ao contrário da *supressio* que prescinde a vontade manifestada, a renúncia exige sua exteriorização, ainda que tacitamente. Além disso, a *supressio/surrectio* partem de análises da conduta na relação obrigacional, quando há confiança justificada de que o direito que o titular possui não será exercido no futuro, lido através das condutas que o titular tomou durante a relação.

Por seu giro, a renúncia foi introduzida na hermenêutica dos negócios jurídicos (art. 114, CC) “dentre os que ficam submetidos a uma interpretação restritiva” (GOMES, 2021, v. 3, *E-book*.) e, em virtude disso, em caso de dúvidas, “decide-se em prol daquele que assumiu o dever ou renunciou. O objeto da obrigação será aquele a que o devedor, de modo expreso, referiu”. (RIZZARDO, 2023, *E-book*). A mesma interpretação restritiva é imposta aos direitos autorais, por força do art. 4.º da legislação especial.

Nessa seara, como já aludido no tratamento ao direito de imagem, é possível haver permissão tácita por parte do titular para reprodução, como o exemplo da uma modelo que posa para fotografos na entrada de um evento. Face à essa eventualidade, a permissão dada é interpretada estritamente ao contexto e só pode ser utilizada na conjuntura de “a modelo estar presente no evento”. Utilizações fora desse cenário, a depender do seu conteúdo, podem atingir diversos direitos tutelados, como honra e a imagem, chegando a ferir inclusive a sua qualidade atributo, a depender da distorção resultante da descontextualização do conteúdo.

Porém, nesse exemplo estamos falando de direitos que possuem prerrogativa do consentimento, tanto para negar quanto para permitir. Essa disposição não sobrevive, na aplicação fria da lei, em caso de renúncia ou alienação de direitos morais do autor, nem mesmo se exercido pelo titular do direito.

Nesse sentido, o STJ já se manifestou que “mesmo um contrato expreso e escrito de renúncia aos direitos de autor não implicariam a autorização para modificações na obra objeto de livre disposição”. Essa pronúncia se deu no REsp n. 1.558.683/SP, a partir de uma lide

traçada sobre a telenovela “Pantanal”, em que figurou como recorrente o autor de telenovelas Benedito Ruy Barbosa e como recorrida a “TVSBT canal 4 de São Paulo”.

FIGURA 27 - PERSONAGEM “JUMA”



NOTA: Interpretada pela atriz Cristiana Oliveira em cena na novela “Pantanal”, de Benedito Rui Barbosa, exibida pela Rede Manchete no anos de 1990.

Conforme relatado no acórdão, o recorrente firmou no ano de 1989 “um contrato de prestação de serviços editoriais, no qual se comprometeu a escrever os textos literários da telenovela ‘Pantanal’, e outro de cessão de direitos autorais, com prazo de vigência de 10 (dez) anos, a partir de 1990”, com a “extinta Rede Manchete de Televisão”. Um novo acordo foi firmado entre as partes em 1995 “em que o recorrente renunciou expressamente, em caráter irrevogável e irretroatável, ao direito de receber qualquer importância referente a todos os direitos e concessões ajustados”.

Os direitos de exibição da telenovela foram então cedidos pela Rede Manchete à Recorrida, que, por sua vez, “teria reexibido a obra entre 9 de junho de 2008 e 13 de janeiro de 2009 sem prévia autorização do recorrente e mediante cortes de cenas” o que motivou a ação judicial.

Nos termos do voto do relator, Ministro Ricardo Villas Bôas Cueva, a “renúncia ao direito de recebimento sobre qualquer valor a respeito da obra, de acordo com os termos do acordo firmado, conferiu à extinta emissora o direito de negociar livremente com terceiros, sem lhe fosse devida nenhuma importância a propósito”.

Já em relação à modificação da obra (corte de cena), o relator defende que a “renúncia aos direitos patrimoniais provenientes da exploração econômica da obra não pode ser extensível

aos direitos da personalidade, incluído o de natureza moral, que são intransmissíveis, inalienáveis e irrenunciáveis”.

Cabe repetir uma citação já feita, o do “princípio basilar que rege o direito de obrigação comum – o da autonomia da vontade – ser limitado no Direito de Autor e, em consequência, também o da supletividade das normas legais” (BITTAR, 2019, p. 114). Nem sob o manto do anonimato o direito fala em renúncia de direitos morais.

E assim se apresenta uma situação típica na produção audiovisual e que colocam as normas protetivas de autoria em uma situação delicada, quando analisadas junto das condutas das partes, qual seja, a expectativa natural no negócio de que o roteiro, ou argumento em sentido amplo, vai ser modificado durante a execução do contrato para, por exemplo, acomodar os demais artistas no desenvolvimento criativo da obra audiovisual, ou diante da necessidade de adaptação às variantes de ordem financeira e técnica que surgirem.

A pergunta que resta é sobre que argumentação lógica, a não ser pela aplicação fria da letra da lei, um autor ou coautor pode reclamar modificação de sua obra por terceiros se ele estava presente, assistindo, não se opondo a filmagem das cenas modificadas, as vezes inclusive encorajando, como em alguns casos de “cacos” dos atores, outras anuindo claramente como no exemplo do filme “Tudo em Todo o Lugar ao Mesmo Tempo”, em que a atriz principal “impôs” a modificação do nome da personagem.

Esse contexto que desperta dúvidas não possui uma saída objetiva, serena, mas não se pode olvidar que há uma distância entre o direito e a realidade na situação descrita que desafia a presunção legal, e que são as condutas pautadas no uso e nos costumes da produção audiovisual.

O roteirista cria o argumento da obra ciente de que será, no mínimo, readequado as necessidades futuras do diretor, que é coautor da obra audiovisual junto do roteirista, e do restante da equipe criativa e da própria produção.

E, apesar da dificuldade em se chegar a uma conclusão à respeito dessa conjunção de aparente antagonismo entre “o *posto* e o *vivido*”, é possível, ao menos, apontar que a jurisprudência mantém um respeito à interpretação restritiva dos direitos autorais e firma entendimento no sentido de que a renúncia de direitos autorais pressupõe somente os de ordem patrimoniais, disponíveis, e não os que assumem a qualidade moral.

4 MODIFICAÇÃO DAS DIRETRIZES CRIATIVAS E ARTÍSTICAS DA OBRA AUDIOVISUAL E CRISE NA RELAÇÃO NEGOCIAL: CONDUTA DAS PARTES E VIOLAÇÃO CONTRATUAL E DE DIREITOS

As modificações das qualidades artísticas e criativas do projeto audiovisual possuem o condão natural de gerar dissensos, vez que passam a perturbar uma situação que se encontrava pacificada, ou ao menos, que não estava atraindo a atenção.

Essas modificações partem, via de regra, de negociações para que se chegue a uma diretriz definida para que o projeto continue, sem afetar as relações negociais, nem a rede de contratos. Porém, a mudança pode ser significativa e julgadas sem justificativas para determinadas partes contratuais, e realizam que o que foi acordado, ainda que fora do “contrato escrito”, não está sendo respeitado e se estressam com a relação. Exemplos não faltam no cinema.

O personagem Marty McFly do filme “De Volta para o Futuro” (*Back to the Future*, 1985) foi imortalizado pelo ator Michael J. Fox, mas antes dele um outro ator já estava incumbido de dar vida ao personagem, Eric Stoltz, que inclusive já estava atuando em cenas da produção (GAINES, 2015).

FIGURA 28 - O ATOR MICHAEL J. FOX EM CENA DO FILME “DE VOLTA PARA O FUTURO”



Durante as filmagens, o diretor Robert Zemeckis e o roteirista Bob Gale notaram que, apesar de ser um bom ator dramático, Eric Stoltz não trazia a “energia” que o personagem precisava. Além disso, a conduta do ator no *set* de filmagem estava incomodando a equipe. Stoltz era um discípulo do método de atuação criado de Stanislavsk, e pedia que todos os

tratassem como Martin, nome do personagem, durante todo o tempo, além de se recusava a seguir o perfil criado para o personagem, insistindo em ser um ator “sério”, enquanto o filme havia sido projetado para ser mais leve. O resultado foi a retirada de ator do projeto e a entrada de Michael J. Fox em seu lugar.

Outro ator que não seguiu as diretrizes criativas da obra e se recusou a filmar o roteiro por “não concordar com a cena”, já durante as filmagens, foi Harvey Keitel no projeto do filme “*Apocalypse Now*” (*Apocalypse Now*, 1979).

O próprio ator revelou¹⁷ que se recusou a usar um capacete militar em uma cena de missão que se passava em uma floresta porque, dada sua experiência militar, caso o capacete caísse no chão faria barulho, razão pela qual um militar não utilizaria o equipamento nesse tipo de missão. A recusa do ator em não seguir os parâmetros do roteiro levou à sua saída do projeto.

FIGURA 29 - CENA DO FILME “*APOCALYPSE NOW*”



Outros casos curiosos são de diretores que, após verem sua obra modificada, se recusam a continuar tendo seu nome atrelado à obra. David Lynch, por exemplo, “renegou” a versão de “Duna” (*Dune*, 1985), após o estúdio tomar controle da pós-produção do filme e cortar 45 minutos de cenas sem a anuência do diretor (WANG, 2021).

¹⁷ MATLOFF, Jason. **Who's Afraid of Harvey Keitel?** Disponível em: <https://web.archive.org/web/20160630025032/http://jasonmatloff.com/selected-articles/whos-afraid-of-harvey-keitel/>. Acesso em: 10 out. 2023.

FIGURA 30 - IMAGEM DO FILME “DUNE”, DE DAVID LYNCH



Um último exemplo é do diretor Edgar Wright, que abandonou o filme “Homem Formiga” (*Ant-Man*, 2015), após o estúdio Marvel decidir que criaria o filme sem a ajuda do diretor, mesmo havendo promessa de que ele faria parte. Em entrevista a um podcast (TAPLEY, 2017), Wright revelou que era o diretor e roteirista do filme, mas que a Marvel decidiu que faria o *draft* (rascunho ou a primeira versão do roteiro) sem a presença de Wright, que optou em abandonar o projeto face à conduta contraditória da Marvel.

Situações como essas descritas não são raras no cinema e, desse desenho, o presente estudo parte para a análise desses momentos, quando a modificação de uma diretriz criativa sem justificativa externas, de um elemento essencial do roteiro, de uma técnica artística, são modificadas sem concordância das partes afetadas, e como os efeitos pungentes à relação podem levar à quebra da confiança e quebra do negócio jurídico.

Para melhor organização dessa matéria, a análise realizada será tomada em três frentes partindo desses modificações destacadas e pelas lentes dos efeitos na relação contratual, sendo a primeira quando ocorre na fase de formação do contrato, a segunda na fase de execução do contrato e a terceira, relativa aos efeitos das modificações e a reservas legais de imagem e direitos autorais.

4.1 MUDANÇAS DOS TERMOS DA OFERTA E ESTRESSE NA RELAÇÃO NEGOCIAL: A RESPONSABILIDADE PRÉ-CONTRATUAL E OS VÍCIOS DE CONSENTIMENTO

A modificação de uma diretriz artística da obra que toca em conteúdo sensível do bem que está sendo coletivamente construído pode atingir conteúdo que foi alvo da oferta ou das

negociações pré-contratuais. Apesar de não haver um contrato de fato nessa fase, isso não exclui, como visto, a incidência da boa-fé.

Desde a fase das tratativas, as partes estão adstritas a agir conformemente aos deveres em cada caso deduzidos da concretização de comportar-se segundo a boa-fé. Embora na fase das tratativas não esteja ainda configurada obrigação em sentido técnico, correlativa à pretensão a um direito de crédito e ainda que não haja contrato – sendo a liberdade de romper as tratativas a regra –, pode existir entre os interessados uma relação jurídica obrigacional de fonte legal, sem deveres primários de prestação. Esta relação projeta deveres de proteção cuja violação pode, conforme as circunstâncias, gerar o dever de indenizar – no Direito brasileiro, sob o regime da responsabilidade extracontratual –, quando o dano resultar da infração de “especiais situações de confiança” (MARTINS-COSTAS, 2018, *E-book*).

A incidência da boa-fé na fase de tratativas já foi alvo de estudo no presente trabalho, motivo pelo qual a análise de eventual violação à boa-fé a partir da modificação do projeto criativo se dará nos termos da responsabilidade pré-contratual e dos vícios de vontade, uma vez que o consentimento é base da formação dos contratos e as condutas tomadas pelas partes, como já revelado, são de extrema relevância no exame da manifestação válida e consciente de vontade.

4.1.1 A responsabilidade pré-contratual e a *culpa in contrahendo*

A responsabilidade pré-contratual surge do ordenamento jurídico, sendo possível afirmar que “no sistema brasileiro a abertura das tratativas impõe aos que dela participam deveres especiais, de fonte legal (imediatamente ou por via do princípio da boa-fé) sem que se verifiquem deveres de prestação em sentido técnico” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). Ela “decorre da violação de dever oriundo da boa-fé objetiva [...] durante a fase negocial, entendida como o período de preparação do negócio, no qual as partes entram em contato em razão de um eventual e incerto negócio jurídico” (FRITZ, 2012, p. 3).

A responsabilidade pré-contratual não surge a partir da violação de um contrato preliminar ou pré-contrato, como uma semelhança terminológica poderia sugerir. Isso, porque o pré-contrato – consagrado no art. 462 do CC/2002, cujo objeto consiste no dever de celebrar um contrato principal – é, assim como este, verdadeiro negócio jurídico, cujo descumprimento dá ensejo à típica responsabilidade contratual por infringência de um dever de prestação, isto é, de uma obrigação no sentido técnico (FRITZ, 2012, p. 3).

Atualmente, entende-se que a responsabilidade pré-contratual compreende um ampliado campo, “estendendo-se para além da hipótese do dever de declarar as causas de invalidade do futuro contrato para abranger, também, danos decorrentes do processo formativo por infringência a deveres de proteção [...], em vista da do respeito à confiança investida” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). As hipóteses sistematizadas de responsabilidades contratando compreendem:

(a) o injusto recesso das tratativas; (b) danos causados à pessoa ou ao patrimônio durante as negociações; (c) a conclusão de contrato nulo, anulável ou ineficaz; (d) a ausência ou defeituosidade de informações que seriam devidas e pela falta culposa de veracidade de informações prestadas; (e) falsas representações na fase das tratativas, desde que culposas, não recaindo no dolo, que é abrangido por figura específica; e (f) danos culposamente causados por atos ocorridos na fase das negociações, quando tenha sido validamente constituído o contrato. (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*):

Pontes de Miranda “situava a fonte dos deveres pré-contratuais na tutela da confiança, a ser concretamente averiguada segundo os usos do tráfico jurídico” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). O autor não trata, nesse contexto, à boa-fé, porém “tangencia, [...] situando a fonte da relação jurídica estabelecida entre os que entram em negociações nos deveres de verdade, ou esclarecimento, atenção (aos interesses alheios) de comunicação, de explicação e de conservação” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). Na fase pré-contratual,

as partes são formalmente iguais. no terreno, essa igualdade nem sempre se verifica. Por razões de ordem social, económica, científica ou de apoio jurídico, uma das partes pode encontrar-se em situação de total supremacia. no limite, é configurável uma posição de monopólio, numa área vital e sem sucedâneos: a não haver uma intervenção do direito, a parte forte ditará, pura e simplesmente, as suas condições à parte fraca¹¹⁹. o direito pode, aqui, por norma expressa ou *ex bona fide*, impor uma obrigação de contratar. (CORDEIRO, 2021, p. 45).

Como pontua Venazzi (2011, p. 38), a responsabilidade pré-contratual é “um gênero, do qual fazem parte várias figuras, dentre as quais, a mais conhecida é a responsabilidade por rompimento injustificado das negociações preliminares”, porém, “independente das hipóteses existentes de responsabilidade pré-contratual, todas têm em comum a violação de um dos chamados deveres de conduta” (Venazzi, 2011, p. 38), que decorrem do princípio da boa-fé objetiva.

Disso se atribui a *culpa in contrahendo*. A doutrina foi formulada pelo jurista alemão Rudolph Von Jhering, em que, como ensina Martins-Consta (2018, *E-book*), esculpiu o conceito

de que há *culpa in contrahendo* sempre que, nas fases das tratativas, o comportamento de alguma das partes,

[...] induzindo a confiança da outra de que tal procedimento seria adotado, ou omitido informações de importância capital para que outra parte possa decidir em relação ao negócio jurídico a ser realizado, ou ainda deixando de mencionar circunstâncias que acabariam forçosamente por produzir a invalidade do contrato, gerando assim, o “dever de indenizar” (MARTINS COSTAS, 2019 *apud* COUTO E SILVA, 1982, p. 29).

Jhering apresentou a teoria “quando, em suas lições sobre a teoria do erro essencial, viu-se perplexo com a falta de resposta para o seguinte problema: a parte que cometeu um erro ao celebrar um contrato [...] responde pelo dano causado à outra parte por sua própria culpa?” (FERREIRA, 2017, p. 32). Com a teoria, Jhering “buscava contornar os efeitos indesejados e injustos da teoria da vontade (*Willenstheorie*), então dominante, que deixava desamparada essa situação cinzenta em que não havia contrato que permitisse o socorro das regras a estes referentes, tampouco havia tutela da responsabilidade aquiliana” (FERREIRA, 2017, p. 56).

Para o alemão, a *culpa in contrahendo* é “um instituto da responsabilidade civil pelo qual, havendo nulidade no contrato, uma das partes, que tenha ou devesse ter conhecimento do óbice, deve indenizar a outra pelo interesse contratual negativo” (MENEZES CORDEIRO, 2013, p. 530).

Assenta-se a ideia de *culpa in contrahendo*, em contratos nulos por vícios ocorridos durante sua formação. Impõe-se, então, o dever de indenizar o interesse contratual negativo, com vistas a colocar a parte prejudicada na situação em que ela estaria, caso não se vinculasse a uma avença nula. Nesta perspectiva, a tese da *culpa in contrahendo* passou a ser acolhida pela doutrina e jurisprudência alemãs que, uma vez aliada ao princípio da boa-fé, teve seus horizontes alargado (PINHEIRO, 2000, p. 164).

Assim, a *culpa in contrahendo* é toda “infração do dever de atenção que se há de esperar de quem vai concluir contrato, ou de quem levou alguém a concluí-lo” (MIRANDA, 2012, tomo XXXVIII, p. 438). Como pontua Fachin (1998, p. 31), “[...], há uma obrigação de agir segundo a regra da boa-fé, e no terreno das ‘tratativas’ o não cumprimento dessa obrigação gera direito à reparação”.

A “responsabilidade pela *culpa in contrahendo* pode ocorrer mesmo se não se chegou a concluir o negócio jurídico bilateral, como se não se passou de punctações, que deram despesa ou prejuízo ao futuro figurante” (MIRANDA, 2012, tomo XXXVIII, p. 438). Nalin (2000)

pontuou, antes da consagração da boa-fé pela atual codificação civil, que a possibilidade de responsabilidade nas fases de tratativas já era visível em respeito ao princípio da confiança:

A confiança, sobretudo, acaba por consagrar a primazia do sujeito contratante, visualizando a relação jurídica futura, que pode abranger não só os interesses de natureza patrimonial, mas também, no sentido geral desta tese, na indicação de que o desempenho do contrato interprivado contemporâneo leva em conta os valores do ser. A possibilidade indenizatória pelo rompimento prematuro do negócio, também em face da violação de interesses extrapatrimoniais (morais), é a maior prova de que mesmo num segmento, no qual o contrato não se encontra formado, o sujeito e os seus valores (patrimoniais e extrapatrimoniais) é que se encontram no vértice do sistema (NALIM, 2000, p. 158)

A confiança exige a verdade e Pontes de Miranda (2012, tomo XXXVIII, p. 437- 438) aponta que, em virtude da existência desse dever (*Erklu-rungshaftung*), ou dever de esclarecimento, “cria-se entre os figurantes relação jurídica, que impõe a quem negocia proceder como as pessoas honestas procedem. Se A sabia que a tela, que vendera a B, fora destruída no incêndio da exposição, e nada disse a B, infringiu o dever de verdade” (MIRANDA, 2012, tomo XXXVIII, p. 438).

A obrigação *in contrahendo* é específica: une duas concretas pessoas e assume um conteúdo moldado pelo caso concreto, mas previsível e cognoscível. Por isso, a sua violação dá azo a uma clara responsabilidade obrigacional. Quanto ao seu teor: ele depende de cada situação. Pode ser muito ténue, quando se trate e contactos pouco mais do que ocasionais. Mas podem, igualmente, atingir uma grande intensidade, chegando a dar azo a obrigações de contratar. exprime-se nos nossos conhecidos deveres de proteção, de informação e de lealdade e concretiza-se nos diversos grupos típicos de casos, acima examinados: vulnerabilidade pré- negocial, contratação ineficaz, interrupção injustificada de negociações, tutela da parte fraca e responsabilidade por atos de terceiros¹ (MENEZES CORDEIRO, 2021, p. 49)

Outro exemplo, se o produtor tiver ciência que um roteiro apresentado para uma atriz seria completamente modificado no futuro, afetando diretamente elementos que ela considerou ao escolher esse papel, também infringe o dever de verdade, ofende a confiança. Esse é o motivo pelo qual se “ressalta a tutela da confiança, gerada por uma parte na outra e que posteriormente vem a se frustrar, em face de uma atitude contrária, ensejando responsabilidade pré-contratual” (PINHEIRO, 2000, p. 166), e mais:

[...] não só o dever de verdade ou dever de esclarecimento dá ensejo a responsabilidade pela *culpa in contrahendo*. A conduta de um dos futuros figurantes, ou de um dos figurantes, pode ter causado danos sem violação do dever de verdade. É o que ocorre se alguém está a examinar o objeto que vai comprar e lhe arreventa

uma das partes, ou o mancha, ou o torce, ou de qualquer modo o danifica. Quem recebe o objeto para ver se lhe convém a aquisição, ou quem, para examiná-lo, visita o depósito, ou a fábrica tem de conduzir-se com todo o cuidado. Foi in contrahendo que o futuro figurante, ou o figurante, lesou o outro. Infringiu dever de conservação (MIRANDA, 2012, tomo XXXVIII, p. 438).

Por essa virtude, “não há qualquer relação jurídica contratual durante os tratos preliminares, as discussões e os acertamentos em pormenor. Não há, portanto, pensar-se em infração de dever oriundo de negócio jurídico [...]. Se o contrato não chegou a concluir-se, contrato não houve, nem há” (MIRANDA, 2012, tomo XVIII, p. 439). O espaço da responsabilidade pré-contratual é o “do ‘ainda-não-contrato’ [...] o espaço do trato” (MARTINS-COSTA, 2000, *E-book*). Há, nesse campo da responsabilidade pré-contratual, “a relação jurídica de trato, de negociação (*Verhandlungsverhältnis*)” (MIRANDA, 2012, tomo XXXVIII, p. 439).

O direito está cheio de regras jurídicas sobre deveres de conservação e de verdade. Basta pensarmos em que o especificador de má fê, mesmo que seja de grande valor o que obteve, perde o seu trabalho, pois ao dono da matéria-prima pertence a espécie nova [...]. O especificador, que pintou ou esculpiu, adquire a propriedade, não se exime da responsabilidade pela indenização [...] (MIRANDA, 2012, tomo XXXVIII, p. 439).

Além do espaço, a teoria precisa ser também destacada no tempo, uma vez que a “responsabilidade é pelo que ocorreu antes de se concluir o contrato e ao tempo de se concluir. Tem-se de prestar o que sofreu o figurante outorgado, ou o que teria sido figurante, se o contrato se houvesse concluído e fosse válido” (MIRANDA, 2012, tomo XXXVIII, p. 443).

A responsabilidade por *culpa in contrahendo*, quer antes da conclusão, quer no momento da conclusão do contrato ou do pré-contrato, é independente de se ter concluído, ou não, o contrato ou o pré-contrato, e rege-se por outros princípios. A relação jurídica que corresponde ao dever de conduta honesta e leal não é obrigacional: não há obrigação de prestar. Tal obrigação somente exsurge quando se infringe o dever (MIRANDA, 2012, tomo XXXVIII, p. 443).

Conclui-se que “os deveres de comunicação, de explicação e de conservação nascem da necessidade de confiança, no tráfico” (MIRANDA, 2012, tomo XVIII, p. 439). Um importe destaque que se faz nessa janela é em relação aos direitos de informação na fase pré-contratual. Uma vez que nessa fase, “o bem jurídico visado é um consentimento informado” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*), é justificada a informação como dever de proteção pré-contratual.

O não cumprimento do dever de informar “as circunstâncias do negócio e a injustificada ruptura negocial se mostra contrária à atuação de boa-fé objetiva e do respeito pelos deveres de lealdade e informação” (VENAZZI, 2011, p. 40), e nesse momento negocial, eventual infração ao dever de informação pode ser taxada como culposa ou dolosa.

Caso culposa, “a consequência será o nascimento de responsabilidade civil, por culpa *in contrahendo* (responsabilidade pré-contratual, ou pré-negocial)” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). Caso “dolosa (incluso o dolo por omissão informativa), podendo levar à anulação, se essencial o dolo, ou ao pagamento de perdas e danos, se caracterizado o dolo acidental” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

Sendo as tratativas a fase na qual as partes deliberam sobre a formação ou não do contrato, nada mais razoável exigir-se, portanto, que todas as informações relacionadas com o eventual negócio sejam devidamente fornecidas, a fim de que as partes possam, com base em dados corretos e completos, formar seguramente um juízo de conveniência e oportunidade sobre o contrato (FRITZ, 2012, p. 14-15).

O dever de prestar informação “pode decorrer de lei, da vontade das partes, do princípio da boa-fé, dos usos, ou das circunstâncias” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). Pode também “sequer se configurar como dever jurídico. Mas, uma vez prestada determinada informação, essa há de ser verídica, ou ao menos legitimamente tida como verídica pela parte que a prestou” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

É importante notar, especialmente quando se analisam condutas, que a “informação inverídica pode decorrer de uma afirmação positiva ou de um jogo entre o parcialmente dito e a reticência. Nem sempre o silêncio (que é uma simples abstenção) é sancionado. Será sancionado, todavia, quando for tão eloquente quanto uma mentira ou quando houver dever de não silenciar” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

Frisa-se que “o dissenso oculto (= informação ou expressão de um que fez o outro figurante crer na existência de algo que não existe, ou na inexistência de algo que existe) também pode determinar responsabilidade pela *culpa in contrahendo*, mesmo se o contrato não se conclui” (MIRANDA, 2012, tomo XXXVIII, p. 438). Nessa fase,

[...] o “dever de se informar” (que, não raro, qualifica-se mais exatamente como ônus ou encargo material) configura (i) ou manifestação do dever geral de diligência para com os próprios interesses, que a todos incumbe (nesse caso, qualificando-se como ônus), ou dever para com o *alter*, ainda que mediata ou indiretamente, como no exemplo do médico que deve se informar sobre o paciente, realizando a anamnese, para poder tratá-lo adequadamente (nesse caso, consistindo em dever profissional). A diligência para com os próprios interesses (ônus ou encargo) configura-se, no plano contratual, em solicitar da outra parte as informações que estime necessárias sobre as

obrigações que vai assumir antes de aceitá-las. Ao contratante diligente incumbe fazer perguntas, averiguar e analisar as respostas que recebe, buscar dados, refletir sobre as informações que lhe são transmitidas (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

E, ao falar em conduta e dever de informação, é importante destacar o agir nas negociações confidências, que não são raras na produção audiovisual, e o dever de sigilo ou de confidencialidade.

Um exemplo é o do roteirista do filme “Vingadores: A Dinastia Kang” (*Avengers: The Kang Dynasty*, previsão de lançamento: 2026), Jeff Loveness foi retirado da produção, conforme relata o jornalista Jeff Sneider (MARINHO, 2023), por supostamente vazar informações confidências. O roteirista Michael Waldron assumiu a posição.

Cumprido destacar, inclusive, que em uma relação pré-negocial entre profissionais, “demonstrado que o agente buscou a informação, fazendo perguntas à contraparte, mas ela lhe foi negada, porque havia dever de confidencialidade, ou outra escusa crível e justificável, cessa a exigência do dever de se informar: *ad impossibilia nemo tenetur*.” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

O dever de sigilo aqui estudado, por ser oriundo da boa-fé, é, via de regra, integrado em caso de lacuna no contrato, portanto de maneira subsidiária e em concreto. Dificilmente existe essa lacuna nos contratos para produção audiovisual, uma vez que é costumeiro no tráfico negocial haver cláusulas de sigilo nos contratos. Porém, durante as negociações, não há um contrato ainda estabelecido (se há um pré-contrato com cláusula de confidencialidade, estaríamos frente a uma violação desse contrato). Cinge assim entender como esse instituto atua nas tratativas.

Pautado no dever de lealdade, pelo dever de sigilo as partes não devem “divulgar informações recebidas durante as negociações, quando isso contrarie os interesses do outro” (FRITZ, 2012, p. 18). Esse dever “impõe a não divulgação das informações potencialmente danosas conhecidas por ocasião das negociações” (FRITZ, 2012, p. 18). Martins-Costa (2018, *E-book*), defende o dever de segredo ou de omissões como correspondente aos interesses de proteção e os qualificam “como o dever de guardar sigilo sobre atos ou fatos dos quais se teve conhecimento em razão do contrato ou de negociações preliminares”.

Tão pouco há, “em linha de princípio, o dever de informar concernentemente a elementos notórios e a dados que o lesado conhecia ou devia razoavelmente conhecer, por exemplo, em razão de sua profissão ou pelo ambiente econômico-social em que age” (Martins-Costa, 2018, *E-book*).

A emissão culposa ou dolosa de informações não atinge somente os interesses de proteção no núcleo da boa-fé objetiva, mas também macula aquilo que é mais valioso na formação dos contratos, que é a disposição de vontade. Como destaca Nalin (2000, p. 133-134):

É bem verdade que o elemento volitivo do contrato mostra-se mais forte, na inversa proporção de vulnerabilidade de uma das partes envolvidas na relação. Ou seja, quanto maior for a equivalência de forças na relação, maior também será a autonomia para contratar; por outro lado, quanto maior o distanciamento socioeconômico entre as partes, mais arraigado será o preenchimento da boa-fé no espaço do contrato, servindo ela de termômetro da legalidade das obrigações assumidas e parâmetro para se dosar a auto responsabilidade do contratante mais forte. Nesse balanço do mercado entra o julgador para, histórica e contextualmente, preencher a cláusula geral da boa-fé, medindo as forças dos contratantes e peculiaridades do negócio.

O agir deliberado, ou não, de forma que vicie a vontade vinculativa da parte leva também à necessidade de tutela da vontade originalmente manifestada, e nesse sentido, a codificação civil brasileira identificou que a vontade merece ser tutelada, como se passa a demonstrar.

4.1.2 Formação dos contratos e vícios de consentimento

Muito se diz neste trabalho sobre vontade e consentimento na análise da formação contratual para as produções audiovisuais. Isso se justifica porque dela depende muito: Não só é a porta de entrada para uma nova relação jurídica, mas a empreitada em um bem artístico único que contará com a assinatura do contratado, o que acarreta preocupações específicas, uma vez que sua imagem enquanto artista depende disso. Em virtude desse peso, dessa importância dada ao objeto do contrato na hora de se tomar uma decisão vinculativa, a vontade não pode ser maculada, viciada, para deixar a proposta mais atraente, por exemplo.

Por esse motivo, a vontade é protegida desses vícios no ordenamento jurídico brasileiro, ameaças essas que também são anotadas como defeito dos negócios jurídicos. “A declaração de vontade é elemento estrutural ou requisito de existência do negócio jurídico. Para que este seja válido, todavia, é necessário que a vontade seja manifestada livre e espontaneamente” (GONÇALVES, 2021a, *E-book*).

Entretanto, pode ser “que ocorra algum defeito na sua formação ou na sua declaração, em prejuízo do próprio declarante, de terceiro ou da ordem pública” (GONÇALVES, 2021a, *E-book*). Importante frisar que “o conceito de defeito é mais largo que o de vício. A incapacidade relativa é defeito, sem ser vício; o dolo é vício e, pois, defeito” (MIRANDA, 2013, p. 313).

Sobre a teoria a respeito do elemento volitivo e ocorrência de vício, Pontes de Miranda (2013, p. 316) destaca:

É o princípio da existência da manifestação de vontade. Por isso mesmo, só se pode ir contra ela para se lhe negar validade: se há o vício, - a manifestação de vontade existe, mas é anulável. Se a manifestação de vontade não proveio daquele a que se atribui, ou se houve *vis absoluta*, então manifestação de vontade não houve, tal como se apresenta. Porque a procedência certa é pressuposto subjetivo da existência da manifestação de vontade. Toda manifestação de vontade o é da vontade de alguém, A, que a manifesta por si, ou por alguém que lhe possa manifestar a vontade. Só a lei pode dizer onde, havendo divergência entre o manifestado, que se interpretou, e a vontade, há vício de vontade.

O Código Civil elenca esses defeitos, vícios, majoritariamente nos arts. 138 ao 165, e são: Erro ou ignorância, dolo, coação, estado de perigo e fraude contra credores. Com exceção do último, classificado como vício social, os demais defeitos recebem a alcunha de vícios de consentimento (FARIAS; ROSENVALD, 2015, *E-book*) e, dentre esses, os que merecem destaque no presente estudo são o erro e o dolo, por se comunicarem melhor com a realidade de análise.

A coação, nos termos do art. 151, “para viciar a declaração da vontade, há de ser tal que incuta ao paciente fundado temor de dano iminente e considerável à sua pessoa, à sua família, ou aos seus bens” e, pensando no objeto da relação jurídica aqui estudada, fica difícil figurar um oblato que aceita produzir um audiovisual por temor fundado em dano iminente, porque, por mais que o tempo nos mostre que tudo é possível, esse tipo de vício seria mais latente e o prazo natural entre o aceite da proposta viciada e a realização do defeito seria suficiente para que o objeto contrato nem chegasse a ser executado, ou seja, a ação do coator seria em vão.

O mesmo ocorre com o estado de perigo: “Configura-se o estado de perigo quando alguém, premido da necessidade de salvar-se, ou a pessoa de sua família, de grave dano conhecido pela outra parte, assume obrigação excessivamente onerosa” (art. 156, CC). Por mais que nada impeça que alguém aproveite esse estado do perigo para forçar uma vinculação jurídica para produzir um audiovisual, os efeitos dessa vinculação seriam frágeis, uma vez que os contratos para a produção não são, especialmente os personalíssimos, de cumprimento imediato, havendo tempo hábil para que o vício seja sanado, ou o negócio desfeito por vício, antes de até de se iniciar a execução do objeto do contrato.

Por essa razão, as figuras que serão melhor estudadas aqui são a do erro e do dolo, e nada melhor que um exemplo que supostamente ocorreu com a atriz Halle Berry e sua

representação do personagem “Tempestade” do universo do *X-Men* na adaptação dos quadrinhos da DC para o cinema, para demonstrar como esse tipo de vício pode ocorrer para que um oblato aceite uma proposta de participar de uma produção audiovisual.

Durante um painel no “*New York Comic Con*” em 2023, o diretor Matthew Vaughn, revelou (WHITE, 2023) o motivo de ter desistido do projeto do filme “*X-Men: O Confronto Final*” (*X-Men: The Last Stand*, 2006), que seria o terceiro filme de uma sequência: De acordo com o Diretor, ele se encontrou com um executivo do projeto que tinha em mãos uma versão diferente do roteiro do filme, e que na primeira página contava como uma cena nova da personagem “Tempestade”, em que descrevia: “África. Tempestade. Crianças morrendo por falta de água. Ela cria uma tempestade e salva todas essas crianças”.

FIGURA 31 - A ATRIZ HALLE BERRY EM CENA COMO “TEMPESTADE” NO FILME “X-MEN: O CONFRONTO FINAL”



O diretor então se volta para o produtor irritado, não com cena em si, mas porque ele era o diretor e não tinha visto esse roteiro até então. Foi quando o executivo lhe respondeu que aquele era um “rascunho para a Halle Berry”, não era uma cena que estava no roteiro “de verdade”. Era, na verdade, uma cena escrita para a atriz para despertar seu interesse no papel, sua anuência no contrato de representação, e que, assim que conseguissem a assinatura, esse roteiro seria descartado.

O Diretor destacou no painel que ficou “tipo, ‘Uau, você vai fazer isso com uma atriz ganhadora do Oscar que interpreta a Tempestade? Estou fora daqui.’ Então desisti naquele

momento”. Halle Berry assinou e atuou no filme como “Tempestade” e não há nenhuma cena do filme na África.¹⁸

O exemplo pode ser lido, numa primeira visão como dolo, porém, a depender de um maior detalhamento do suposto ocorrido, pode também ser visto como erro, uma vez que “há íntima ligação entre o erro e o dolo, porque num e noutro caso a vítima é iludida. Diferem, contudo, pelo fato de que, no erro, ela se engana sozinha, enquanto no dolo, o equívoco é provocado por outrem” (GONÇALVES, 2021a, *E-book*).

O erro “é o resultado de uma falsa percepção, noção, ou mesmo da falta (ausência) de percepção sobre a pessoa, o objeto ou o próprio negócio que se pratica” (FARIAS; ROSENVALD, 2015, *E-book*). Já o dolo, que é o “artifício ou expediente astucioso, empregado para induzir alguém à prática de um ato que o prejudica, e aproveita ao autor do dolo ou a terceiro” (GONÇALVES, 2021a, *E-book*). Tal conduta, “consiste em sugestões ou manobras maliciosamente levadas a efeito por uma parte, a fim de conseguir da outra um a emissão de vontade que lhe traga proveito, ou a terceiro” (GONÇALVES, 2021a, *E-book*).

O erro invalidante, passível de anular um negócio jurídico, deve se atentar aos seguintes pressuposto, como ensina Pontes de Miranda (2013, p. 384-385):

O primeiro pressuposto é o de que se trate de suporte fático em que haja manifestação de vontade. O erro em enunciados de fato, que não sejam na manifestação de vontade, não basta a invalidar. Segundo, é de mister que alguém, manifestando a vontade, se haja baseado em algo que não correspondia aos fatos, de modo que se dê a divergência, entre a manifestação de vontade, e a vontade que se havia de manifestar, e não entre a vontade manifestada e o que ela supôs.

Há no erro “um falso conceito (falsa ideia) ou uma falta de conceito sobre a realidade, motivo pelo qual o agente (em virtude dessa visão deturpada) celebra o negócio” (FARIAS; ROSENVALD, 2015, *E-book*). Nos termos dos arts. 138 e 139 do CC, o erro que interessa para eventual análise de anulabilidade é o erro essencial: “Não é qualquer espécie de erro que torna anulável o negócio jurídico. O erro só é admitido como causa de anulabilidade do negócio jurídico se for essencial (substancial) e real” (FARIAS; ROSENVALD, 2015, *E-book*).

A assunção substancial do erro “é o que recai sobre circunstâncias e aspectos relevantes do negócio. Há de ser a causa determinante, ou seja, se conhecida a realidade, o negócio não seria celebrado” (GONÇALVES, 2021a, *E-book*), diferente do erro acidental, que

¹⁸ DIRETOR revela que abandonou ‘X-Men 3’ após descobrir plano para enganar Halle Berry com roteiro falso. **O Globo**, 16 out. 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/noticia/2023/10/16/diretor-revela-que-abandonou-x-men-3-apos-descobrir-plano-para-enganar-halle-berry-com-roteiro-falso.ghtml>. Acesso em: 24 nov. 2023.

é o erro que “se refere a circunstâncias de somenos importância e que não acarretam efetivo prejuízo, ou seja, a qualidades secundárias do objeto ou da pessoa. Se conhecida a realidade, mesmo assim o negócio seria realizado” (GONÇALVES, 2021a, *E-book*). O erro substancial pode adotar feições diferentes, conforme o art. 139 do CC postula:

- i) é o que interessa à natureza do negócio (*error in negotio*), podendo ser mencionada a hipótese de alguém que imagina estar realizando compra e venda, quando, na verdade, encontra-se praticando doação;
- ii) é, também, o que interessa ao objeto principal da declaração (*error in corpore*), como no caso do comprador que adquire imóvel em uma rua imaginando se tratar de outra rua homônima, ou do antiquário que adquire um relógio de bolso na convicção de que pertenceu a D. Pedro II, quando jamais pertenceu ao Imperador;
- iii) diz respeito, ainda, às qualidades essenciais ou identidade de determinada pessoa (*error in persona*), podendo ser lembrado o caso do testador que deixa benefício patrimonial para alguém imaginando ser seu filho, quando se trata de prole de outrem;
- iv) concerne, ainda, à quantidade do objeto da negociação (*error in quantitate*), como no clássico exemplo do colecionador que adquire uma coleção de relógios composta por 50 peças, depois descobrindo que, originariamente, a referida coleção continha 60 unidades (FARIAS; ROSENVALD, 2015, *E-book*).

Além de essencial, o erro deve ser real: “Equivale a dizer, o erro deve ser efetivo, produzindo um prejuízo para o interessado (o declarante)” (FARIAS; ROSENVALD, 2015, *E-book*). O erro real, “para invalidar o negócio, deve ser também real, isto é, efetivo, causador de prejuízo concreto para o interessado. Não basta, pois, ser substancial e cognoscível. Deve ainda ser real, isto é, tangível, palpável, importando efetivo prejuízo para o interessado (*non fatetur qui errat*)” (GONÇALVES, 2021a, *E-book*).

Se no erro há “uma (espontânea) falsa impressão das circunstâncias do negócio, no dolo tem-se um vício através do qual o agente é induzido a se equivocar em razão de manobras astuciosas, ardilosas e maliciosas perpetradas por outrem” (FARIAS; ROSENVALD, 2015, *E-book*). O “dolo, causa de não-validade dos atos jurídicos, é o ato, positivo ou negativo, com que, conscientemente, se induz, se mantém, ou se confirma outrem em representação errônea” (MIRANDA, 2013, p. 443).

O dolo, assim, é todo e qualquer artifício empregado por uma das partes, ou por terceiro, com o fito de induzir outrem à prática de um ato. Advirta-se, entretanto, não ser necessário que haja prejuízo para aquele que, incorrendo no erro provocado, manifesta a vontade através do dolo. Bastará que o artifício, o ardil, utilizado tenha sido suficiente para fazer o agente celebrar um negócio que, em condições regulares, não celebraria (FARIAS; ROSENVALD, 2015, *E-book*).

O dolo também assume diferentes faces, modalidades: O dolo pode ser principal, que “configura-se quando o negócio é realizado somente porque houve induzimento malicioso de uma das partes. Não fosse convencimento astucioso e a manobra insidiosa, a avença não se teria concretizado” (GONÇALVES, 2021a, *E-book*), é o caso presente no art. 145 do CC, que determina que os negócios jurídicos podem ser anulados por dolo quando este for a sua causa. Já no art. 146, há o dolo accidental, que, a despeito do dolo, o negócio seria realizado, embora por outro modo: “Diz respeito, pois, às condições do negócio. Este seria realizado independentemente da malícia empregada pela outra parte ou por terceiro, porém em condições favoráveis ao agente. Por essa razão, o dolo accidental não vicia o negócio e ‘só obriga à satisfação das perdas e danos’” (GONÇALVES, 2021a, *E-book*).

Há, também, a classificação que vem do direito romano: *Dolus bonus* e *dolus malus*:

Dolus bonus é o dolo tolerável, destituído de gravidade suficiente para viciar a manifestação de vontade. É comum no comércio em geral, onde é considerado normal, e até esperado, o fato de os comerciantes exagerarem as qualidades das mercadorias que estão vendendo. Não torna anulável o negócio jurídico, porque de certa maneira as pessoas já contam com ele e não se deixam envolver, a menos que não tenham a diligência que se espera do homem médio.

[...]

Dolus malus é o revestido de gravidade, exercido com o propósito de ludibriar e de prejudicar. É essa modalidade que se divide em dolo principal e accidental. Pode consistir em atos, palavras e até mesmo no silêncio maldoso.

Só o *dolus malus*, isto é, o grave, vicia o consentimento, acarretando a anulabilidade do negócio jurídico ou a obrigação de satisfazer as perdas e danos, conforme a intensidade da gravidade. A lei não dita regras para se distinguir o dolo tolerado daquele que vicia o consentimento. Cabe, portanto, ao juiz, no exame do caso concreto, decidir se o contratante excedeu ou não o limite do razoável (GONÇALVES, 2021a, *E-book*).

Essa última classificação é de suma importância uma vez que, nos termos do art. 145 do CC, só são anuláveis por dolo os negócios quando este for a sua causa, excluindo o *dolus bonus*. Uma outra classificação de extrema importância é a que distingue dolo positivo ou comissivo e dolo negativo ou omissivo, na esteira da proteção à boa-fé

Classifica-se o dolo, em outro critério, em dolo positivo (comissivo) – quando consistir em uma ação perpetrada pelo agente – ou negativo (omissivo ou reticência) –, que se caracteriza pelo silêncio intencional de uma das partes sobre fato ou qualidade do objeto sobre o qual repousa a declaração de vontade. Com esse pensamento, o art. 147 do Código Civil admite o dolo omissivo, tendo como pano de fundo, sem dúvida, a proteção à boa-fé (FARIAS; ROSENVALD, 2015, *E-book*).

O art. 147 dispõe sobre o dolo omissivo e regra que nos negócios jurídicos bilaterais, o silêncio intencional de uma das partes a respeito de fato ou qualidade que a outra parte haja

ignorado, constitui omissão dolosa, provando-se que sem ela o negócio não se teria celebrado. A existência dessa modalidade de dolo se baseia no norte dado pela boa-fé aos negócios (GONÇALVES, 2021a, *E-book*). Pontua-se que “para que a omissão possa ser dolosa é preciso que haja dever de falar ou de esclarecer, e tal dever - que, assim referido, seria vago - há de resultar do uso do tráfico. inclusive dos princípios de boa fé, que impõem dever de falar a verdade” (MIRANDA, 2013, p. 447).

Um ponto relevante para a análise dos vícios de consentimento é o fato de que, tanto o erro quanto o dolo, podem ser corrigidos, remediados, ou nas palavras da lei: confirmados.

A confirmação só é possível em virtude de os erros de consentimentos serem classificados pela lei como anuláveis, e não nulos. Se fossem nulos, conforme regra o art. 169 do CC, o negócio jurídico não seria suscetível de confirmação, nem convalesceria pelo decurso do tempo. Porém, nos termos do art. 171, inc. II, do CC o negócio jurídico que sofreu “vício resultante de erro, dolo, coação, estado de perigo, lesão ou fraude contra credores” é anulável e tal negócio pode ser confirmado pelas partes, salvo direito de terceiro (art. 172, CC). “A anulabilidade visa, pois, à proteção do consentimento ou refere-se à incapacidade do agente” (GONÇALVES, 2021a, *E-book*).

O ato de confirmar é, via de regra, expresso (art. 173, CC), porém é importante destacar que, na esteira do respeito à boa-fé e às regras de conduta, o art. 174 do CC dispõe que “é escusada a confirmação expressa, quando o negócio já foi cumprido em parte pelo devedor, ciente do vício que o inquinava”. A convalidação pelo decurso do tempo parte da leitura do art. 178 do CC, que prevê decadência de 04 anos para pleitear-se a anulação do negócio jurídico, contando, no caso de erro, dolo, fraude contra credores, estado de perigo ou lesão, do dia em que se realizou o negócio jurídico (inc. II).

Ainda sobre a anulabilidade e a intimação ligação entre erro e dolo, Gonçalves (2021a, *E-book*) expõe que, “a rigor, portanto, o negócio seria anulável por erro e por dolo. Todavia, como o erro é de natureza subjetiva e se torna difícil penetrar no íntimo do autor para descobrir o que se passou em sua mente no momento da declaração de vontade, as ações anulatórias costumam ser fundadas no dolo”. Além disso, “esta espécie de vício do consentimento pode levar o seu autor a indenizar os prejuízos que porventura tiver causado com seu comportamento astucioso” (GONÇALVES, 2021a, *E-book*).

Assim, fica destacada a proteção à vontade manifestada para que as partes se aventurem em um negócio jurídico, bem como, a íntima relação entre a garantia da preservação volitiva e a boa-fé objetiva, especialmente em contratos personalíssimos. A vontade manifestada no audiovisual usualmente resulta em impactos significativos na carreira e na imagem dos artistas,

tanto dos que estão por trás das câmeras, quanto pelos intérpretes. Por essa razão, a manifestação volitiva carrega essa importância na formação dos negócios jurídicos e o direito se interessa tanto pela sua resguarda.

Essa resguarda não se rompe com a formação do contrato, uma vez que se há promessa feita, demonstração de vontade e de interesse no que diz respeito à forma que a obra audiovisual vai ser conduzida, nas diretrizes artísticas ou criativa da obra, e esse conteúdo não consta no instrumento contratual, a hermenêutica da boa-fé pode interpretar e concluir pela integração do contrato e a aplicar sua função corretora do comportamento das partes.

4.2 COMPORTAMENTO DESLEAL, CONTRADITÓRIO E VIOLADOR À BOA-FÉ: A MODIFICAÇÃO E O FIM DRAMÁTICO DO CONTRATO

A fase de execução dos contratos é quando mais ocorrem modificações durante a produção audiovisual e, não por menos, a maioria dos exemplos aqui dados ocorrem nessa fase. O motivo é simples: a equipe criativa da obra está formada e, somente após toda a equipe dizer sim para o contrato, de manifestarem seu consentimento para fazer parte do projeto, que ele será construído de fato.

Antes da oferta aos membros que irão contrair obrigação *intuitu personae* para desenvolver campos criativos através de suas linguagens artísticas da obra, o produtor tem somente o roteiro ou um argumento, usualmente inacabados, e o orçamento da obra. Esse último, caso dependa de leis públicas de mecenato, será resumida a uma prospecção, vez que dependerá de confirmação após a aprovação do projeto e da captação dos recursos aprovados.

Os cineastas, artistas, que são alvo de oferta são “escolhidos a dedo”, pelo motivo de atendem aos requisitos que a o diretor, o produtor e roteiristas procuram. Para alguns diretores, por exemplo, a fotografia é tão essencial no desenvolvimento artístico de sua criação que acabam assinando as duas cadeiras, às vezes três quando esses também são os roteiristas, como David Lynch que dirigiu a cena e a fotografia do filme “Império dos Sonhos” (*Inland Empire*, 2007). Um outro exemplo é do diretor Steven Soderbergh.

Soderbergh começou a assinar a fotografia de seus filmes com “*Traffic*: Ninguém sai limpo” (*Traffic*, 2000), sob o pseudônimo de Peter Andrews, que inclusive lhe concedeu um agraciado Oscar de Melhor Direção.

A opção em não assinar com seu nome veio para evitar problemas com a *Writers Guild*, que determina que nenhum outro crédito pode aparecer entre o do roteirista e do diretor, e, no caso, “dirigido e fotografado por” Soderbergh quebraria essa regra (SNYDER, 2007). E não

parou por aí, uma vez que adotou um outro pseudônimo para evitar o mesmo problema, Mary Ann Bernard, em homenagem à mãe, para quando assume também a edição do filme.

FIGURA 32 - CENA DO FILME *TRAFFIC*



NOTA: Dirigido e fotografado por Steven Soderbergh.

A partir desses exemplos é possível compreender que os campos criativos da obra audiovisual vão muito além daquilo que o diretor e o roteirista criam. Eles podem ser equiparados, num primeiro momento, a quem aponta a direção que a obra seguirá, mas o caminho rumo a ela vai depender dessas vozes na criação e no desenvolvimento artísticos para as áreas específicas no cinema que, não por menos são todas reconhecidas individualmente e condecoradas em festivais, mostras e premiações voltadas à área.

Portanto, analisar a modificações desses parâmetros artísticos, uma vez que foram alvos essenciais da oferta, ou construído a partir do consentimento da equipe, ou ainda, deixando partes de fora das tomadas de decisões que impactam seus campos de criação e desenvolvimento artísticos, não surgem na conclusão do contrato, somente após a formalização.

É, assim, crucial que eventual modificação que contraria, por exemplo, um comportamento anterior que fez a parte ofendida em importar confiança para a continuidade da relação contratual seja analisada a partir das condutas e dos efeitos da incidência da boa-fé objetiva no vínculo.

É crítica também a análise desses comportamentos para garantir uma saudável relação entre as partes. Além disso, o respeito à cláusula geral de conduta pode ser um refúgio para artistas em situação de vulnerabilidade face à outra parte, e deixem de se sentirem “obrigados”

a cumprir ordem que não foram alvos de consentimento claro, consciente, sob o manto de que o “o contrato está assinado” e do medo das sanções.

E, nesse interim, é possível relatar inúmeros casos de atrizes que foram alvo de abusos em *set* de filmagem por acreditarem que deveriam seguir todas as ordens dadas pelo diretor, pelo produtor, ou outra parte que assuma essa posição, sem seu consentimento, mas realizadas pelo temor de não estarem cumprindo seu papel contratado, pelo medo das consequências de algo aparentemente tão simples, que é reclamar da falta de anuência com a modificação da obra que impacta seu corpo, sua personalidade, sua vontade e sua imagem.

A atriz Sharon Stone, por exemplo, contou em um ensaio para a revista *Vanity fair* (2021), que durante a filmagem da icônica cena em que ela está sentada em uma poltrona no filme “Instintos Selvagens” (*Basic Instincts*, 1992), interpretando uma *serial killer*, foi pedido para que ela tirasse a calcinha, visto que estava aparecendo e se destacando na cena, e foi lhe prometido que não seria possível ver sua vagina na cena, mesmo sem calcinha, o que Stone concordou tacitamente ao retirar o vestuário íntimo.

FIGURA 33 - A ATRIZ SHARON STONE EM CENA NO FILME INSTINTO SELVAGEM



Stone, entretanto, relata que ao ver pela primeira vez o filme projetado percebeu que era possível ver suas partes íntimas, a despeito da promessa da produção. A atriz relata que se levantou da cadeira, deu um tapa no diretor Paul Verhoeven, e ligou para seu advogado, que a aconselhou a tentar uma *injunction* (liminar) para impedir o filme, sob duas justificativas: uma, o filme teria sua indicação etária modificada, em virtude da cena de nudez explícita que não estava no projeto e, duas, que, conforme seu sindicato indicava, o *Screen Actors Guild*, o artifício utilizado com o vestido da atriz não era lícito, sem, entretanto, explicar o porquê. A atriz relata que após essa situação, pensou um pouco mais sobre o ocorrido e,

Bem, esse foi meu primeiro pensamento. Então pensei um pouco mais. E se eu fosse o diretor? E se eu tivesse conseguido aquela cena? E se eu fosse de propósito? Ou por acidente? E se simplesmente existisse? Isso foi muito em que pensar. Eu sabia que filme estava fazendo. Pelo amor de Deus, lutei por esse papel¹⁹ (STONE, 2021, s/p).

Em uma situação mais recente, a atriz Raeden Greer contou que foi demitida por se recusar a fazer uma cena nua, mesmo havendo promessa anterior de que isso não seria necessário. Raeden revelou em entrevista que o diretor Cary Joji Fukunaga, supostamente, a forçou a tirar a roupa no set da série *True Detective* (2014), mesmo após Greer e as partes terem conversado sobre esse conteúdo previamente, uma vez que a atriz interpretaria uma *stripper*, mas que não havia indicativo claro que ela ficaria nua, algo que desde o início a atriz exteriorizou que não faria.

Por essa razão, colocar uma lupa sobre as condutas na execução do contrato na seara do audiovisual é urgente na interpretação, integração e correção do contrato através das lentes da boa-fé, porque, ainda que cada situação seja única e o princípio requer uma causa concreta para se estender, o tráfico da cultura cinematográfica sugere que há elementos em comum nesses paradigmas negociais, como esse trabalho vem demonstrando. E para dar continuidade à análise dos efeitos nos contratos fundados pelas mudanças nas diretrizes da obra geram, retoma-se, como prometido, ao estudo da função corretora da boa-fé.

4.2.1 A contraditoriedade desleal e a função corretora da boa-fé

No exercício de coibir “a contraditoriedade desleal no exercício de direitos, poderes e situações, determinadas figuras etiquetadas pela atividade doutrinária e jurisprudencial, expressam os casos mais frequentes de exercício jurídico” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*), como a analisada no capítulo anterior, a *suppressio e surrectio*, e as que serão alvo de estudo, a *venire contra factum proprium, tu quoque* e *nemo auditur propriam turpitudinem allegans*;

O que há em comum entre as figuras parcelares da contraditoriedade desleal é a vedação a exercitar um direito subjetivo, faculdade, ou posição jurídica em contradição com a sua anterior conduta interpretada objetivamente segundo a lei, segundo os bons costumes e a boa-fé, ou quando o exercício posterior se choque com a norma de conduta pautada pela boa-fé. Nos variados Ordenamentos (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

¹⁹ Tradução livre: *Well, that was my first thought. Then I thought some more. What if I were the director? What if I had gotten that shot? What if I had gotten it on purpose? Or by accident? What if it just existed? That was a lot to think about. I knew what film I was doing. For heaven's sake, I fought for that part*

Em outros ordenamentos se apresentam por etiquetas diferentes, mas com “a mesma ideia: é ilícito o aproveitamento de situações prejudiciais ao *alter* para a caracterização das quais tenha agido, positiva ou negativamente, o titular do direito ou faculdade” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

O princípio da boa-fé se conjuga o com o “‘princípio’ da coerência contratual (melhor dizendo: a diretriz da coerência), pois atenta contra a boa-fé uma conduta contratual deslealmente contraditória” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). Cumpre função também na “vedação ao abuso, em sentido próprio, pois não será conforme à lealdade e à probidade o uso desmedido dos poderes contratuais” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

Essas figuras, que passam a ser destacadas na relação negocial em estudo, “podem gerar eficácias indenizatórias, se houver danos e os demais pressupostos do dever de indenizar. Caso contrário a eficácia será a de paralisar o exercício jurídico ou permitir o exercício de tutelas de remoção do ilícito” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

4.2.1.1 O *Venire contra factum proprium* e o *Nemo auditur propriam turpitudinem allegans*

O *venire contra factum proprium* pode ser entendido como uma conduta exercida que entra em contradição com um comportamento anteriormente assumido pela parte. Dessa forma, pressupõe “a existência de dois comportamentos lícitos desempenhados pelo titular de um direito, que se estendem no tempo, mas em que o segundo comportamento apresenta-se em contradição com o primeiro” (PINHEIRO, 2000, p. 203).

A expressão *venire contra factum proprium* “traduz o exercício de uma posição jurídica em contradição com comportamento assumido anteriormente pelo exercente” (MENEZES CORDEIRO, 2013, p. 742). Em seu núcleo está “a deslealdade, além da contraditoriedade com a própria conduta” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). Mas a contradição, ainda que necessária, não é suficiente.

É preciso que a segunda conduta frustre legítimo investimento de confiança, feito pela parte que alega a contradição, em razão da “primeira conduta” (o *factum proprium*), pois a coibição implicada na parêmia *venire contra factum proprium non potest* tem como bem jurídico proteger o *alter*, “evitando a quebra de sua confiança legítima”. É necessário, bem assim, que o “voltar atrás” seja injustificado (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

Desse modo, “quando o contrato tenha se apoiado em certa circunstância, a princípio estável, e após a sua supressão ou não ocorrência, um dos contraentes pretenda exigir seu

cumprimento, incorre em *venire contra factum proprium*” (PINHEIRO, 2000, p. 170). Assim, a “proibição do *venire contra factum proprium* encontra seu fundamento no princípio da boa-fé objetiva ou mais especificamente, em um elemento que a esta compõe: a proteção da confiança gerada na contraparte” (PINHEIRO, 2000, p. 203).

A confiança também funciona como proibição ao *venire contra factum proprium* “de tal modo, que se deve proceder à análise sobre se o primeiro comportamento é capaz de gerar na contraparte, a confiança. Então, a segunda conduta, que violar a primeira, mostra-se como inadmissível ou abusiva” (PINHEIRO, 2000, p. 204). Ela ainda “serve-lhe como limite. Eis que não é qualquer comportamento contraditório por parte do sujeito, que há de ser sancionado, mas aquele que fere a ‘relação de confiança recíproca’, ensejada pela boa-fé” (PINHEIRO, 2000, p. 284).

Como pontua Martins-Costa (2018, *E-book*), não se espera a “total coerência” do comportamento humano, uma vez que somos afeitos a “lidar com o acaso e com o inesperado”. O que a figura proíbe “como contrário ao interesse digno de tutela jurídica é o comportamento contraditório que mine a relação de confiança recíproca minimamente necessária para o bom desenvolvimento do tráfico negocial” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

Por esse giro, o objeto “imediate da valoração jurídica é a *fides*, confiança investida, pois a proibição do *venire contra factum proprium* não tem por escopo preservar a conduta inicial, mas antes sancionar a própria violação objetiva do dever de lealdade para com a contraparte” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*), uma vez que a regra se volta justamente ao “exercício de uma posição jurídica em contradição com o comportamento anterior do exercente” (RIZZARDO, 2023, *E-book*).

A *fides* é um conceito romano, “cujo conteúdo foi traçado por Cícero: a *fides* do *bonus vir romano* era a atitude social do romano que auxilia os demais na medida do possível e não prejudica a ninguém” (FRADERA, 2004, p. 131), é a “projeção de aplicações concretas prévia (MENEZES CORDEIRO, 2013, p.59). A *bonne fides*, enquanto conceito jurídico é, pois, “a fidelidade à palavra dada e a regra de conduta do homem honesto” (p. 131).

Tanto a *fides*, quanto o *factum proprium*, deverão ser analisadas concretamente, entretanto, como regra geral, admite-se que incidam quando “já surge uma situação jurídica ocorrida pelo *factum proprium*, situação da qual decorre benefício, ou a expectativa de benefício, para a contraparte, à qual se segue uma contradição, originada por um segundo comportamento pelo autor do *factum proprium*” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). Por essa razão, “não é suficiente alegar e demonstrar que o comportamento da parte adversa foi

incoerente. A configuração da figura carece da observância de requisitos, ou pressupostos de aplicação” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

Entretanto, nem toda conduta deslealmente contraditória será qualificada como *venire contra factum proprium*. Isso porque, quando “a ênfase residir não propriamente na confiança despertada legitimamente no *alter*, mas no elemento subjetivo da conduta do agente (malícia, torpeza, dolo), estará configurada situação ensejadora do brocardo *nemo auditur propriam turpitudinem allegans*” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*), que se volta à torpeza na conduta.

Como pontua Venosa (2008, s/p), o conteúdo do *venire* “guarda proximidade com a proibição de alegação da própria torpeza, [...] decantada na doutrina: ‘*nemo auditur turpitudinem allegans*’, ou seja, que ‘ninguém pode ser ouvido ao alegar a própria torpeza’”. Por esse instituto, “dá-se realce à própria torpeza, aspecto subjetivo na conduta do agente que se traduz em dolo, malícia”, enquanto o ‘*nemo potest venire contra factum proprium*’ (ninguém pode agir contra sua própria legação) é de natureza objetiva, dispensa investigação subjetiva, bastando a contradição objetiva do agente entre dois comportamentos” (s/p).

Em concepção similar, Martins-Costa (2018, *E-book*) reconhece que “ambas as figuras aludem à coibição de uma conduta posterior, em virtude de uma conduta inicial adotada pelo mesmo centro de interesses”, e que a diferença está “em que o *nemo auditur* reprime a torpeza, o dolo, a malícia” e o *venire* “independe da intenção subjetiva do agente, bastando-lhe a contradição objetiva entre os dois comportamentos” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

Dito de outro modo: conquanto em ambos os casos se vede a deslealdade, as situações abrangidas pelo adágio *turpitudinem suam allegans non auditur* são ainda mais graves do que aquelas acolhidas sob o *venire contra factum proprium*, pois marcadas pela presença do elemento subjetivo. A questão é, no mais das vezes, de determinar qual o bem jurídico mais fortemente tutelado. Se é a proteção da confiança, o *venire* há de ser chamado. Se é a rejeição da malícia, invoca-se o *turpitudinem suam allegans non auditur* (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

A proibição ao comportamento contraditório, pondera Schreiber (2013, p. 142) “não se confunde com institutos tradicionais, [...], como a renúncia tácita ou a ideia de que ninguém pode alegar a sua própria torpeza”. Isso porque, ao contrário desses institutos, “que têm como elemento indispensável um certo estado subjetivo do agente que pratica a conduta (a sua intenção de renunciar ou a sua torpeza)”, uma vez que o *venire contra factum proprium* “assume caráter puramente objetivo: não se volta para a análise das razões de quem praticou o ato, mas para a proteção daquele que acreditou na conservação da atitude inicial. Trata-se de tutelar a confiança, e não de sancionar a incoerência” (p. 142).

Destarte, as consequências da incidência do instituto “consistem, modo geral, na suspensão ou modulação de determinada eficácia típica do negócio; ou pela atribuição de efeito ao nulo; nessas situações, impondo-se limites ao exercício de determinada posição jurídica, como também ocorre no *venire*” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

4.2.1.2 *Tu quoque e exceptio non adimpleti contractus*

Nas palavras de Martins-Costa (2018, *E-book*), o *tu quoque* também se volta à vedação ao comportamento contraditório [...], e “remonta às célebres palavras finais de Júlio Cesar, apunhalado por Brutus, seu filho adotivo – *tu quoque, Brute, fili mi?* – assim paradigmaticamente expressando a surpresa com a deslealdade de quem mais merecera a sua *fides*”.

A “formula do *tu quoque* traduz [...] o aflorar de uma regra pela qual a pessoa que viole uma norma jurídica não poderia, sem abuso, exercer a situação jurídica que essa mesma norma lhe tivesse atribuído” (MENEZES CORDEIRO, 2013, p.837). Os contornos da vedação à contraditoriedade são próximas e possuiis *sutis*:

[...] num caso (*venire*) o centro está na proteção da confiança engendrada pela primeira conduta; em outro (*nemo auditur*) está na repressão à malícia; finalmente, no *tu quoque* que a contradição “não está no comportamento do titular exercente em si, mas nas bitolas valorativas por ele utilizadas para julgar e julgar-se”. Dito de outro modo: exprime-se por esse brocardo o núcleo do comportamento coerente, pois fere as sensibilidades primárias, ética e jurídica, que uma pessoa possa desrespeitar um comando e, depois, vir a exigir a outrem o seu acatamento (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

Ao tratar do instituto, Pinheiro (2000, p. 208) elucida de maneira direta, a partir de uma descrição em abstrato: “Recusa-se ao contratante, que já de alguma forma violou o contrato, o direito pleitear indenizações ou rescisão pelo não cumprimento ou violações que lhe sejam posteriores” uma vez que “esta parte não agiu com lealdade, encontrando-se assim, uma concepção alargada de *venire contra factum proprium*”.

Essa fórmula remete à censura culturalmente dirigida às situações de “‘dois pesos e duas medidas’, cabendo não fazer aos outros o que não se quer para si próprio” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). Essa rejeição é acolhida pelo direito “seja de forma geral, embora residual (como no *tu quoque*) ou específica, como na *exceptio non adimpleti contractus*: quem não cumpriu quando deveria cumprir, sendo simultâneas as obrigações, não pode exigir que o outro cumpra” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*), conforme o art. 476 do Código Civil. Ambas as figuras

[...] seguem a mesma *ratio*, de modo que a *exceptio* pode ser vista como uma especificação do *tu quoque*, cujo papel é, ao mesmo tempo, geral e residual, isto é: quando não incide a exceção, poderá ser invocado, conforme as circunstâncias, para apontar à ilicitude configurada na conduta de quem exige de outrem o cumprimento de regra fraudada por si. A ideia central, portanto, é: não é lícito exigir de outrem determinada conduta (ou prestação) se quem exige deveria ter tido a mesma conduta (ou ter prestado), mas não o fez (ou não prestou) (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

Importante destacar que ambas as figuras “traduzem e se explicam por uma única e mesma ideia, a de comutatividade; por isso, o seu campo primordial é o dos contratos sinalagmáticos” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

Os contratos sinalagmáticos, identificado como sinônimo de contrato bilateral (GOMES, 2019, *E-book*; GONÇALVES, 2021c, *E-book*), são aqueles que geram obrigações para ambas as partes, contraentes e contratado, como, por exemplo, o contrato de prestação de serviço para realizar a direção de fotografia do filme. Há de um lado o produtor que contratou e possui suas obrigações a cumprir, e da mesma sorte o diretor de fotografia contratado, assume as suas no outro polo.

Essas obrigações são recíprocas, e possuem como característica o sinalagma, “isto é, a dependência recíproca das obrigações” (GOMES, 2019, *E-book*), e cujo termo “etimologicamente significa reciprocidade, ou contrato com reciprocidade” (RIZZARDO, 2023, *E-book*). Ou seja, são contratos que se presume haver obrigações recíprocas entre as partes.

Ocorrências abrangidas pelo *tu quoque* quebram o “sinalagma inerente aos contratos bilaterais. Caracterizam-se estes, por uma série de deveres que se impõem às partes, por força do princípio da boa-fé, de modo a manter-se o equilíbrio contratual” (PINHEIRO, 2000, p. 280), e, uma vez que a quebra com um destes deveres viola o sinalagma, aplica-se o *tu quoque* “justamente para restaurar este equilíbrio perdido entre as partes, em atenção aos ditames de justiça contratual” (PINHEIRO, 2000, p. 280).

Como pontua Pinheiro (2000, p. 280), a “aplicação da regra do *tu quoque* aos casos de rescisão contratual [...] abrange a exceção de contrato não cumprido” (PINHEIRO, 2000, p. 280), positivado no art. 476 do Código Civil, uma vez que a “interdependência das obrigações é da essência dos contratos sinalagmático, (e) cada contraente não pode, antes de cumprir sua obrigação, exigir do outro adimplemento da que lhe incumbe” (GOMES, 2019, *E-book*), e esse é justamente a definição da exceção de contrato não cumprido, “pela qual nenhum dos contratantes, antes de cumpridos os seus deveres, pode exigir o adimplemento da obrigação do outro” (RIZZARDO, 2023, *E-book*).

Assim, diz-se “que pode opor ao outro, paralisando a execução do contrato, a exceção de inexecução, conhecida como *exceptio non adimpleti contractus*, literalmente exceção de contrato não cumprido” (GOMES, 2019, *E-book*). Por existir a interdependência das obrigações, “em caso de execução do contrato, ao demandado se permite opor a exceção de inexecução” (RIZZARDO, 2023, *E-book*).

Essa regra pode ser simplificada ao jargão: “não se pode exigir do outro, aquilo que você ainda não cumpriu”, e demonstra, mais uma vez, em como os comportamentos balizados pela boa-fé objetiva são as condutas que os contraentes já esperam naturalmente nas relações, porque o ato de se vincular juridicamente a uma outra pessoa é uma demonstração clara de existência de uma confiança mínima, pautada de que naquela situação, o deslinde contratual ocorrerá em respeito a essa confiança depositada.

O *exceptio non adimpleti contractus*, o *tu quoque* e as demais categorizações que coíbem o comportamento contraditório a partir da função corretora da boa-fé são cristalizações oriundas dos costumes, ainda que na análise de relações especificadas e concretas, como fonte do direito (art. 4.º, Decreto-lei 4.657/1942²⁰) face à omissão.

Sob essa luz do respeito às condutas esperadas em uma relação formal baseada na confiança, restaria um sabor amargo na relação se o contraente que se sentiu frustrado na execução do contrato precisar se manter amarrado a esse instrumento em que ele não estaria se tivesse conhecimento desse cenário na concordância. E há saídas.

A saída de uma relação jurídica precocemente, antes do fim natural do contrato, ainda que possível não é tão simples, em virtude da própria boa-fé: Se há uma violação aos deveres do contrato, aqueles principais ou secundários relacionados à prestação direta do objeto, há uma violação de direito mais clara, há uma prova material de que houve uma promessa, porque consta a assinatura da parte que prometeu. Por outro lado, se a violação é ao núcleo da boa-fé, aos deveres dela oriundo, há condutas a serem demonstradas no plano dos fatos, inclusive para evitar que a saída frustrasse injustamente a expectativa da parte contrária que conta com aquela prestação, porque a boa-fé também a atende.

Como já dito, a interpretação, integração e correção dos contratos a partir da fórmula da preservação das condutas espelhadas pela justa expectativa à relação jurídica devem ser feitas em casos concretos e lidas no “universo” (tradição, uso, costume, tráfico, etc.) em que aquele instrumento está inserido. Se determinado contrato tem por objeto, por exemplo, a contratação de uma atriz para interpretar determinado personagem em uma novela, a hermenêutica

²⁰ Art. 4.º Quando a lei for omissa, o juiz decidirá o caso de acordo com a analogia, os costumes e os princípios gerais de direito.

pela boa-fé parte desse recorte, que já muda caso a mesma atriz seja contratada para interpretar o mesmo personagem em um filme.

As obras audiovisuais, ainda que partam da mesma essência técnica – som e vídeo – possuem uma linguagem, público e estética completamente diferentes: No caso hipotético da atriz, a eventual aproximação da boa-fé em qualquer de suas funções deverá levar em consideração que, por exemplo, o tamanho de um episódio de uma obra seriada, de uma telenovela, é as vezes o tempo de duração de um filme todo. Ou que a novela estreia ao público enquanto ainda está sendo produzida, filmada, criada e, conseqüentemente, com todas as possibilidades de mudanças da obra levando em consideração a reposta do público, algo que o cinema não conta, uma vez que a obra é construída geralmente para que o público assista a um “começo, meio e fim” de forma contínua, sem intervalos (salvo os divididos em partes).

Nessa ordem, a possibilidade de se reconhecer uma violação a um contrato tendo por premissa a violação à boa-fé objetiva só é possível se respeitado essas diretrizes necessárias para a utilização do instituto, até porque instrumentalizar a boa-fé para buscar um fim torpe, ardiloso, é um comportamento que consome própria boa-fé.

Por conseguinte, é necessário analisar em como a parte que teve esses seus direitos oriundos da boa-fé violados pode agir e se comportar frente à essa situação, partindo do primeiro ato que prescinde qualquer momento contratual: A comunicação, que nesse caso será tratada como denúncia.

4.2.2 A boa-fé, a denúncia e a resolução contratual

Para compreender a figura da denúncia e seu exercício, é imprescindível localizar o campo de estudo em que está inserida, qual seja, o da resolução do contrato. Pontes de Miranda (2012c, p. 391-395) classifica que a resolução, “em sentido amplo abrange a rescisão e a resolução em sentido estrito” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*) e a denúncia, como será vista à frente, é estudada dentro do campo da rescisão.

Começando por entender a resolução em sentido amplo, o “modo de dissolução dos contratos decorrente do exercício do direito que o credor possui em razão do incumprimento originado pelo devedor da obrigação” (GURECK NETO; MISUGI; EFGING, 2016, p. 199). Ou seja, a resolução do contrato é o caminho que uma das partes toma para interromper, finalizar, a relação contratual, quando identifica que a outra não está cumprindo com o seu dever, sua obrigação, oriunda dessa relação.

Antes de diferenciar a resolução da rescisão, entretanto, é importante destacar a figura da rescisão do contrato, vez que é a expressão comumente utilizada para se referir à sua dissolução em geral, mas nem sempre é utilizada de forma correta. A rescisão opera quando houve lesão ou estado de perigo nos contratos (GOMES, 2019, *E-book*). Assim, o termo deve ser utilizado “em boa técnica, nas hipóteses de dissolução de determinados contratos, como aqueles em que ocorreu lesão ou que foram celebrados em estado de perigo” (GONÇALVES, 2021c, *E-book*).

A lesão é o “defeito do negócio jurídico que se configura quando uma pessoa, sob premente necessidade, ou por inexperiência, se obriga a prestação manifestamente desproporcional ao valor da prestação assumida pelo outro contraente (CC, art. 157)” (GONÇALVES, 2021c, *E-book*). Por sua vez, o estado de perigo se caracteriza “quando a avença é celebrada em condições desfavoráveis a um dos contratantes, que assume obrigação excessivamente onerosa, em situação de extrema necessidade, conhecida da outra parte (CC, art. 156)” (GONÇALVES, 2021c, *E-book*).

Diante desses limites a aplicação do termo, a rescisão “não é, pois, a expressão de maior latitude, como a prática disseminadíssima pareceria expressar” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*) e é comparada por Pontes de Miranda (2012c, p. 394), como uma “cirurgia jurídica”: A rescisão não é um *como se*, ela “admite que o negócio jurídico é, admite que ele vale e pode ter efeitos, mas abre-o todo, até ir ao suporte fático, como se buscasse, em operação cirúrgica, a causa do mal” (p. 394). Por contrário,

[...] a resolução é um *como se*. Tem-se o negócio jurídico concluído como se concluído não tivesse sido. O mundo jurídico não admitiu que se desfizesse o negócio jurídico, por subtração de elemento do suporte fático (portanto: por baixo, de fora do mundo jurídico, embora com consequências nesse); nem que se cortasse o negócio jurídico, cindindo-se; nem se tem, aí, qualquer *contrarius consensus* (MIRANDA, 2012c, p. 393).

Vencida essa distinção, voltemos as classificações da resolução, entre a rescisão e a resolução em sentido estrito, para observar que ambas possuem “causa no inadimplemento imputável dotado de gravidade capaz de perturbar a utilidade da prestação para o credor [...], e constituem remédios para o inadimplemento, cuja fonte pode ser contratual [...] e ou legal” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

A rescisão é, assim como a resolução, um *como se*, vez que “resilir, do latim *resilire*, significa, etimologicamente, ‘voltar atrás’” (GONÇALVES, 2021c, *E-book*), porém seus efeitos não operam retroativamente, “não voltam atrás”.

Esses efeitos que não retroagem são conhecidos como “efeitos *ex nunc*”, em contraponto aos “efeitos *ex tunc*”, que operam retroativamente, ou seja, “voltam atrás”. Assim, “nos contratos de trato sucessivo, não se restituem as prestações cumpridas. Até o momento em que a rescisão ocorre, assim por mútuo consentimento como por vontade unilateral, os efeitos produzidos permanecem inalterados e jamais serão cassados” (GOMES, 2019, *E-book*).

O negócio jurídico é, portanto, “concluído, mas extinto no momento em que se resile. Não se confunde com a denúncia, porque essa não desconstitui: determina, apenas, que não continue. A rescisão é uma espécie de resolução, uma ‘resolução *ex nunc*’” (MIRANDA, 2012c, p. 391).

Resolver é solver, como dissolver; resilir é sair. Solve-se, resolve-se, sim, na rescisão, mas saindo-se, saltando-se: o que restaria para a eficácia do contrato deixa de irradiar-se, porque o figurante saltou fora, e resolveu-se, *ex nunc*, o contrato (= desconstituiu-se o seu futuro eficaz) (MIRANDA, 2012c, p. 391-392).

Como pontua Gonçalves (2021c, *E-book*), a “rescisão não deriva de inadimplemento contratual, mas unicamente da manifestação de vontade, que pode ser bilateral ou unilateral”. A rescisão pode ser bilateral, um acordo de vontade entre as partes “que tem por fim extinguir um contrato anteriormente celebrado (2021c, *E-book*)”, ou unilateral que “pode ocorrer somente em determinados contratos, pois a regra é a impossibilidade de um contraente romper o vínculo contratual por sua exclusiva vontade” (2021c, *E-book*).

Nessa conjuntura, a rescisão bilateral do contrato pode ser compreendida como o distrato, um acordo entre as partes para a conclusão do contrato (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). Usualmente “o distrato é utilizado nos contratos de execução continuada para desatar o vínculo antes do advento de seu termo extintivo, mas pode ser convencionado para pôr termo a contrato por tempo indeterminado” (GOMES, 2019, *E-book*).

O termo rescisão é ainda empregado e “adjetivado como ‘rescisão unilateral’ –, para indicar uma outra figura, a da denúncia contratual, modo extintivo das relações jurídicas obrigacionais duradouras” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). A denúncia “é o negócio jurídico pelo qual, unilateralmente, é exercido o poder de fixar um termo ou um prazo para, com eficácia *ex nunc*, finalizar uma relação jurídica duradoura, originariamente concebida sem prazo determinado” (LEONARDO, 2016, p. 95), e;

[...] configura direito formativo extintivo, com eficácia *ex nunc*, podendo ser cheia ou vazia, isto é: amparar-se em motivos previamente determinados na lei ou no contrato, ou ser exercida ao arbítrio do titular, quando assim permitido pela lei ou pelo contrato. A denúncia, portanto, diversamente da cláusula resolutiva expressa ou tácita por

inadimplemento, não tem como pressuposto o fato do inadimplemento, muito embora os contratantes possam, ao arrolar os motivos do exercício da denúncia, quando da denúncia cheia, ali fazer constar o fato do inadimplemento (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

Nesse caminho, exercer “o direito formativo extintivo de denúncia significa dar por cessada a eficácia da relação jurídica contratual” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). As denúncias podem se classificadas como vazias, quando não precisam ser fundamentadas, não precisam serem preenchidas “por um fundamento (vazia de fundamento)” (LEONARDO, 2016, p. 97), ou cheias, que só se podem ocorrer quando providas de razão, nos termos da lei ou do negócio jurídico (MIRANDA, 2012c, p. 378), ou seja, quando “a composição do suporte fático exige um fundamento previsto, conforme o caso, na Lei ou no negócio jurídico a ser denunciado (cheia de fundamento)” (LEONARDO, 2016, p. 97).

A denúncia “vazia parece-se com a renúncia; mas a renúncia só tem por objeto direito, pretensão, ação ou exceção, e a denúncia apanha toda a relação jurídica, com os seus efeitos ativos e passivos” (MIRANDA, 2012c, p. 378). A denúncia “é direito de extinção. A renúncia é ato de disposição” (MIRANDA, 2012c, p. p. 380).

Pode-se assim dizer, portanto, que a parte que realiza a denúncia “põe ponto final à relação jurídica. Não desconstitui o que constituído estava e havia de continuar. A denúncia pré-exclui a continuação, porque essa não estava preestabelecida. Daí ser inconfundível com a resilição, ainda quando se trate de denúncia cheia” (MIRANDA, 2012c, p. 378). “Quem denuncia extingue relação jurídica negociai desde aquele momento, ou no futuro. Vão-se direitos e deveres, pretensões e obrigações, ações e exceções. Não se renuncia a dívidas, a obrigações, a situações passivas nas ações e exceções” (p. 380).

Em relação as condições resolutivas presentes no art. 128 do Código Civil, o “princípio da boa-fé tem a função de resguardar os atos já praticados, assim se compreendendo aqueles executados da conclusão do contrato até o implemento da condição” (Martins-Costa, 2018, *E-book*). Nessa função, é importante destacar que, ao tratar sobre o exercício do recesso unilateral na conjuntura da boa-fé, Fachin (1998, p. 15-16) o pondera a partir da quebra do dever jurídico sob a ótica do princípio da confiança.

Expressando o abrigo jurídico de intenções e negociações tendentes à formação de um contrato, a confiança pode se mostrar numa configuração jurídica de dupla possibilidade: de um lado a conclusão de contrato por comportamento concludente, cujo rompimento unilateral afeta o interesse contratual positivo, ou de adimplemento mediante a quebra de dever jurídico; de outra parte, ainda mais importante, a violação da confiança pode atingir o interesse negativo ou da boa-fé, gerando em ambas as

hipóteses efeitos jurídicos, especialmente indenização, compreendendo danos emergentes e lucros cessantes

Para Fachin (1998), o exercício de recesso unilateral pode resultar em duas consequências. A primeira, caso a saída das negociações for “legítima e configurar uso normal desse direito, há apenas obrigação de valores despedindo” (p. 39). Por seu turno, a segunda, se volta quando o rompimento provier do exercício “anormal ou mesmo abusivo desse direito, violando o interesse contratual negativo e quebrando a confiança que por atos e omissões tenha sido gerada entres os participantes das preliminares, é perfeitamente cabível também a indenização por perdas e danos” (p. 39).

Como pontua Pinheiro (2000, p. 320), verifica-se que os “direitos potestativos, como a resolução do contrato ou a exceção por seu não cumprimento, podem ser obstados em seu exercício, se contrariarem a boa-fé que se impõe às partes contratantes”. Nessa esteira, é possível concluir que;

Tanto a ruptura unilateral de negociações preliminares quanto a saída intencional de uma relação jurídica contratual podem gerar, à parte lesada, a uma indenização. A diferença está apenas na configuração da responsabilidade, eis que na primeira hipótese tratar-se-á de responsabilidade civil contratual e na segunda de responsabilidade civil de natureza contratual [...]. Esse comando aponta para a valorização dos comportamentos ativos ou omissivos, no tráfego jurídico, recobrando de juízo ético a percepção jurídica dos pactos e sua formação, em homenagem a valores que devem ser recuperados para repensar a ordem jurídica contemporânea (FACHIN, 1998, p. 39).

Por essa razão, a denúncia, um direito formativo extintivo, “tem eficácia de encerrar a relação jurídica de modo a não mais produzir efeitos, independentemente do inadimplemento [...]” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). A denúncia funciona no plano da eficácia: “O contrato permanece existente, válido e os seus efeitos, até então produzidos, mantêm-se hígidos. Nada ocorre no plano da existência ou no plano da validade” (LEONARDO, 2016, p. 98).

Cumprir ressaltar ainda que ela se distingue da rescisão, apesar de serem próximas, vez que “ambas operam pelo exercício de direito formativo extintivo e tem efeito irretroativo (*ex nunc*)”, em virtude de a “denúncia fazer cessar a relação jurídica independentemente do inadimplemento, podendo ser motivada [...] ou não [...]” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

A rescisão, por sua vez “é fundada necessariamente no inadimplemento grave e imputável ao devedor, além de fazer cessar os efeitos, também desconstitui o plano da eficácia do negócio jurídico, a partir do momento em que declarada” (MARTINS-COSTA, 2018,

E-book). Ou seja, sem “propriamente ‘desfazer’ o contrato, a denúncia faz cessar os efeitos da relação jurídica duradoura advinda do contrato” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

O ato de rescisão, “supõe que o contrato tenha tempo determinado e, não obstante isso, pelo exercício desse poder, a relação jurídica seja interrompida antes de finalizado o tempo inicialmente previsto para o vínculo” (LEONARDO, 2016, p. 99).

Enquanto a “denúncia evita que se continue a relação, a rescisão desfaz a eficácia a partir de determinado ponto” (LEONARDO, 2016, p. 99). Na rescisão há “o poder extraordinário de se desligar unilateralmente antes do término de um prazo previsto” (p. 99). Logo, “enquanto a denúncia alcança apenas a eficácia da relação jurídica contratual – modificando-a e, por vezes, extinguindo-a –, a rescisão atinge e desconstitui, ainda que parcialmente, a relação jurídica e o contrato” (LEONARDO, 2016, p. 100).

O art. 473 do Código Civil dispõe que a rescisão unilateral, nos casos em que a lei expressa ou implicitamente o permita, opera mediante denúncia notificada à outra parte. Já no seu parágrafo único, determina que, dada a natureza do contrato, se “uma das partes houver feito investimentos consideráveis para a sua execução, a denúncia unilateral só produzirá efeito depois de transcorrido prazo compatível com a natureza e o vulto dos investimentos”.

Pela análise topológica, percebe-se que a rescisão é tratada como uma espécie de distrato que, por sua vez, insere-se dentre as figuras de extinção do contrato [...]. Estabelece-se entre a denúncia e a rescisão uma relação de causa e efeito. A denúncia, sob um viés literal do art. 473 do CC/2002, seria o ato (em sentido lato), pelo qual se operaria o efeito rescisão (LEONARDO, 2016, p. 100).

Do texto legal, especialmente o conteúdo presente no parágrafo único, é importante pontuar que não há obrigação de se manter na relação contratual no caso descrito, o que existe é “a postergação da eficácia da denúncia para data que viabilize o transcurso de ‘prazo compatível com a natureza e o vulto dos investimentos’ feitos em razão de contrato com indeterminação de termo final” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

Ainda que se verifique o direito subjetivo, sob a modalidade do direito potestativo, de denunciar (situação ordinária) ou, conforme o caso, de resilir (situação extraordinária) a relação jurídica contratual, não se pode perder de vista o limite ao exercício. Esse poder não comporta o exercício incompatível aos investimentos realizados pelo contratante sujeito ao desligamento (LEONARDO, 2016, p. 110).

O exercício da denúncia pode, na ação, se estender no campo da ilicitude e abusividade de poder, podendo ser desconstituídos, “mediante a aplicação dos arts. 187 e 166, VII, do

CC/2002, sem prejuízo de outros dispositivos eventualmente pertinentes, segundo a situação particular” (LEONARDO, 2016, p. 110), ou seja, “o exercício do direito de denúncia, embora *prima facie* lícito, por vezes, pode ser ilícito [...], isto é: disfuncional aos fins concretos do contrato, à sua causa, às expectativas que, legitimamente, tenha gerado acerca de sua continuidade” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). Nesses casos, incide o princípio da boa fé como “limite ao exercício da denúncia” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*), vez que,

[...] em vista das características dos contratos contendo prestações duradouras, podem ser configuradas situações de extremada injustiça para aquele contraente que, contando com a continuidade da relação jurídica obrigacional advinda de determinado contrato que se desenvolvia desde muito tempo, sem termo determinado para a sua extinção, não se preparou para o desligamento, seja redirecionando os seus negócios, seja buscando outro fornecedor; ou, ainda, o que fez investimentos de monta para poder prover a execução contratual, mas vê a relação jurídica extinta sem que tivesse corrido tempo necessário para viabilizar a possibilidade de um retorno financeiro (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

Em suma, a denúncia exige o cuidado com a boa-fé, tanto em seu conteúdo jurídico que utiliza de suas funções para fundamentar o fim buscado, qual seja, a resolução, em sentido amplo, do contrato, quanto na conduta tomada com o exercício da denúncia, uma vez que a boa-fé se opera em ambos os lados da relação jurídica, e a utilização indevida da boa-fé para justificar uma denúncia é autofágica, vez que o próprio princípio sucumbiria a tentativa, face à torpeza, deslealdade, contraditoriedade da conduta adotada.

Nessa saída, após a denúncia, resta uma última parada antes do fim da relação, qual seja, o reconhecimento da violação, ou não, do contrato e seus efeitos advindos.

4.2.2.1 O inadimplemento e a violação positiva do contrato

Como visto, a denúncia pode ter como fim buscado o encerramento da relação jurídica em virtude dos desalinhos entre as condutas adotadas pelas partes e o princípio da boa-fé. Mas antes de continuar é importante relembrar que na relação contratual estão presentes os deveres de prestação, que como vistos, são os relacionados diretamente ao objeto do contrato, e aqueles laterais, oriundos da incidência da boa-fé que quando atua “como fonte de deveres, [...] gera deveres anexos aos deveres de prestação e deveres de proteção” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

Os deveres anexos “são insertos no interesse de prestação com grau de vinculação imediata aos deveres principal e secundário. São necessários para possibilitar o adimplemento

satisfativo, o que ocorre por via das funções hermenêutica e integrativa da boa-fé” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*). Eles, “excedem o dever de prestação e derivam diretamente do princípio da boa-fé objetiva, tais como os deveres laterais de esclarecimento [...], de proteção [...], de conservação [...], de lealdade [...], de cooperação [...] etc.” (GONÇALVES, 2021c, *E-book*).

Quando uma das partes não cumpre com seus deveres e obrigações assumidas com a vinculação contratual, há o inadimplemento, a violação, contratual.

A violação positiva de contrato é o que a doutrina identifica quando essa falta atinge os deveres e obrigações gerados pela boa-fé, ou seja, ocorre “quando o contratante deixa de cumprir alguns deveres anexos, [...] ofende a boa-fé objetiva e, por isso, caracteriza inadimplemento do contrato” (GONÇALVES, 2021c, *E-book*), e que, porém, não se confundem com o inadimplemento da obrigação ligadas aos interesses de prestação:

O descumprimento de dever de proteção ocasionará a violação positiva do contrato, que é espécie de inadimplemento inconfundível com o inadimplemento definitivo e com a mora. Mas poderá, se afetada gravemente a confiança legítima e o interesse na manutenção da relação obrigacional, ocorrer a transmutação da violação positiva em inadimplemento absoluto, então advindo o direito de resolução *lato sensu* ou a justa causa ao exercício do direito de denúncia (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

A violação positiva do contrato ocorre quando o inadimplemento advém do descumprimento dos deveres laterais, desde que essa violação não demande a existência de conteúdo contrato, isso porque, se houver violação a um dever presente no contrato, ela “será de dever relacionado ao contrato, ensejando pretensão indenizatória contratual, ainda que inexistente pretensão à prestação primária (dever principal de prestação, eventualmente atingido por nulidade, ou ineficácia, ou desaparecido por impossibilidade)” (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

Portanto, “violar a boa-fé não é o mesmo que violar a obrigação principal, ainda que, invariavelmente, trate-se, da mesma maneira, em um caso ou no outro, de uma forma inadimplemento” (BRASIL JR; CUNHA, 2018, p. 11). Assim, ao delimitar a extensão dos deveres, é necessária atenção, vez que;

Conquanto a figura da “violação positiva do contrato” não exija a existência de um contrato – tanto assim que passou a ser mais conhecida na Alemanha como violação positiva ‘do crédito’ ou da ‘pretensão’ (*Forderung*) – se houver contrato, a violação será de dever relacionado ao contrato, ensejando pretensão indenizatória contratual, ainda que inexistente pretensão à prestação primária (dever principal de prestação, eventualmente atingido por nulidade, ou ineficácia, ou desaparecido por impossibilidade) (MARTINS-COSTA, 2018, *E-book*).

Ressalta-se, por fim, que, há nessa matéria “a Conclusão n. 24 da I Jornada de Direito Civil (STJ-CJF): ‘Em virtude do princípio da boa-fé objetiva, positivado no art. 422 do novo Código Civil, a violação dos deveres anexos constitui espécie de inadimplemento, independentemente de culpa’” (GONÇALVES, 2021c, *E-book*).

Com isso, é possível concluir que em casos em que haja uma modificação no projeto artístico audiovisual, partindo de uma atitude tomada por uma das partes que contraria a cláusula-geral de boa-fé e atinge deveres dela oriundo, é possível que, na análise do caso concreto, possa ser identificada uma violação positiva de contrato.

A chegada à essa conclusão pelo operador do direito não é, como visto, um caminho mapeado, existem, entretanto, as direções que devem ser tomadas nessa trajetória, e dentro dessas virtudes, a análise das tradições cinematográfica é essencial para que o comportamento esperado pelas partes na conduta da relação negocial seja delimitado, para que a aplicação da boa-fé seja feita em saudável sintonia com o espaço negocial e social em que a relação se desenvolveu.

A discussão sobre os efeitos da modificação da obra audiovisual ainda não se encerram com eventual reconhecimento da violação à boa-fé. Como visto, além dos vícios de vontade que podem anular o instrumento negocial, outros dois campos do direito são impactados por essas mudanças, que são os relativos ao direito de imagem e de autor, que passam, agora, a serem concluídos

4.3 MODIFICAÇÃO DAS DIRETRIZES ARTÍSTICAS E CRIATIVAS DO PROJETO E RESERVAS LEGAIS: A GARANTIA DA IMAGEM E DOS DIREITOS AUTORAIS

Diante dos distintos bens jurídicos tutelados, a violação ainda pode ocorrer no direito de imagem e nos direitos autorais regulados tanto na obra, quanto na produção da obra. Por essa razão, ambos campos serão analisados em separados, como se passa a fazer.

A imagem, como visto, pode ser realizada em duas faces, a imagem-retrato e a imagem-atributo, ambas podendo ser violadas e a “injusta violação do direito à imagem, em qualquer de suas dimensões, se retrato ou atributo, gera por consequência o dever de compensar o dano moral sofrido pela vítima” (TEFFÉ, 2017, p. 187), bem como os de ordem patrimonial, caso “comprovado algum prejuízo material ou financeiro decorrente da utilização da imagem” (TEFFÉ, 2017, p. 187). E, “além do ressarcimento do dano, mostra-se relevante a tutela preventiva do ilícito, que tem como objetivos impedir a prática do ilícito e inibir a repetição ou a continuação de sua prática” (TEFFÉ, 2017, p. 186).

A violação ao direito à imagem-retrato é usualmente mais visível, mais materializada, vez que exemplos não faltam, desde o uso indevido de foto de uma modelo em uma publicidade, até casos mais simples, como, por exemplo, na filmagem de uma cena externa não perceber que um transeunte cruza o quadro e deixar de coletar a autorização para usar sua imagem no filme.

A análise da tutela do direito à imagem-retrato “pode carregar ao menos dois conteúdos diferentes: um protege contra a publicação ou divulgação de uma imagem sem o consentimento do indivíduo” (SANTOS, 2015, p. 22), voltado aos interesses extrapatrimoniais, de disposição da própria imagem, e o outro

[...] voltado à defesa dos interesses patrimoniais do indivíduo, notadamente de famosos – quando a pessoa não se importa com qualquer aspecto emocional ou pessoal contido na imagem, mas entende que deveria haver contraprestação pecuniária pela sua utilização, especialmente em peças publicitárias (SANTOS, 2015, p. 22).

É possível identificar quando; “1. Por qualquer meio hábil de reprodução; 2. Algum elemento identificador da pessoa, seja ele gráfico, sonoro ou de outro tipo; 3. É utilizado sem a devida autorização do indivíduo representado” (SANTOS, 2015, p. 23), ou ainda que haja autorização; 4. “houve deturpação quanto à finalidade; 5. A menos que se trate de hipótese justificada constitucionalmente” (p. 23).

Já em relação à imagem-atributo, é possível identificar violação quando há “informação falsa, incorreta ou incompleta que viole os caracteres cultivados por um indivíduo ou pessoa jurídica junto à sociedade também constitui ato ilícito” (LOUREIRO, 2005, p. 171). Ressalta-se que, nessa seara, “não se há de cogitar no poder de desautorizar a divulgação de características pessoais. Esses atributos são normalmente públicos, pois decorrentes da vida em sociedade” (LOUREIRO, 2005, p. 171).

O dano à essa concepção de imagem pode ser identificado como “os atentados cometidos contra os caracteres efetivamente cultivados pela pessoa na sociedade” (LOUREIRO, 2005, p. 185). Sendo assim, viola-se esse direito quando a imagem social da pessoa é ofendida justamente nos alicerces em que ela é construída: A reputação da pessoa enquanto profissional face aos seu pares, do criador em alinhamento a sua trajetória artística, fãs e sociedade. Viola-se a autodeterminação do artista em cultivar e projetar sua imagem-atributo da melhor forma que julgar ser. Se “houver dano moral, fazendo com que a pessoa perca e estima pública, ter-se-á lesão à imagem atributo” (DINIZ, 2002, p. 95).

Como pondera Diniz (2002, p. 95), na “divulgação da imagem não se pode causar dano à honra, à vida privada, à reputação, ao decoro, ou seja, à imagem atributo”, uma vez que a

“divulgação da imagem não autorizada distorcida pode afetar a pessoa no seu meio ambiente, por atingir sua dignidade pessoal refletida na consideração alheia e no sentimento da própria pessoa” (DINIZ, 2002, p. 95).

Exemplos desses atentando podem ainda ser vistos na “inserção de foto de pessoa notória e bem-conceituada em [...] ilustrações de textos indecorosos, [...] deformação da figura mediante truques fotográficos [...] atingindo as qualidades morais, intelectuais, físicas, etc.” (DINIZ, 2002, p. 96). Sendo, pois, vedadas, as alterações materiais da imagem, relativos aos traços físicos, e as intelectuais, em que “a efigie permanece intacta, o sentido que lhe é dado é que falseia a realidade” (p. 96-97). São as imagens tiradas de contexto que atingem à imagem-atributo da pessoa.

Além da reparação pelo ilícito, consta ainda a possibilidade de, no campo da defesa privada, vislumbrar-se “a possibilidade da legítima defesa da imagem, excludente de ilicitude prevista nos arts. 188, I, do novo Código Civil e 25 do Código Penal” (LOUREIRO, 2005, p. 172), uma vez que;

Se ao titular do direito à imagem compete exclusivamente o direito de autorizar e proibir a sua retratação, é legítima a defesa privada que consista em inutilizar imediatamente os meios mecânicos da fotografia, da cinematografia, da fonografia e dos demais processos de gravação audiovisual que lhe viole tal direito (LOUREIRO, 2005, p. 172).

Em razão ainda “da complexidade das situações lesivas à imagem-retrato e à imagem-atributo, cada caso deverá ser analisado concretamente, levando-se em consideração suas especificidades, os interesses envolvidos e o estágio atual de desenvolvimento dos instrumentos tecnológico” (TEFFÉ, 2017, p. 194).

Sendo assim, eventual violação à imagem-atributo resultadas das modificações nas obras audiovisuais dos artísticas envolvidos no projeto deverão ser analisados a partir do teor da eventual ofensa em relação aos parâmetros lesivos da imagem-atributo do profissional em particular, de sorte que tal imagem, assim como a retrato, é única para cada pessoa.

A análise da imagem-atributo enquanto objeto de interesse na vinculação contratual também não se confundem com a violação a ela enquanto direito autônomo. Em relação ao primeiro, eventual ofensa atingiria o ato volitivo de vinculação, que poderá ser auferida responsabilidade por *culpa in contraendo* ou por violação positiva de contrato, após análise da esfera da relação negocial jurídica.

No segundo caso, a violação é ao direito à imagem-atributo, um direito de personalidade vinculado ao direito de imagem, e a responsabilização se dará por ofensa aos núcleos que o compõem, os caracteres cultivados pela pessoa na sociedade. Assim, o reconhecimento da violação contratual não necessariamente será em conjunto com a realização da ofensa à imagem-atributo, e vice e versa.

Da mesma forma, as violações aos direitos autorais possuem seus próprios contornos, campos de incidência e de responsabilidades. A violação aos direitos autorais ocorre quando uma obra passível de tutela, nos termos da Lei de Direitos Autorais, tem seu conteúdo ofendido, seja na face moral, seja na patrimonial. É o caso do plágio, da modificação de obra de terceiro, como a mudança de roteiro audiovisual sem anuência do seu criador, da utilização da obra sem autorização, dentre tantas outras formas possíveis de se atentar contra os direitos autorais.

Uma ofensa à esses direitos é considerado um delito civil, nos termos da jurisprudência do STJ, o que enseja o dever de reparação ao ofendido, como ficou constatado no julgamento do Recurso Especial n.º 1.685.558/SP, em que se discutia a competência de foro para julgar violação aos direitos autorais na internet. A referida decisão constatou que tal ofensa, por cateterize-se como um delito civil, justifica o autor da ação que objetiva a reparação dos danos sofridos a faculdade de escolher o foro de seu domicílio ou o do local do fato.²¹

A partir desse recorte, além do que já foi analisado no presente estudo, é possível concluir que, caso tenha seu direito garantido sobre a obra violado, ao autor cabe buscar uma reparação desse delito, além de outras formas de defesa, como pedidos para a violação seja interrompida, como, por exemplo, a tutela específica presente no art. 105 da Lei de Direitos Autorais.²²

No estudo aqui feito, a obra cinematográfica finalizada, já distribuída, não é objeto de estudo, entretanto, pela obra se tratada, por determinação legal, em regime de coautoria, vale registrar que há na Lei de Direitos Autorais determinações que podem ser tomadas pelos coautores em caso de divergências ou falta de concordância. Diz o art. 32 e seus parágrafos que, caso a obra feita em regime de coautoria não seja divisível, nenhum dos coautores, sob pena de

²¹ Art. 53 do Código de Processo Civil: É competente o foro: [...] V - de domicílio do autor ou do local do fato, para a ação de reparação de dano sofrido em razão de delito ou acidente de veículos, inclusive aeronaves.

²² A transmissão e a retransmissão, por qualquer meio ou processo, e a comunicação ao público de obras artísticas, literárias e científicas, de interpretações e de fonogramas, realizadas mediante violação aos direitos de seus titulares, deverão ser imediatamente suspensas ou interrompidas pela autoridade judicial competente, sem prejuízo da multa diária pelo descumprimento e das demais indenizações cabíveis, independentemente das sanções penais aplicáveis; caso se comprove que o infrator é reincidente na violação aos direitos dos titulares de direitos de autor e conexos, o valor da multa poderá ser aumentado até o dobro.

responder por perdas e danos, poderá, sem consentimento dos demais, publicá-la ou autorizar a publicação, salvo na coleção de suas obras completas.

Caso haja divergência entre os coautores, eles deverão decidir por maioria e ao coautor dissidente fica assegurado o direito de não contribuir para as despesas de publicação, renunciando a sua parte nos lucros, e o de vedar que se inscreva seu nome na obra. Ainda, cada coautor pode, individualmente, sem aquiescência dos outros, registrar a obra e defender os próprios direitos contra terceiros.

Assim, depois de tudo que já foi dito, e por mais “traumático” que possa ser o fim de uma relação personalíssima dentro de um grupo de pessoas que se unem para criar uma obra artística, seja um filme, um videoclipe, uma telenovela, a história do cinema nos mostra, como vários exemplos nesse estudo dado que, por mais que seja necessária a atenção aos deveres e direitos individuais de cada um, a obra no final é entregue. A equipe se revitaliza, se reúne e continua.

Glauber Rocha praticamente terminou sozinho o filme “A idade da terra”, como já exemplificado. O filme nacional “Chatô, o Rei do Brasil” (2015) demorou mais de 20 anos para ser finalizado. A tradição máxima do cinema é, pois, entregar um filme, nem que a saída seja com a chegada de uma nova equipe.

181. AVID ROOM. INT. 2008

215

Mateo, Judit, Diego e o novo editor, um tanto afastados deles, estão sentados em frente à mesa de edição, ambos estão motivados e entretido

DIEGO

Isso é hilário!

MATEO

(Querendo ter certeza.) Não parece o que estamos assistido na TV, certo?

DIEGO

De jeito nenhum! Isso é uma coisa totalmente diferente!

Judit é quem está mais profundamente emocionada. Ela pode chorar, mas desta vez, suas lágrimas serão lágrimas de felicidade, lágrimas de boas-vindas.

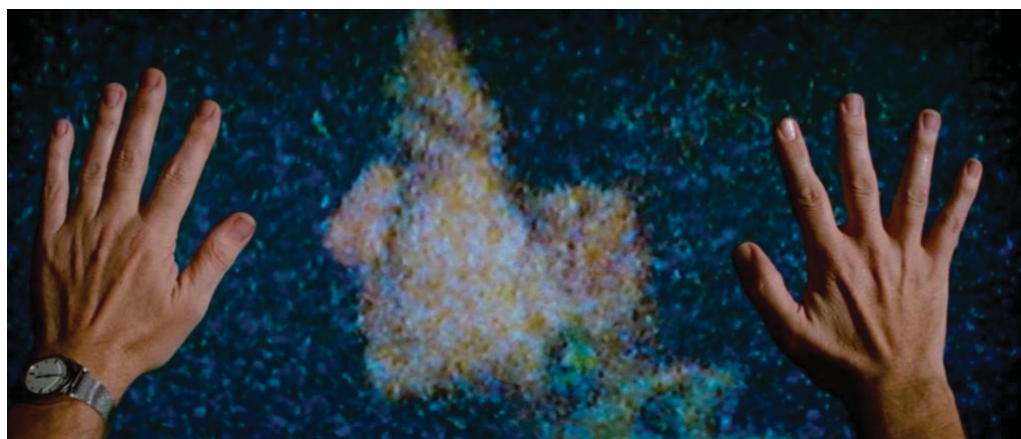
JUDIT

É maravilhoso, Mateo. Deveríamos relançá-lo.

MATEO

O importante é terminar. Os filmes devem ser finalizado.

FIGURA 33 - CENA DO FILME ABRAÇOS PARTIDOS



5 NOTAS CONCLUSIVAS

O pintor Lucian Freud dizia que a tarefa da arte é incomodar o ser humano e o presente trabalho traz os incômodos da produção da arte audiovisual para as relações sociais jurídicas. A obra produzida por uma equipe de artistas, como o cinema, envolve diversas vontades, diversas visões, diversões versões, em uma só obra.

O incômodo advindo dos atritos entre os artistas é também incômodo entre as partes dos contratos, uma vez que são as mesmas pessoas. Se a relação se estressa, o contrato pode entrar em crise e, na sua proteção contemporânea pelo direito civil, a análise da relação negocial pode ser a saída para se trazer justiça para situações aparentemente injustas.

A produção de um audiovisual pode ser tão dramática quanto a narrativa que está sendo desenvolvida. O comportamento inadequado da equipe que molda o ambiente da produção, destacando a figura do diretor e do produtor, pode resultar em atritos que, por sua vez, possuindo força para atingir os instrumentos contratuais, uma vez que as condutas analisadas pela boa-fé podem resultar em violação contratual.

Por essa razão, é possível identificar que o fim do contrato, a produção de uma obra artística criativa audiovisual, integra o núcleo do interesse vinculativo à proposta e a permanência na relação contratual. Nos contratos personalismos analisados, as promessas realizadas na oferta e as decisões oriundas das deliberações da equipe criativa são de sumo interesse, uma vez que o desenvolvimento da linguagem artística desses profissionais dependem da respeito e da cooperação de todos os membros da equipe.

No curso do estudo ficou demonstrados que existem outras interesses, além da prestação pecuniária, aptos a ensejar a vinculação contratual na seara audiovisual, que se voltam à imagem do artista enquanto artista, conhecida como imagem-atributo. Por essa lógica, conclui-se que a vinculação contratual para produzir um audiovisual possui em seu núcleo o interesse na construção da imagem-atributo, que pode ser violado em caso de modificações da obra, quando essa se afastar do objeto ofertado, quando essencial e demonstrado no ato confirmatório vinculativo.

Os exemplos, tanto concretos quanto abstratos, permitiram identificar situações em que a mudança dos elementos criativos e artísticos da obra levaram à possibilidade de reconhecimento da violação da imagem-atributo, tanto pela via da tutela do direito à imagem, quanto pela reserva às condutas das partes, que a depender do caso concreto, pode revelar-se em violação contratual e quebra da relação jurídica.

Além disso, a Lei de Direitos Autorais por proteger o argumento literário, que aqui se reveste de roteiro, levanta questionamentos quanto a possibilidade quando realizada por um terceiro, não o roteirista, assim como, se há possibilidade de anuência do autor em casos em que o diretor ou outros membros da equipe, adaptam o roteiro para as particularidades das filmagens ou desígnio próprio.

Dessa forma, é possível concluir que, ainda que o objeto do contrato seja qualificado de forma genérica, como produzir um filme ou dirigir a fotografia de um videoclipe, e diante de previsões no contrato formalizados relativos a manutenção do teor criativo e artístico da obra, a quebra de alguns deveres de conduta, como o dever de informação, ou a assunção de comportamentos contraditórios, podem resultar na quebra da confiança depositada na relação e, na leitura da relação contratual pelas lentes da boa-fé, tanto para interpretação e integração do contrato, quanto para atrair sua função corretora, a consequência pode ser o fim da relação entre as partes e a responsabilização de quem adotou a conduta reprimida.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Denis Borges. PIDCC: direito contemporâneo e Constituição. **PIDCC**, Aracaju, v. 1, n. 2012, p. 1-99, out./dez. 2012.
- BATISTA JR., Natalício. Cinema e revolução: o construtivismo russo e a montagem dialética, bases da pedagogia política das imagens de Eisenstein. **Revista Lutas Sociais**, São Paulo, v. 21 n. 39, p. 64-76, jul./dez. 2017.
- BERNADET, Jean-Claude; REIS, Francis Vogner dos (col.). **O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil – anos 1950 e 1960**. 2. ed. atual. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. *E-book*.
- BITTAR, Carlos Alberto. Os direitos da personalidade. 8. ed. rev., aum. e mod. por Eduardo C. B. Bittar. São Paulo: Saraiva, 2015. *E-book*.
- BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de autor**. 7. ed. rev., atual. e ampliada por Eduardo C. B. Bittar. Rio de Janeiro: Forense, 2019.
- BJÖRK lista episódios em que teria sido assediada por Lars von Trier. **O Globo**, 17 out. 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/bjork-lista-episodios-em-que-teria-sido-assediada-por-lars-von-trier-21955880>. Acesso em: 12 out. 2023.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Tradução de Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.
- BORGES, Gustavo Silveira; PASQUAL, Cristina Stringari. O dever de cooperação nas relações contratuais. **Revista dos Tribunais**, São Paulo, v. 105, n. 971, p. 145-164, set. 2016.
- BRASIL. **Decreto-lei n.º 4.657, de 4 de setembro de 1942**. Lei de Introdução às normas do Direito Brasileiro. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del4657.htm. Acesso em: 10 fev. 2023.
- BRASIL. **Lei n.º 5.988, de 14 de dezembro de 1973**. Regula os direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L5988.htm. Acesso em: 10 fev. 2023.
- BRASIL. **Lei n.º 8.313, de 23 de dezembro de 1991**. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm. Acesso em: 10 fev. 2023.
- BRASIL. **Lei n.º 8.685, de 20 de julho de 1993**. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8685.htm. Acesso em: 10 fev. 2023.
- BRASIL. **Lei n.º 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm. Acesso em: 10 fev. 2023.

BRASIL. **Lei n.º 10.406, de 10 de janeiro de 2002**. Institui o Código Civil. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/110406compilada.htm. Acesso em: 10 fev. 2023.

BRASIL. **Lei n.º 13.105, de 16 de março de 2015**. Código de Processo Civil. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/113105.htm. Acesso em: 10 fev. 2023.

BRASIL. Conselho da Justiça Federal (CJF). I Jornada de Direito Civil. **Enunciado 25**: O art. 422 do Código Civil não inviabiliza a aplicação pelo julgador do princípio da boa-fé nas fases pré-contratual e pós-contratual. Disponível em: <https://www.cjf.jus.br/enunciados/enunciado/671>. Acesso em: 20 jul. 2023.

BRASIL. Conselho da Justiça Federal (CJF). III Jornada de Direito Civil. **Enunciado 170**: A boa-fé objetiva deve ser observada pelas partes na fase de negociações preliminares e após a execução do contrato, quando tal exigência decorrer da natureza do contrato. Disponível em: <https://www.cjf.jus.br/enunciados/enunciado/302>. Acesso em: 20 jul. 2023.

BRASIL. Ministério do Turismo. **Instrução Normativa SECULT/MTUR n.º 1 de 04 de fevereiro de 2022**. Estabelece procedimentos para apresentação, recebimento, análise, homologação, execução, acompanhamento, prestação de contas e avaliação de resultados de projetos culturais financiados por meio do mecanismo de Incentivo Fiscal do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac). Disponível em: [https://www.gov.br/turismo/pt-br/centrais-de-conteudo/-publicacoes/atos-normativos-2/2022/instrucao-normativa-secult-mtur-no-1-de-4-de-fevereiro-de-2022#:~:text=Estabelece%20procedimentos%20para%20apresenta%C3%A7%C3%A3o%20%20recebimento,Apoio%20%C3%A0%20Cultura%20\(Pronac\)](https://www.gov.br/turismo/pt-br/centrais-de-conteudo/-publicacoes/atos-normativos-2/2022/instrucao-normativa-secult-mtur-no-1-de-4-de-fevereiro-de-2022#:~:text=Estabelece%20procedimentos%20para%20apresenta%C3%A7%C3%A3o%20%20recebimento,Apoio%20%C3%A0%20Cultura%20(Pronac)). Acesso em: 10 fev. 2023.

BRASIL. Superior Tribunal de Justiça. **REsp 1.367.955/SP**. Relator: Min. Paulo de Tarso Sanseverino. Julgamento: 18/03/2014. Órgão Julgador: Terceira Turma. Publicação: DJe 24/03/2014.

BRASIL. Superior Tribunal de Justiça. **REsp 1.558.683/SP**. Relator: Min. Ricardo Villas Bôas Cueva, Rel. p/ Acórdão Min. Moura Ribeiro. Órgão Julgador: Terceira Turma. Publicação: DJe 10/10/2016.

BRASIL. Superior Tribunal de Justiça. **REsp 1.685.558/SP 2016/0221981-0**. Relator(a): Min. Nancy Andrighi. Julgamento: 03/10/2017. Órgão Julgador: Terceira Turma. Publicação: DJe 09/10/2017.

BRASIL. Superior Tribunal de Justiça. **REsp 1.643.203/RJ**. Relator: Marco Aurélio Bellizze. Julgamento: 17/11/2020. Órgão Julgador: Terceira Turma. Publicação: DJe 01/12/2020.

BRASIL JR., Samuel Meira; CUNHA, Gabriel Sardenberg. Violação positiva do contrato, obrigação como processo e o paradigma do inadimplemento. **Civilística.com**. Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, 2018. Disponível em: <http://civilistica.com/violacao-positiva-do-contrato-obrigacao/>. Acesso em: 06 jun. 2023.

BRAVO, Zean. Taís Araújo diz que fez até promessa para levar o papel de protagonista em ‘Viver a vida’. **O Globo**, 13 set. 2009. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/televisao/tais-araujo-diz-que-fez-ate-promessa-para-levar-papel-de-protagonista-em-viver-vida-3209488>. Acesso em: 12 out. 2023.

BRITANNICA. **Academy Award**. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/Academy-Award>. Acesso em: 10 out. 2023.

BUENO, Ricardo Busana Galvão. O comportamento das partes na execução dos contratos de duração. 2017. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação e Direito Civil, Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narra uma estória**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

'CINEMA is the most beautiful fraud': 10 profound sayings of Jean-Luc Godard. **The Economic Times**, 13 set. 2022. Disponível em: <https://economictimes.indiatimes.com/news/new-updates/cinema-is-the-most-beautiful-fraud-10-profound-sayings-of-jean-luc-godard/articleshow/94181711.cms?from=mdr>. Acesso em: 12 out. 2023.

CONRADO, Marcelo. **Arte, originalidade e direitos autorais**. São Paulo: Edusp, 2022.

CORTIANO JUNIOR, Eroulths. **As quatro fundações do Direito Civil: ensaio preliminar**. Revista da Faculdade de Direito UFPR, 2006, Vol.45. p. 99-102.

CORTIANO JUNIOR, Eroulths; EHRHARDT JR., Marcos; CATALAN, Marcos Jorge. O direito civil constitucional e a pandemia. **Revista Brasileira de Direito Civil – RBDCivil**, Belo Horizonte, v. 26, p. 247-256, out./dez. 2020.

COSTA NETTO, José Carlos. **Direito autoral no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Saraiva Educação, 2019.

COUTO E SILVA, Almiro do. Responsabilidade do estado por problemas jurídicos decorrentes do planejamento. **Revista de Direito Público**, v. 65, 1982.

DAWN, Randee. Martin Scorsese, Robert De Niro on how classic 'Taxi Driver' line went from improv to iconic. **Today**, 22 abr. 2016. Disponível em: <https://www.today.com/popculture/martin-scorsese-how-classic-taxi-driver-line-went-improv-ionic-t87821>. Acesso em: 12 out. 2023.

DE LA SIERRA, Susana. **Derecho del Cine: Administración Cultural y Mercado**. Madrid, Espanha: Iustel, 2010.

DIDIER JR., Fredie; BOMFIM, Daniela. Exercício tardio de situações jurídicas ativas. O silêncio como fato jurídico extintivo: renúncia tácita e suppressio. **Revista do Ministério Público**, Rio de Janeiro, n. 50, p. 13-40, out./ dez. 2013.

DINIZ, Maria Helena. Direito à imagem e sua tutela. *In*: BITTAR Eduardo C. B.; ALMEIDA, Silmara J. A. Chinelato e (coords.). **Estudos de direito de autor, direito da personalidade, direito do consumidor e danos morais**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p. 79-106.

DIRETOR revela que abandonou ‘X-Men 3’ após descobrir plano para enganar Halle Berry com roteiro falso. **O Globo**, 16 out. 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/noticia/2023/10/16/diretor-revela-que-abandonou-x-men-3-apos-descobrir-plano-para-enganar-halle-berry-com-roteiro-falso.ghtml>. Acesso em: 24 nov. 2023.

FACHIN, Luis Edson. O aggiornamento do direito civil brasileiro e a confiança negocial. **Scientia Iuris**, 2, p. 14-40, 1998.

FACHIN, Luis Edson. Mídia e poder judiciário: entre transparência e coerência — ideias para um ensaio preliminar. **Revista USP**, São Paulo, n. 101, p. 121-128, mar./abr./maio 2014.

FARIAS, Cristiano Chaves de; ROSENVALD, Nelson. **Curso de direito civil: parte geral e LINDB**. 13. ed. rev., ampl. e atual. São Paulo: Atlas, 2015. v. 1. *E-book*.

FERREIRA, Mariana Martins. **Culpa in contrahendo**: uma análise crítica da obra de Jhering. 2017. 211 f. Dissertação (Mestrado em Direito Civil) – Programa de Pós-Graduação em Direito, Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

FERREIRA, Jussara Borges; SIQUEIRA D’AVIZ, Maristela Aparecida. A funcionalização da boa-fé objetiva e os planos do fato jurídico. **Brazilian Journal of Development**, Curitiba, v. 6, n. 11, p. 88145-88162, nov. 2020.

FIELDSTADT, Elisha. Highest-grossing movies of all time, ranked. **CBS News**, 15 jul. 2009. Disponível em: <https://www.cbsnews.com/pictures/the-top-grossing-movies-of-all-time-ranked/2/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

FRADERA, Véra Maria Jacob de. A boa fé objetiva, uma noção presente no conceito alemão, brasileiro e japonês de contrato. **Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Direito – PPGDir./UFRGS**, p. 125-140, 2014.

FRITZ, Karina Nunes. A responsabilidade pré-contratual por ruptura injustificada das negociações. **Civilistica.com**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, jul./dez. 2012. Disponível em: <http://civilistica.com/a-responsabilidade-pre-contratual-por-ruptura-injustificada-das-negociacoes/>. Acesso: 08 jun. 2023.

GAINES, Caseen. How the *Back to the Future* Cast and Crew Knew Eric Stoltz Would Be Fired. **Vulture**, 21 out. 2015. Disponível em: <https://www.vulture.com/2015/06/how-back-to-the-future-replaced-eric-stoltz.html>. Acesso em: 10 out. 2023.

GOMES, Orlando. **Contratos**. Atualização de Edvaldo Brito; Reginalda Paranhos de Brito. 27. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2019. *E-book*.

GONÇALVES, Carlos Roberto. **Direito civil brasileiro: parte geral**. São Paulo: Saraiva, 2021a. v. 1.

GONÇALVES, Carlos Roberto. **Direito civil brasileiro: teoria geral das obrigações**. São Paulo: Saraiva, 2021b. v. 2.

GONÇALVES, Carlos Roberto. **Direito civil brasileiro: contratos e atos unilaterais**. São Paulo: Saraiva, 2021c. v. 3.

GRAVITY fight scenes in inception filmed by Christopher Nolan. 2014. 1 vídeo (ca. 6h). Publicado pelo canal Abdulsalam Albakri. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8PhiSSnaUKk>. Acesso em: 10 out. 2023.

GURECK NETO, Leonardo; MISUGI, Guilherme; EFING, Antônio Carlos. A boa-fé objetiva na rescisão de contratos de longa duração e o cumprimento da função social. **Revista Jurídica da Presidência**, Brasília v. 18 n. 114, p. 195-220, fev./maio 2016.

HAICAL, Gustavo Luís da Cruz. Inadimplemento pelo descumprimento exclusivo de dever lateral advindo da boa-fé objetiva. **Revista dos Tribunais**, v. 900, p. 45-84, out. 2010.

LEMO, Raquel. Leis de incentivo fiscal: legislação. *In*: MAZZEI, Débora Franceschini; CRUZ, Odete; KRULIKOWSKI, Erick (coords.). **Guia audiovisual**: programa de capacitação de empresários do setor audiovisual. São Paulo: APRO, 2015. (Módulo 2).

LEONARDO, Rodrigo Xavier. A denúncia e a rescisão: críticas e propostas hermenêuticas ao art. 473 do CC/2002 brasileiro. **Revista de Direito Civil Contemporâneo**, São Paulo, v. 7, n. 3, p. 93-115, abr./jun. 2016.

LOUREIRO, Henrique Vergueiro. Direito à imagem. 2005. Dissertação (Mestrado em Direito das Relações Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – São Paulo, 2005.

MAGALHÃES, Fabiano Pinto de. Privacidade, imagem-atributo e liberdade de expressão. Colisão e parâmetros de ponderação. Comentários ao acórdão no REsp. 1.235.926. **Civilistica.com**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://civilistica.com/privacidade-imagem-atributoe-liberdade-de-expressao-colisao-e-parametros-de-ponderacao-comentarios-ao-acordao-no-resp-1-235-926/>. Acesso em: 08 jun. 2023.

MARINHO, Paulo. Roteirista da Marvel teria sido demitido por vazar informações confidenciais. **Cine Buzz**, 23 maio 2023. Disponível em: <https://cinebuzz.uol.com.br/noticias/cinema/roteirista-da-marvel-teria-sido-demitido-por-vazar-informacoes-confidenciais.phtml>. Acesso em: 12 out. 2023.

MASCARO, Alysson Leandro. Sobre direito e arte. *In*: MAMEDE, Gladson; FRANCA FILHO, Marcílio Toscano; RODRIGUES JUNIOR, Otavio Luiz (orgs.). **Direito da arte**. São Paulo: Atlas, 2015. p. 17-25.

MARTINS-COSTA, Judith. **A boa-fé no direito privado**: critérios para a sua aplicação. 2. ed. São Paulo: Saraiva Educação, 2018. *E-book*.

MATLOFF, Jason. **Who's Afraid of Harvey Keitel?** Disponível em: <https://web.archive.org/web/20160630025032/http://jasonmatloff.com/selected-articles/whos-afraid-of-harvey-keitel/>. Acesso em: 10 out. 2023.

MATT Damon: Jason Bourne Has Been Good To Me, But I Need A Break. 2017. 1 vídeo (ca. 6h). Publicado pelo canal Today. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=PfjQ9UVdfL8&embeds_referring_uri=https%3A%2F%2Fwww.cheatsheet.com%2F&source_ve_path=MjM4NTE&feature=emb_title. Acesso em: 10 out. 2023.

MAYRINK, Geraldo. **O crepúsculo de Glauber**. 2000. Disponível em: <https://geraldomayrink.com.br/cinema/o-crepusculo-de-glauber/>. Acesso em: 07 jul. 2023.

MENEZES CORDEIRO, António Manuel da Rocha. **Vulnerabilidades e Direito civil**. Revista da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa. vol. LXII. Lisboa, 2021, p. 21 – 58.

MENEZES CORDEIRO, António Manuel da Rocha. *Da Boa-Fé no Direito Civil*. Coimbra: Edições Almedina S.A. 2013

MIRANDA, Pontes de. **Tomo XVI: Direito das coisas**: propriedade mobiliária (bens corpóreos), propriedade intelectual, propriedade industrial. Atualizado por Marcos Alberto Sant’Ana Bitelli. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2012a. (Tratado de Direito Privado: parte especial, 16).

MIRANDA, Pontes de. **Tomo XXIII: Direito das obrigações**: auto-regramento da lei. Alteração das relações jurídicas obrigacionais. Transferência de créditos. Assunção de dívida alheia. Transferência da posição negativa dos negócios jurídicos. Atualizado por Nelson Nery Jr. e Rosa Maria de Andrade Nery. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2012b. (Tratado de Direito Privado: parte especial, 23).

MIRANDA, Pontes de. **Tomo XXV: Direito das obrigações**: extinção das dívidas e obrigações, dação em soluto. Atualizado por Nelson Nery Jr. e Rosa Maria de Andrade Nery. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2012c. (Coleção Tratado de Direito Privado: parte especial, 25).

MIRANDA, Pontes de. **Tomo VII: Direito de personalidade. Direito de família**: direito matrimonial (existência e validade do casamento. Atualizado por Rosa Maria Barreto Borriello de Andrade Nery. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2012d. (Tratado de Direito Privado: parte especial, 7).

MIRANDA, Pontes de. **Tomo III: Negócios jurídicos. Representação. Conteúdo. Forma. Prova**. Atualizado por Marcos Bernardes de Mello e Marcos Ehrhardt Jr. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2012e. (Tratado de Direito Privado: parte especial, 3).

MIRANDA, Pontes de. **Tomo IV: Validade. Nulidade. Anulabilidade**. Atualizado por Marcos Bernardes de Mello e Marcos Ehrhardt Jr. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2013. (Tratado de Direito Privado: parte especial, 4).

MIRANDA, Pontes de. **Tomo XXXVIII: Teoria Geral dos Contratos**: Negócios jurídicos bilaterais e plurilaterais. Vícios de direito e do objeto. Evicção, Redibição. Atualizado por Cláudia Lima Marques e Bruno Miragem. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2012. (Tratado de Direito Privado: parte especial, 38).

MONTESCHIO, Horácio; MONTESCHIO, Valeria Juliana Tortato. A proteção da imagem, da privacidade e da intimidade em face da possibilidade de sua violação e exposição pelos meios de comunicação e nas redes sociais. **Revista Brasileira de Direito Civil em Perspectiva**, Belém, v. 5, n. 2, p. 1-21, jul./dez. 2019.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita**: repensar a reforma, reformar o pensamento. Tradução de Eloá Jacobina. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. 128 p. (No original: *La tête bien faite*).

NALIN, Paulo Roberto Ribeiro. **Conceito pós-moderno de contrato: em busca de sua formulação na perspectiva civil-constitucional**. 2000. Tese (Doutorado) – Curso de Pós-Graduação em Direito, Setor de Ciências Jurídicas, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2000.

NALIN, Paulo. Good-faith: contemporary contextualization and function / Boa-fé: contextualização contemporânea e funções. **Revista da Faculdade de Direito - UFPR**, Curitiba, n. 52, p. 67-79, 2010.

NASI, Filipe Marmontel. **A função corretora da boa-fé objetiva nas relações interempresariais com dependência econômica**. 2019. Dissertação (Mestrado em Direito) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

NETTO, Domingos Franciulli. A proteção ao direito à imagem e a Constituição Federal. Informativo **Jurídico da Biblioteca Ministro Oscar Saraiva**, v. 16, n. 1, p. 1-74, jan./jul. 2004.

NEVES, Julio Gonzaga Andrade. **A Suppressio no direito civil brasileiro**. 2015. Dissertação (Mestrado em Direito Civil) – Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

(OLD) FELLINI 100. Disponível em: <https://mubi.com/pt/br/collections/fellini-100>. Acesso em: 12 out. 2023.

PINHEIRO, Fabio Luciano Francener. A evolução da noção de autoria no cinema. **Revista O Mosaico: Revista de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná**, Curitiba, n. 8, p. 59-72, jul./dez. 2012.

PINHEIRO, Rosalice Fidalgo. **O abuso do direito e as relações contratuais**. 2000. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Direito, Setor de Ciências Jurídicas, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2000.

PINHEIRO, Rosalice Fidalgo. O abuso do direito e as relações contratuais: primeiras aproximações. **Cadernos da Escola de Direito e Relações Internacionais da Faculdades do Brasil**, n. 1, p. 43-55, mar./ago. 2002.

PINHEIRO, Rosalice Fidalgo. A boa-fé como "um mar sem fronteiras" e a vinculação dos particulares aos direitos fundamentais. **Revista Crítica Jurídica**, n. 24, p. 199-226, jan./dez. 2005.

POOLE, Thom. Jean-Luc Godard: Nine things about the man who remade cinema. **BBC News**, 13 set. 2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-46709681>. Acesso em: 12 out. 2023.

REICHMAN, Amnon. The Production of Law (and Cinema): Preliminary Comments on an Emerging Discourse. **Southern California Interdisciplinary Law Journal**, v. 17, n. 3, p. 457-506, 2008.

RIZZARDO, Arnaldo. **Contratos**. 21. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2023. *E-book*.

SANTOS, Igor Silveira Santana. **Proteção constitucional à imagem-atributo e a questão do gênero na publicidade**. 2015. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Direito, Salvador, 2015.

SHARF, Zack. Michelle Yeoh Nearly Quit ‘Everything Everywhere All At Once’ Over Character’s Name: If It Doesn’t Change, ‘I’m Not Coming In’. **Variety**, 08 dez. 2022. Disponível em: <https://variety.com/2022/film/news/michelle-yeoh-nearly-quit-everything-everywhere-all-at-once-character-name-1235452960/>. Acesso em: 10 out. 2023.

SCHREIBER, Anderson. **A proibição de comportamento contraditório: tutela da confiança e venire contra factum proprium**. 2. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Renovar, 2007.

SCHREIBER, Anderson. **Direito civil e Constituição**. São Paulo: Atlas, 2013a.

SCHREIBER, Anderson. **Direitos da personalidade**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2013b.

SILVA NETO, Manoel Jorge e. **Curso de direito constitucional**. 2. ed. São Paulo: Saraiva, 2006.

SILVA NETO, Manoel Jorge e. A proteção constitucional à honra e à imagem da pessoa-residente: a discriminação de origem como ofensa aos direitos individuais. *In*: SILVA NETO, Manoel Jorge e (org.). **Proteção constitucional à imagem: dimensão coletiva**. Salvador: Paginae, 2015.

SILVA NETO, Manoel Jorge e. Direitos fundamentais em processo: a proteção constitucional à honra e à imagem da pessoa-residente e a discriminação de origem como ofensa aos direitos individuais. *In*: BRANCO, Paulo Gustavo Gonet; SILVA NETO, Manoel Jorge e; MOTA, Helena Mercês Claret da; MONTENEGRO, Cristina Rasia; RIBEIRO, Carlos Vinícius Alves (orgs.). **Direitos fundamentais em processo: estudos em comemoração aos 20 anos da Escola Superior do Ministério Público da União**. Brasília: ESMPU. 2020. p. 453-466.

SNYDER, Gabriel. What’s in a Name? **Slate**, 02 jan. 2007. Disponível em: <https://slate.com/news-and-politics/2007/01/why-filmmakers-like-steven-soderbergh-use-pseudonyms.html>. Acesso em: 10 out. 2023.

SOUZA, Eduarda Paz e. **Direitos autorais no cinema e audiovisual**. Monografia (Graduação) – Universidade Federal Fluminense (UFF), Rio de Janeiro, 2010.

STALLINGS, Antonio. Matt Damon’s ‘The Bourne Identity’ Was Once Re-Written into a Movie That ‘I Didn’t Want to Do’. **Cheat Sheet**, 02 set. 2022. Disponível em: <https://www.cheatsheet.com/entertainment/matt-damons-the-bourne-identity-re-written-movie-didnt.html/>. Acesso em: 10 out. 2023.

STEINER, Renata C. **Descumprimento contratual: boa-fé e violação positiva do contrato**. São Paulo: Quartier Latino, 2014.

STONE, Sharon. “You Can’t Shame Me”: Sharon Stone on How *Basic Instinct* Nearly Broke Her, Before Making Her a Star. **Vanity Fair**, 18 mar. 2021. Disponível em: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2021/03/sharon-stone-on-how-basic-instinct-nearly-broke-her>. Acesso em: 10 out. 2023.

STRAUSS, Frédéric. **Conversas com Almodovár**. Tradução de Sandra Monteiro e João de Freire. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

TAPLEY, Kristopher. Playback: Edgar Wright on ‘Baby Driver,’ Music and Walking Away From ‘Ant-Man’. **Variety**, 22 jun. 2017. Disponível em: <https://variety.com/2017/film/news/playback-podcast-edgar-wright-baby-driver-1202467275/>. Acesso em: 10 out. 2023.

TARGA, Maria Luiza Baillo; RIEMENSCHNEIDER Patricia Strauss. Função hermenêutica do princípio da boa fé objetiva: interpretação dos contratos nas relações civis e de consumo. **Civilística.com**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 3, 2022. Disponível em: <http://civilistica.com/funcao-hermeneutica-do-principio/>. Acesso em: 08 jun. 2023.

TEFFÉ, Chiara Antonia Spadaccini de. Considerações sobre a proteção do direito à imagem na internet. **Revista de Informação Legislativa: RIL**, v. 54, n. 213, p. 173-198, jan./mar. 2017. Disponível em: http://www12.senado.leg.br/ril/edicoes/54/213/ril_v54_n213_p173. Acesso em: 08 jun. 2023.

THOMAS-MASON, Lee. Steven Soderbergh named his 11 favourite films of all time. **Far Out**, 27 jun. 2021. Disponível em: <https://faroutmagazine.co.uk/steven-soderbergh-11-favourite-films-list/#:~:text=“Cinema%20is%20not%20about%20format,filmmaker.”—Steven%20Soderbergh>. Acesso em: 12 out. 2023.

VENAZZI, Karen Fabricia. **Responsabilidade pré-contratual**: o dano extrapatrimonial e a expectativa de efetivação do contrato. 2011. Dissertação (Mestrado em Direito das Relações Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Direito da Faculdade de Direito, Setor de Ciências Jurídicas da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

VENOSA, Sílvio de Salvo. **A proibição do 'comportamento contraditório'**. Revista Valor Econômico, 23/05/2008, Legislação & Tributos, p. E2. Disponível em < <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/486339/noticia.htm?sequence=1>>. Acesso em 10 de junho de 2023.

WANG, Jeffrey. Why David Lynch Disowned Dune (And Why He Was Wrong). **Screen Rant**, 10 jul. 2021. Disponível em: <https://screenrant.com/dune-david-lynch-disowned-wrong-reason/>. Acesso em: 12 out. 2023.

WHITE, Abbey. Matthew Vaughn Talks ‘Kick-Ass’ Reboot, Why ‘Argylle’s Author Will Become the “J.K. Rowling of Spy Movies” at NYCC. **The Hollywood Reporter**, 14 out. 2023. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/matthew-vaughn-kick-ass-reboot-argylle-author-x-men-nycc-1235618721/>. Acesso em: 24 nov. 2023.

ZANETTI, Cristiano de Sousa. A mitigação do dano e a alocação da responsabilidade. **Revista Brasileira de Arbitragem**, v. 9, n. 35, p. 28-36, jul./ago. 2012.

Lista de Audiovisuais

À BOUT DE SOUFFLE, Direção Jean-Luc Godard (90 min). França, 1961.

A IDADE DA TERRA, Direção: Glauber Rocha, Brasil (160 min). Brasil, 1980.

ANT-MAN, Direção: Peyton Reed (117 min.). EUA, 2015.

- APOCALYPSE NOW*, direção: Francis Ford Coppola (143 min.). EUA, 1979.
- AVENGERS: THE KANG DINASTY*, em produção. EUA, previsão de lançamento: 2026.
- BABYLON*, Direção: Damien Chazelle (188 min). EUA, 2022.
- BACK TO THE FUTURE*, Direção: Robert Zemeckis (115 min.). EUA, 1985.
- BASIC INSTITNTS*, direção de Paul Verhoeven (128 min.), França/ EUA, 1992.
- CHATÔ, O REI DO BRASIL*. Direção: Guilherme Fontes (102 min.). Brasil, 2015.
- DANCER IN THE DARK*, Direção Lars Von Trier (140 min.). Alemanha / Dinamarca / EUA/ Finlândia/ França / Islândia/ Itália/ Noruega/ Países Baixos/ Reino Unido/ Suécia, 2000.
- DOLOR Y GLORIA*, Direção: Pedro Almodóvar (113 min.). Espanha, 2019.
- DUNE*, Direção: David Lynch (136 min.). EUA, 1985.
- ENTRE TINIEBLAS*. Direção de Pedro Almodóvar (114 min.). Espanha, 1983.
- EVERYTHING EVERYWHERE ALL AT ONCE*, Direção: Daniel Kwan e Daniel Scheinert (140 min.). EUA, 2022.
- GAME OF THRONES*, criada por George R. R. Martin, D.B. Weiss e outros. Série Televisiva. 8 Temporadas, EUA, 2011 – 2019.
- INCEPTION*, Direção de Christoffer Nolan (148 min.). EUA/ Reino Unido, 2010.
- INLAND EMPIRE*, dirigido por David Lynch (180 min). EUA, 2007.
- JURASSIC PARK*, Direção: Steven Spielberg (122 min.) EUA, 1993.
- LE MÉPRIS*, Direção: Jean-Luc Godard (103 min.). França, 1963.
- LES QUATRE CENTS COUPS*, Direção: François Truffaut (99 min.). França, 1959.
- LIFE IS BUT A DREAM*, Direção: Park Chan-wook (22 min.). Coreia do Sul, 2022.
- LOS ABRAZOS ROTOS*, Direção: Pedro Almodóvar (127 min.). Espanha, 2009.
- NUOVO CINEMA PARADISO*, Direção Giuseppe Tornatore (155 min.), Itália/França, 1988.
- SCREAM*, Direção: Wes Craven (111 min). EUA, 1996.
- TAXI DRIVER*, Direção: Martin Scorsese (113 min.), EUA, 1976.
- THE BOURNE IDENTITY*, Direção: Doug Liman (119 min.). Alemanha /Estados Unidos/ República Checa, 2002.
- THE GODFATHER*, Direção: Francis Ford Copolla (177 min.). EUA, 1972.
- THE PLAYER*, Direção de Robert Altman, EUA (124 min.). EUA, 1992.

TODO SOBRE MI MADRE, Direção: Pedro Almodóvar (101 min.). Espanha/França, 1999.

TRAFFIC, Direção: Steven Soderbergh (147 min.). Alemanha/EUA, 2000.

TRUE DETECTIVE, Criada por Nic Pizzolatto. Série Televisiva. 4 temporadas. EUA, 2014-presente, EUA.

UN CHIEN ANDALOU, Direção: Luis Buñuel e Salvador Dalí (16 min.). França, 1928.

VIVER A VIDA. Criada por Manoel Carlos, Direção Jayme Monjardim e Fabrício Mamberti. Telenovela, 109 episódios. Brasil, 2009-2010.

WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE? Direção: Robert Aldrich (134 min.). EUA, 1962

X-MEN: THE LAST STAND, Direção: Brett Ratner (104 min.). Canadá/ EUA/ Reino Unido, 2006.