

**Roteiristas no Brasil, uma história a ser contada:
organização e pleito por Direitos Autorais**

*Script-Writers in Brazil, a story to be told:
organization and litigation by Copyright*

Heron VOLPI¹

Resumo

Neste artigo investigaremos as condições da profissão de roteirista no Brasil. Faremos uma rápida busca sobre história dos roteiristas brasileiros, baseada principalmente no livro: História do Cinema Brasileiro, organizado por Fernão Pessoa Ramos. Depois traremos o panorama jurídico da Lei de Direitos Autorais, especificando a situação dos roteiristas no Brasil. Passaremos então a explorar o mercado de roteiro audiovisual na Europa, continente que pensamos que trabalha melhor com seus autores, veremos que não é tão simples. Então constataremos que nos últimos anos, no Brasil, despertaram os roteiristas para a necessidade de organização para barganhar melhores condições de trabalho. A Associação Brasileira de Autores-Roteiristas surgiu, assim como alguns eventos voltados a roteiristas. Abrindo novas perspectivas à mão de obra primeira do cinema.

Palavras-chave: Roteirista. Roteiro. História do Cinema. Direitos Autorais.

Abstract

In this paper we will investigate the conditions of the script-writing profession in Brazil. We will do a quick search on the history of Brazilian writers, based mainly on the book: History of Brazilian Cinema, organized by Fernão Pessoa Ramos. Then we will bring the legal panorama of the Copyright Law, specifying the situation of writers in Brazil. We will then explore the audiovisual screen market in Europe, a continent that we think works better with its authors, we will see that it is not so simple. Then we will find that in recent years, in Brazil, writers have been awakened by the need for organization to bargain better working conditions. The Brazilian Association of Authors-Writers appeared, as well as some events directed to writers. Opening new perspectives to the film's first workforce.

Keywords: Writer. Script. Cinema's history. Copyright.

¹ Graduado em Relações Internacionais na Universidade Federal da Grande Dourados. Integrante do Grupo de Pesquisa e Extensão em Audiovisual (UNIR/CNPq). E-mail: heronvolpi@gmail.com.

Introdução

Nos primeiros anos do século do século XX, o Brasil já produzia filmes, estes serviam a interesses governamentais ao funcionarem como documentários a serem exibidos para a população urbana. Era o próprio estado brasileiro que criava esta demanda para apresentar com pompa estes filmes em exposições que envolviam o alto escalão do governo.

Ao lado dos filmes estrangeiros posados ou naturais exibidos como comércio pelos de Maio e pelos Hervet, o cinema também era contratado para prestar serviços a instituições públicas, propiciando a representação sintética da pujança econômica do interior do Estado para a massa urbana. (MOURA, 1987, p. 24).

Ainda na primeira década do século XX, o cinema causava grande impacto nos colonistas de cultura que tentavam descrever o que se via. As salas começavam a se espalhar pelo Brasil atingindo outros grandes centros além de Rio e São Paulo. Os filmes passam a ter outros assuntos além daqueles demandados pelo estado. Os cineastas precursores do Brasil eram “alguns exibidores... passam a produzir filmes, veiculados primordialmente em suas próprias salas e, algumas vezes, em outras praças” (MOURA, 1987, p. 26). O espanhol Ramón de Banões começa a produzir filmes documentários através da Pará-Films, estes alcançam salas de Manaus, mesmo feito já havia sido alcançado por filmes cariocas. Outro expoente cineasta do Brasil foi Eduardo Hirtz, do Rio Grande do Sul “O primeiro filme de ficção ali realizado entre 1912 e 1913 é de sua autoria e se intitula RANCHINHO DO SERTÃO², com 96 metros, baseado num poema de Lobo da Costa” (MOURA, 1987, p.28). Usual entre os precursores, Hirtz era exibidor, produtor e autor de cinema. Sua obra cinematográfica, assim como tantas outras que viriam, baseia-se principalmente em adaptações literárias.

Começam aparecer os primeiros “roteiristas” já em 1906. Um crime, em outubro daquele ano, abala o Rio de Janeiro. É uma adaptação deste fato, no filme OS ESTRANGULADORES, que faz um estrondoso sucesso de publico, tornando mais comercial o negócio cinematográfico.

² Os filmes estarão creditados nas Referências.

Produzida por Labanca e filmado por Leal, a partir do texto de Rafael Ribeiro e Figueiredo Pimentel, com cenografia de Emílio Silva, é estrelado por Francisco Marzulo, João de Deus, Antônio Serra e João Barbosa. Filmado em 700 metros, com 17 quadros, o filme tem uma produção cuidadosa que reflete não só a confiança do produtor, como as novas condições de retorno “do negócio do cinema” na cidade... um primeiro domínio da narrativa cinematográfica, fortemente apoiada no esquema emprestado da reportagem jornalística (linear e com chaves de impacto), que permite a ilusão de realidade das imagens animadas se confirme na impostação dramática. (MOURA, 1987, p.32, 33).

Com uma maior investida de capital estrangeiro, a segunda década do século XX foi mais difícil para o cinema brasileiro, mas nem por isso este deixou apresentar vivacidade. A fórmula de apostar suas histórias em casos reais ou adaptações literárias continua. Durante o cinema mudo é importante notar que se utilizava o termo argumentista, por não conter sons, o argumentista tinha um trabalho difícil de passar coordenadas no roteiro sem que este contivesse falas.

Com o advento do cinema falado, aliás, outra barreira tecnológica aos filmes nacionais, o termo roteirista começa a ser empregado. Naquele período boa parte dos roteiros produzidos no Brasil eram adaptações teatrais. A produção cinematográfica assume uma lógica mais industrial. Anteriormente o roteirista costumava ser o próprio diretor do filme, que por sua vez também era o produtor. Nesta fase mais madura, por vezes havia o autor do argumento e outro autor responsável pelo roteiro. Importantes argumentistas do cinema mudo fizeram a transição para o cinema falado, há alguns nomes recorrentes como os de: Otávio Gabus Mendes e João de Barro. Nesta época ficções e documentários eram exibidos ao mesmo tempo, com pouca distinção sobre o que era capturado da realidade e o que era encenado. Documentários com imagens da realidade apenas com *voice over* recitando poemas, eram sucesso. No fim dos anos 30 e começo dos anos 40 a produção de filmes nacionais começa a cambalear. Porém revigora-se quando os produtores começam a investir em musicais que exploram a brasilidade nos anos 50. Luiz de Barros foi um grande fotógrafo do cinema brasileiro até os anos 50. Ele deixou sinopses detalhadas dos roteiros por ele fotografados no livro *Minhas Memórias de Cineasta*, Rio de Janeiro, Arte-nova/Embrafilme, 1978. Com a criação de grandes estúdios de cinema no país, o Brasil experimentou a tentativa do

estabelecimento de uma lógica industrial no processo cinematográfico.

Contudo, nos anos 60 surge com força o papel do idealizador do filme, o cinema de autor emerge influenciado pelos movimentos Nouvelle Vague da França e o Neorealismo italiano.

O marco conceitual dominante era a política dos autores. Os jovens críticos dos *Cashiers du Cinéma* haviam defendido uma estética da expressão pessoal no cinema, e tanto o "cinema de arte" europeu do pós-guerra como o reconhecimento aos grandes diretores hollywoodianos durante os anos 1950 impulsionaram a linha autoral. O sucesso da política dos autores foi internacional... Daí por diante, a parcela mais expressiva da crítica jornalística e da reflexão acadêmica sobre cinema se concentraria nos diretores e nos universos particulares manifestos nos conjuntos de suas obras. (BORDWELL, 2004, p.27).

Os anos 70 foram massivos para a indústria cultural com vertiginoso crescimento dos mercados: editorial, televisivo e fonográfico. O consumo de bens simbólicos se expandia e o processo de desindustrialização da produção cinematográfica nacional ocorrida na década passada se inverteria. “As alterações na produção de cultura serão implacáveis, forçando a tomada de atitudes que já estavam latentes no cinema da década anterior. Teria que ser enfrentado o tenso vínculo entre o cinema de pretensões autorais e as pressões políticas e de mercado” (RAMOS, 1987, p. 402). O cinema novo não deixa de existir, mas é reinventado em busca de uma popularização de suas tramas.

No fim dos anos 60, começo dos anos 70, o Brasil retoma uma dinâmica mais industrial na produção cinematográfica. Os anos do “milagre econômico” e o intento de maior intervenção por parte do governo criaram campo para produções mais caras, mais promovidas e mais assistidas.

A recuperação dos estudos de gêneros dramáticos (ou gêneros da indústria, como a comédia musical, o filme *gangster*, o *western*) faz parte do abandono das posições radicais de 1968-1970, fazendo voltar um interesse pelo roteiro (pelas regras da escrita) e questionando o exclusivo elogio à *mise-en-scène* como traço de estígio e sinal exclusivo de uma inflexão subjetiva (autoral) presente no olhar da câmera ou na montagem (XAVIER, 2012, p.179).

A criação da Embrafilme pavimenta o caminho estrutural para filmes como *DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS* (1976), filme emblemático deste período, assistido por mais de cinco milhões de pessoas. O cinema autoral continuou a existir,

porém com bem menos força, e por vezes seus diretores se adaptaram aos novos tempos. A televisão já era um celeiro de autores, em um intercâmbio com o cinema surgem nomes de roteiristas que passam a ser chamados para trabalhar em vários filmes. As produções passam a ter maiores recursos e empregam roteiristas pinçados da literatura, teatro e TV. O elenco dos filmes é comumente já consagrado pela televisão. O setor cinematográfico procura sedimentar estruturas de produção com reforço de áreas mais fortes.

Roteiristas passam a ter destaque nesta produção, caso de Leopoldo Serran, com passagens pelo CPC (Centro Popular de Cultura) e pelos filmes iniciais de Cacá Diegues, e que participa dos filmes de Bruno Barreto, inclusive DONA FLOR, tornando-se modelo profissional de textos para cinema. E outros vão chegando como José Louzeiro... ou Aguinaldo Silva (RAMOS, 1987, p. 425).

Na década de 80, o roteiro no Brasil passou a ser revalorizado, tomado como antagonista muitas vezes e preterido por imagens apelativas o roteiro nacional revalorizou-se. Era muita escassa a pesquisa sobre a arte de roteirizar, assim como manuais, em relação ao roteiro os estudos eram no Brasil praticamente inexistentes. “Foi o início de um debruçar sobre uma tendência que notávamos necessária, rumo ao resgate e à reorientação de valores do processo criativo do cinema” (DAVINO, 2008, p.02).

O presente na Europa

Quando pensamos em legislações antigas e completas pensamos na Europa. Em diversos encontros em que se discute o problema da legislação de direitos autorais no Brasil a Europa é situada como um lugar mais confortante para os roteiristas. Muito mais organizados, fato é que os roteiristas do velho continente conseguem monitorar de maneira eficiente as condições as quais estão submetidos. Em um destes mapeamentos surgiu o documento “*Somebody wrote it*”, alguém escreveu isso, em tradução nossa, produzido pela *Federation of Screenwriters in Europe*, lançado em setembro de 2015. Bastante direto o documento é claro ao abordar diversos aspectos da vida dos roteiristas

na Europa, algumas vezes aponta características peculiares de cada estado nação, mas faz melhor um panorama geral.

A *Federation of Screenwriters in Europe* funciona como uma associação de 25 organizações de 25 países, que juntas representam mais de 6.000 autores na Europa. A federação promove grandes eventos e monitora debates legislativos nos países europeus. Barganha é a palavra que mais lemos no documento que exploraremos a seguir, é exatamente essa palavra que move a Federação. Em um parágrafo nomeado “Renda dos Criadores, longe de ser justa”, tradução nossa, o documento explicita alguns aspectos da vida do roteirista na Europa. O parlamento europeu em nove de julho 2015 aprovou uma resolução em que considera indispensável fortalecer a posição de autores e criadores e melhorar sua remuneração no que diz respeito à distribuição digital e a exploração de seus trabalhos. A exploração monetária do entretenimento *on line* é um desafio para qualquer lei de direitos autorais no mundo. Na União Europeia cada país tem sua própria lei sobre direitos autorais, e prevalece sempre aquela do país o qual o produto foi produzido.

Na Europa, a grande parte dos roteiristas tem dois tipos de renda. A primeira o pagamento inicial fechado na feitura do contrato. Esses contratos na maioria das vezes são negociados de maneira individual, algumas vezes baseados em padrões mínimos estabelecidos por coletivos. A segunda forma de renda é aquela gerada pela circulação de seus trabalhos por vários mercados através dos anos, muitas vezes essa forma de renda é gerida por organizações coletivas. Essa é a diferença mais latente entre os contratos firmados lá e os daqui. O roteirista é sempre pago quando seu produto circula em outros mercados além daquele para o qual ele foi originalmente produzido.

Os contratos estabelecidos com os roteiristas, porém, não os deixam satisfeitos, por isso a construção deste documento. Através do que foi levantado, por entrevistas por todo o continente, roteiristas e diretores tem sua renda 80% construída por valores estabelecidos no contrato inicial e 20% ou menos em pagamentos de royalties por produtos em circulação. A média de renda do roteirista na Europa em 2014 foi de € 22.000 (euros). Os autores têm dificuldades em barganhar de maneira justa, ao não conseguirem:

I. Assegurar que o que ganham tenha ligação com o sucesso que suas obras conseguem.

II. Evitar contratos que paguem a obra somente uma vez, os contratos "buy-out".

III. Assegurar que os contratos sejam honrados.

Em alguns países da união européia como Espanha e Holanda leis de competitividade proíbem o intermédio de organizações na hora de fechar os valores do contrato. Na Alemanha esse intermédio que estabelece termos mínimos a serem seguidos no contrato é obrigatório. Também é na Alemanha que a lei de direitos autorais recebeu a cláusula do *best-seller*, essa cláusula obriga a veiculação entre o quanto o autor recebe e o sucesso de sua obra. Os contratos "buy-out" são aqueles em que o produtor compra a obra do autor por toda a vida do contrato por um valor fixado, estes são a maioria no Brasil. A *Federation of Screenwriters in Europe* propõe que leis da união européia proíbam este tipo de contrato. Nesta profissão em que a sua valorização é muito dependente da notabilidade de grandes organizações, os autores se sentem coagidos a não reclamar por condições melhores quando seus roteiros são comprados.

O presente no Brasil

A lei que regula os direitos autorais é a de número 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. A profissão de roteirista é regulamentada pelas leis 6.515 de 1978 e a 6.533 de 1978. Estas leis se dispõem sobre as profissões de artistas e técnico trabalhadores do audiovisual. Por vezes ambas as legislações são aplicadas, dependendo do caso. A lei de Direito autoral no Brasil reconhece três figuras como autoras de uma obra audiovisual: o autor, o diretor e o músico. Contudo apenas os músicos possuem o direito à remuneração por reprodução da obra. O artigo 82 da lei de de 1999 estabelece que um contrato de reprodução audiovisual deve conter:

I – A remuneração devida pelo produtor da obra e aos artistas e interpretes e executantes, assim como tempo lugar e forma de pagamento.

II - O prazo de conclusão da obra.

III – A responsabilidade do produtor com co-autores artistas e interpretes do caso de coprodução.

A lei, portanto, existe, mas é muito genérica ao permitir diversas interpretações e englobar diversos trabalhadores do audiovisual.

A ABRA (Associação Brasileira de Autores-Roteiristas)

A ABRACI (Associação Brasileira de Cineastas) foi fundada há 41 anos por Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade. Esta firmou um pacto sobre a necessidade do direito de remuneração pela comunicação pública das obras audiovisuais. Tal propriedade moral e pecuniária operava até o fechamento da Embrafilme pelo governo Collor.

Nos anos 90 reavivou-se a necessidade de organização dos autores de audiovisual quando um roteirista não foi devidamente creditado em um programa de humor da rede globo. Era preciso discutir o assunto e em 2000 uma grande turma de roteiristas se organizou para criar a associação de roteiristas de TV, a AR-TV. Em julho de 2006 roteiristas de cinema de São Paulo fundaram a Fundação de Autores de Cinema. A ABRA é a fundição dessas duas organizações. Visto que cada vez mais o cinema e a TV se cruzam, seria de interesse dessa classe juntar forças. A palavra “roteirista” nunca disse muito a que veio. Diferente de autor que funda um mundo novo, desvela a imaginação. Por este motivo que os fundadores da ABRA decidiram colocar essa nova nomenclatura (roteirista-autor), no que mais convencionalmente, no Brasil, vem sendo chamado apenas de roteirista. Em inglês não existe a palavra “roteirista”, existem as palavras “*script writer*”, ou autor de script.

A carta de Direitos da Abra

A carta dos Direitos dos Roteiristas Autores construída pela ABRA, propõe que diversas prerrogativas sejam conferidas a roteiristas, e são essas ambições permeiam o funcionamento da ABRA. A carta propõe que o ao roteirista seja pedida a autorização

previa e para a utilização da obra, por quaisquer modalidades tais como adaptação, tradução para outro idioma, inclusão em outro tipo de produto audiovisual, produção mediante cabo, fibra ótica, satélite, ondas ou qualquer outro sistema que importe em pagamento por parte do usuário.

Este é o cerne das lutas dos roteiristas autores do Brasil. Os contratos com os produtores costumam pagar uma quantia X aos autores daquele roteiro, antes mesmo da produção. Isso quer dizer que não importa o sucesso ou quantas vezes aquele material vai ser reproduzido posteriormente. A quantia que o roteirista recebe é a mesma. O que torna essa, uma profissão instável, nunca se sabe quando haverá um novo roteiro vendido.

Ao longo dos artigos da carta lemos preposições que salvaguardem melhor a profissão de roteirista. A seguir estão colocadas outras propostas. Qualquer trabalho do roteirista deve ser remunerado, mesmo que sejam sinopses ou *story-lines*. Aos adaptadores que sejam estendidos todas as prerrogativas dos autores-roteiristas. Estabelecer regras para os chamados *re-writings*, isto é, a reescrita por parte de produtores ou diretores sem o consentimento do roteirista. Estabelecer tempo mínimo de contrato empregatício de acordo com o tipo de obra a ser desenvolvida. Impedir a omissão do nome do autor da obra. Cercear e fiscalizar a conduta de profissionais de outros setores da produção audiovisual, usualmente de hierarquias mais altas em relação ao roteirista, já que usam incluir seus nomes em créditos relacionados à escrita. Criar uma publicação de roteirista.

A carta segue ao preconizar a regulamentação da profissão de autor roteirista, com a caracterização precisa da atividade, vedado seu exercício fora das regras próprias da profissão sob outras designações tais como redator, colaborador, estagiário etc. A ABRA propõe fixar o piso salarial do roteirista, ao estabelecer tabelas de remuneração mínima por carga e tipo de trabalho. Pagamentos e férias próprios da legislação trabalhistas seriam adaptados aos tipos de trabalhos desenvolvidos por um roteirista: filme, novela, etc. Na atual conjuntura muitos roteiristas têm sido contratados por obra.

Aqui, neste artigo somente alguns dos direitos trazidos na carta foram reproduzidos, estes e outros, que ainda não foram contemplados por lei específica, serão

encaminhados ao Legislativo e ao Executivo Federal para que sejam convertidos em postulado legal, na forma da lei Nelson Pereira dos Santos

Mais simples, rápida e eficiente a lei Nelson Pereira dos Santos tem a intenção de criar um novo marco legal e não reescrever a lei de direitos autorais já existente, considerada obsoleta. Em sete artigos, essa nova lei foi proposta em conjunto com a DBCA (Diretores Brasileiros de Cinema e do Audiovisual). O cineasta Sylvio Back, presidente da DBCA, em entrevista ao site Filme B, explicou os esforços somados de cineastas brasileiros.

A Argentina e o México há tempos saíram na frente. Lá, entidades coirmãs da nossa cobram pela comunicação pública da obra royalties de quem a emite, os chamados usuários (não confundir com consumidores) - sejam TVs *broadcast* ou por assinatura, veiculadas em telonas ou telinhas como o celular, ou retransmissão através de TVs a cabo, *streaming* ou armazenadas em nuvens... direito autoral é o salário do criador... Persiste um horrível descompasso entre músicos, roteiristas e diretores. Só os músicos conseguem receber proventos pela reprodução de suas criações, os outros dois entes ficam excluídos. Queremos isonomia, simples assim. (Back, 2016).

Congresso *Writers & Directors Worldwide*

No final do mês de setembro de 2016, ocorreu no Rio de Janeiro o Congresso Mundial de Roteiristas e Diretores. O congresso tratou de questões relacionadas ao direito autoral no Brasil. Neste evento foi lançada a GEDAR (Gestão de Direitos de Autores Roteiristas). Essa entidade ambiciona funcionar como o ECAD, que arrecada e distribui dinheiro aos compositores de música cada vez que suas composições são publicamente veiculadas. O evento trouxe roteiristas e cineastas do mundo todo. No congresso ficou clara a importância da liderança do Brasil na América Latina. Roteiristas de diversos países latino-americanos, também não salvaguardados, enxergam no Brasil o estopim para que mais leis como essa sejam aprovadas em seus países. Com grande população e diversa produção audiovisual, espantam alguns cineastas europeus, presentes no congresso, o Brasil ainda não ter uma lei clara.

Nos EUA perdura a WGA (Writers Guild of America) que foi fundada em 1954 e funciona como uma única agência para todos os profissionais de roteiro do cinema,

rádio e TV. Hoje possui cerca de 30.000 membros ativos. Comumente chamada de Sindicato dos Roteiristas. Os roteiristas unidos através desta agência, não podem cobrar menos do que o mínimo estabelecido pela WGA ao vender sua mão de obra para uma produtora. O mercado audiovisual muda muito, assim como os valores mínimos estabelecidos pela WGA. Em 2008, os roteiristas estadunidenses fizeram uma greve por melhores salários, séries foram abruptamente interrompidas, filmes foram cancelados, além outros diversos problemas causados aos estúdios. Sem roteiristas polidos os produtores podem conseguir histórias de não filiados à WGA, mas o roteiro perde muito em qualidade. A ABRA tem inspirações claras na WGA.

Conclusão

Apesar da larga história, é visto que quaisquer pesquisas historiográficas sobre cinema nacional contêm um fator de ineditismo. O estudo e levantamento dos fatos que permeiam a estrutura do nosso cinema são considerados assuntos importantes, mas pouco abordados. Fernão Pessoa Ramos quando decidiu escrever junto com caros colegas “A História do Cinema Nacional” foi elogiado por seus pares acadêmicos do cinema devido a um ufanismo pouco visto. O cinema nacional tem um riquíssimo passado e é meandrado por diferentes correntes estéticas de diferentes momentos. Porém seu estudo e suas lutas estão longe de acabar. Ainda sufocado pelo “cinema de mercado”, vindo direto de Hollywood, o cinema nacional sobrevive e seus atores tentam reorganizar-se e juntar forças para pavimentar melhores dias, visando maiores públicos e melhores condições para aqueles que nele trabalham. “O que os dados históricos nos mostram é o quanto ainda há que se pesquisar e ser desenvolvido sobre o tema ‘roteiro-roteiristas nacionais’” (DAVINO, 2008, p.3).

Levantar um trabalho sobre roteiristas brasileiros, seus nomes e suas lutas legislativas é olhar com outro enquadramento estes trabalhadores do cinema. Alguns livros já versaram seus estudos sobre roteiristas nacionais, mas o maior aspecto abordado é sempre o técnico. A visão tecnicista eclipsa a visão humana destes

profissionais que são o princípio do audiovisual. A ABRA e a DBCA, juntas, lutam por direitos autorais e tentam lançar um futuro mais generoso para os roteiristas brasileiros.

Opiniões de estudiosos e profissionais do cinema apontam como motivo frequente da baixa qualidade da filmografia nacional a escassez de bons roteiros e não mais à inferioridade técnica da indústria cinematográfica nacional [...] Hitchcock considerava o roteiro um dos momentos chave na criação e estruturação do filme, cuja elaboração detalhada presumia manter a qualidade das ideias. Diz ele: ‘Sempre tive medo de improvisar no estúdio porque, naquele momento, se se acha tempo para ter ideias, não se acha tempos para examinar a qualidade destas ideias. (PASSIM apud DAVINO, 1993, p.3).

Como podemos ver a profissão roteirista não tem grande aderência de mão de obra. Fazer parte da indústria do entretenimento também é outra missão aos aspirantes ao roteiro. Tais são as variantes que permeiam essa nobre profissão no Brasil e no mundo, que fazem com que muitos profissionais do roteiro sejam sub valorizados e por consequência sub pagos. Na TV, o nicho que melhor paga os roteiristas no Brasil, autores já estabelecidos não se envolvem com lutas de roteiristas ainda em ascensão. Autores que são muito bem pagos por seus trabalhos, não se disponibilizam para entrar em causas da coletividade. Por não formarem uma classe com um grande numero de indivíduos, a luta por direitos que precisam de aprovação em parlamento também é prejudicada. Leis que parecem justas, são completamente escanteadas ou mesmo ignoradas por legisladores, por simplesmente não terem acesso as demandas dos roteiristas ou mesmo por desconhecerem essa profissão.

Pautas como essa, surgem como secundárias na atual conjuntura política do Brasil, e não tem força para que venham à tona. Porém, o mais importante não nasce somente da legislação, claro que esse é o objetivo final, fim que é muito nobre, que não só preserva a integridade, mas valoriza a patamares aceitáveis esse profissional. Contudo o que mais importa é movimento criado no audiovisual, causado pela organização e junção dos roteiristas no Brasil.

Referências

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE AUTORES ROTEIRISTAS. **Direitos do roteirista**. Disponível em: <http://abra.art.br/direitos-do-roteirista/>. Acesso em: 15 de abr. de 2017.

_____. **Direito Autoral no Brasil: Congresso W&DW**. Disponível em: <http://abra.art.br/blog/2016/11/22/direito-autoral-no-brasil-congresso-wdw/>. Acesso em: 08 de abr. de 2017.

_____. **Estatuto**. Disponível em: <http://abra.art.br/estatuto-da-abra/>. Acesso em: 11 de abr. de 2017.

_____. **Tabela da ABRA**. Disponível em: <http://abra.art.br/tabela-de-precos/>. Acesso em: 08 de abr. de 2017.

BACK, Sylvio. **Vem aí a lei Nelson Pereira dos Santos**. O Globo Online. Rio de Janeiro. 23 de dez. 2016.

BACK, Sylvio. **Proposta de lei visa regular direitos autorais**: entrevista. [25 out. 2016] São Paulo: *Filme B*. Entrevista concedida a Thiago Stivaletti Disponível em: <<http://www.filmeb.com.br/noticias/nacional-producao/proposta-de-lei-visa-regular-direitos-autorais>> Acesso em: 04 de abr. de 2017.

BORDWELL, David. **Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria**. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema*, volume I. São Paulo: Editora Senac, 2004, p. 25-70.

DAVINO, Gláucia. **Histórias de Roteiristas**: O cinema nacional contado em ‘maisdemileuma’ histórias. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 4. 2008, Salvador. Anais. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, 2008.

DAVINO, Gláucia. **Historias dos roteiristas**: uma década. [data] São Paulo: *Filme B*. Entrevista concedida a Thiago Stivaletti. Disponível em: <http://abra.art.br/blog/2017/02/12/historias-de-roteiristas/>. Acesso em: 04 de abr. de 2017.

FEDERATION OF SCREENWRITERS IN EUROPE. **Somebody Wrote It**. Disponível em: <http://www.scenaristes.org/pdfs/somebody%20wrote%20it%20web.pdf>. Acesso em: 05 de jun. de 2017.

GEDAR Brasil, Sobre a GEDAR. Disponível em: <http://www.gedarbrasil.org/sobre-a-gedar/>. Acesso em: 02 de abr. de 2017.

PARAIZO, Lucas. **Palavra de roteirista**. São Paulo: Senac, 2010.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987 p.555.

SYD, Field. **Roteiro: os fundamentos do roteirismo**. Trad. de Alice Leal. Curitiba: Arte e Letra, 2009. 332p.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: opacidade e transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

Filmes

DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS (1976) Rio de Janeiro 118 min. Diretor: Bruno Barreto. Roteiro: Bruno Barreto, Leopoldo Serran, Eduardo Coutinho. Argumento a partir do romance homônimo de Jorge Amado. Fotografia: Murilo Salles. Montagem: Raimundo Higino. Musica: Chico Buarque, Francis Hime. Produtor: Luiz Carlos Barreto, Newton Rique. Cia. Serrador, Nelson Porto, Paulo Cezar Sesso. Produtora: Luiz Carlos Barreto. Elenco: Sonia Braga, José Wilker, Mauro Mendonça. Dinorah Brillanti.

RANCHINHO DO SERTÃO (1912-1913) Rio Grande do Sul CM. Diretor: Eduardo Hirtz Argumento a partir da obra Ranchinho de Palha de Lobo da Costa. Fotografia: Eduardo Hirtz. Produtor: Eduardo Hirtz, Francisco Hirtz. Elenco: Carlos Cavacco, Leonor Prince, Ribeiro, membros da família de Carlos Cavacco.

OS ESTRANGULADORES (1908) Rio de Janeiro 40 min. Diretor: Francisco Marzullo. Argumento a partir da peça teatral A Quadrilha da Morte de Rafael Pinheiro e Figueiredo Pimentel. Fotografia: Antonio Leal. Produtor: Labanca, Leal & Cia. Produtora: Photo-Cinematographia Brasileira. Elenco: Francisco Marzullo, João Barbosa, João de Deus, Eduardo Arouca.