

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MARIA CLARA MAIA LE BOURLEGAT

OS DIREITOS AUTORAIS NA DANÇA:
EM BUSCA DO EIXO PARA EQUILÍBRIO ENTRE A PROTEÇÃO DOS AUTORES E
O ACESSO À CULTURA

CURITIBA

2022

MARIA CLARA MAIA LE BOURLEGAT

OS DIREITOS AUTORAIS NA DANÇA:
EM BUSCA DO EIXO PARA EQUILÍBRIO ENTRE A PROTEÇÃO DOS AUTORES E
O ACESSO À CULTURA

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Direito, no Curso de Pós-Graduação em Direito, Setor de Ciências Jurídicas, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Miguel Conrado

CURITIBA

2022

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

Le Bourlegat, Maria Clara Maia

Os direitos autorais na dança: em busca do eixo para equilíbrio entre a proteção dos autores e o acesso à cultura / Maria Clara Maia Le Bourlegat. – Curitiba, 2022.

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. Direitos autorais. 2. Dança. 3. Criação (Literária, artística, etc.). 4. Cultura e direito. I. Conrado, Marcelo Miguel. II. Título. III. Universidade Federal do Paraná.

Bibliotecária: Eglem Maria Veronese Fujimoto – CRB-9/1217

ATA Nº212

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

No dia quatro de maio de dois mil e vinte e dois às 17:00 horas, na sala 317, Prédio Histórico - Praça Santos Andrade, 50, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de dissertação da mestrandia **MARIA CLARA MAIA LE BOURLEGAT**, intitulada: **Os Direitos Autorais na Dança: em busca do eixo para equilíbrio entre a proteção dos autores e o acesso à cultura**. 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), TAYSA SCHIOCCHET (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), ROBERTO BENGHI DEL CLARO (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 mestra 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, 04 de Maio de 2022.

Assinatura Eletrônica

26/08/2022 08:17:29.0

MARCELO MIGUEL CONRADO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

25/08/2022 21:46:48.0

TAYSA SCHIOCCHET

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

24/08/2022 17:53:55.0

ROBERTO BENGHI DEL CLARO

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 **MARIA CLARA MAIA LE BOURLEGAT** intitulada: **Os Direitos Autorais na Dança: em busca do eixo para equilíbrio entre a proteção dos autores e o acesso à cultura**, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra 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, 04 de Maio de 2022.

Assinatura Eletrônica

26/08/2022 08:17:29.0

MARCELO MIGUEL CONRADO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

25/08/2022 21:46:48.0

TAYSA SCHIOCCHET

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

24/08/2022 17:53:55.0

ROBERTO BENGHI DEL CLARO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Este trabalho é dedicado aos meus pais e meu querido marido.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, que me incentivaram a apoiaram. Sem o investimento financeiro e emocional, eu não estaria em busca do título de mestre.

Ao meu marido, que acompanhou de perto o processo de criação do presente trabalho, sempre confiando em sua realização.

Aos meus amigos e colegas, que apresentaram todo apoio necessário na trajetória.

À Universidade Federal do Paraná, que me acolheu desde a graduação e me abriu espaço também para o mestrado, e com seu brilhante acervo material e pessoal, formou a profissional que sou hoje.

Ao meu orientador, professor Marcelo Conrado, que me apresentou desde o bacharelado a amplitude da pesquisa jurídica e a importância do estudo que se debruça sobre temas que nos brilham os olhos.

A todos esses, os meus sinceros agradecimentos.

“

O assunto mais importante do mundo pode ser simplificado até ao ponto em que todos possam apreciá-lo e compreendê-lo. Isso é - ou deveria ser - a mais elevada forma de arte.

”

RESUMO

Os direitos autorais constituem garantia constitucional, sendo defendido por muitos tanto como proteção ao artista e seu trabalho como, também, como instituto essencial para o incentivo à produção artística. O presente trabalho busca identificar como tal direito é aplicado à dança. Inicialmente, faz-se uma breve análise histórica para limitação do objeto de pesquisa, limitando o escopo à dança clássica, moderna e contemporânea. Identifica-se, assim, a configuração da obra autoral nessas vertentes da dança, a partir de uma análise dos processos criativos que resultam na coreografia e, para além, no espetáculo final. Passa-se, então, a avaliar a aplicação dos direitos autorais sobre os produtos criados, bem como seu impacto tanto com relação à coreografia, quanto ao espetáculo de dança. Na coreografia, são apresentados os requisitos legais para que a obra seja considerada apta para proteção de direitos autorais e principais casos jurídicos que a envolvem. Quanto ao espetáculo, observa-se a importância de cada elemento para o resultado final e a necessidade de uma proteção contratual resguarde os direitos autorais de cada artista ao mesmo tempo que garante a integridade da obra final. Por fim, discorre-se sobre o descompasso entre a proteção autoral tradicional e a realidade da produção artística contemporânea, na qual é essencial o olhar sobre o direito de autor como parte da sistemática constitucional, em que o direito fundamental de acesso à cultura deve não apenas ser garantido, mas também incentivado. Assim, no contexto da dança, expõe-se a necessidade de equilíbrio entre os interesses de todos os autores envolvidos na criação do espetáculo, a fim de que o público não seja privado da obra em decorrência de um eventual abuso de direito.

Palavras-chave: direitos autorais; dança; produção artística; acesso à cultura.

ABSTRACT

It is well known that copyright constitutes a fundamental guarantee to the artist's intellect, as well as an essential institute for encouraging artistic production. The present work seeks to identify how this right is applied to dance. Initially, a brief historical analysis is made to limit the research object, limiting the scope to classical, modern and contemporary dance. Thus, the configuration of the authorial work in these aspects of dance is identified, based on an analysis of the creative processes that result in the choreography and, beyond, in the final show. Then, the application of copyright on the products created is evaluated, as well as its impact in terms of both the micro (choreography) and the macro (spectacle). In the choreography, the legal requirements for the work to be considered suitable for copyright protection and the main legal cases involving it are presented. As for the show, the importance of each element for the final result is observed, as well as the need for contractual protection to protect the copyright of each artist while guaranteeing the integrity of the final work. Finally, it discusses the mismatch between traditional copyright protection and the reality of contemporary artistic production, in which it is essential to look at copyright as part of the constitutional system, in which the fundamental right of access to culture must not only be guaranteed, but also encouraged. Thus, in the context of dance, the need to balance the interests of all authors involved in the creation of the show is exposed, so that the public is not deprived of the work as a result of an eventual abuse of rights.

Keywords: copyright; dance; artistic production; access to culture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Rei Luis XVI no espetáculo o Rei Sol.....	23
Figura 2 - Casal de bailarinos performando o pas de deux de <i>O Lago dos Cisnes</i> ...	24
Figura 3 - Isadora Duncan, bailarina da dança moderna	26
Figura 4 - Martha Graham, bailarina e coreógrafa da dança moderna	26
Figura 5 - Remontagem de <i>A Sagração da Primavera</i>	29
Figura 6 - Jérôme Bel em <i>Shirtology</i>	30
Figura 7 - Coreografia do ballet <i>La Fille Mal Gardée</i>	35
Figura 8 - Coreografia do ballet <i>Giselle</i> , primeiro ato	36
Figura 9 - Coreografia do ballet <i>Giselle</i> , segundo ato	37
Figura 10 - Coreografia do ballet <i>Jewels</i>	42
Figura 11 - Coreografia do ballet <i>Sagração da Primavera</i>	43
Figura 12 – Coreografia do ballet <i>Cura</i>	70
Figura 12 - Coreografia do ballet <i>Giselle</i>	72
Figura 13 - Variação do ballet <i>Paquita</i>	73
Figura 14 - <i>Pas de deux</i> do ballet <i>Symphony in C</i>	74
Figura 15 - <i>Pas de deux</i> do ballet <i>Spartakus</i>	74
Figura 17 – Coreografia da dança <i>Butoh</i>	77

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	CONTEXTO DE CRIAÇÃO NA DANÇA	28
2.1	PRIMEIROS PASSOS NA COMPREENSÃO DA DANÇA	28
2.2	PROCESSO CRIATIVO EM DIFERENTES VERTENTES DA DANÇA ...	38
2.3	A AUTORIA SOB A PERSPECTIVA DOS BALLETS DE REPERTÓRIO	41
3	DIREITO DE AUTOR NA DANÇA?	52
3.1	COREOGRAFIA.....	52
3.1.1	Proteção autoral da obra coreográfica	53
3.1.2	Proteção jurídica da obra coreográfica: estudos de caso.....	60
3.2	ESPETÁCULO	65
3.2.1	Música	67
3.2.2	Cenário, objetos cenográficos e iluminação	68
3.2.3	Figurino, cabelo e maquiagem	71
3.2.4	A importância dos direitos autorais na construção do espetáculo	78
4	(IN)SUFICIÊNCIA DA PROTEÇÃO AUTORAL NA DANÇA HOJE	84
4.1	PODE A LEI DE DIREITOS AUTORAIS ACOMPANHAR A CRIATIVIDADE ARTÍSTICA?.....	84
4.2	EM BUSCA DO EIXO DOS DIREITOS AUTORAIS: NECESSIDADE DE EQUILÍBRIO COM O DIREITO DE ACESSO À CULTURA	91
5	CONCLUSÃO	111
6	REFERÊNCIAS.....	115

“

As coisas que
pertencem a mais de
uma gaveta, (...) são
uma dor de cabeça
terrível. Assim,
estamos sempre
acrescentando,
eliminando e
reordenando gavetas.

”

1 INTRODUÇÃO

Como a expressão da arte através do corpo, um corpo que se entrega ao momento para presentear a plateia, a dança encanta, provoca e surpreende o público. Desde movimentos milimetricamente calculados para a criação de linhas perfeitas, até a espontaneidade que dá origem a sequências ousadas que tiram o fôlego, o público é impactado.

Esse espetáculo não se faz sozinho. É como na execução de um *Pas de Deux*¹ clássico, em que a leveza e graciosidade da bailarina dependem da força e orientação de seu *partner*² que, por sua vez, forma com sua dupla uma coreografia harmônica. Ou ainda, uma coreografia em conjunto, em que seu sentido consiste na relação que se vê no palco, seja de sincronia, seja de antagonia. Há uma relação de codependência, em que o resultado final não poderia ser o mesmo em uma obra solo.

A própria coreografia não existiria sem o trabalho conjunto do coreógrafo e intérpretes – mesmo a partir de um paradigma tradicional, o coreógrafo precisa dos intérpretes para que a obra idealizada em sua mente se faça real. É possível, ainda, em um processo de criação mais contemporâneo, que o coreógrafo e bailarino se inspirem e criem em colaboração.

Para além da relação entre autor e intérprete, para que a obra coreográfica transmita de fato o que se imaginou, pode ser necessário ainda uma música para suporta-la ou com ela conversar. Um cenário, que permite ao público contextualização e localização.

Um espetáculo de dança – apresentado como um conjunto harmônico de elementos que se validam – prende o público em um redemoinho de sentidos, o que se faz possível por uma imersão na criação do artista.

O patrimônio mais valioso de um coreógrafo são as danças por ele criadas – a coreografia muitas vezes define o artista. Há, inquestionavelmente, um interesse no reconhecimento e preservação de sua obra, não raro acima de recompensas

¹ Traduzido do francês, passo de dois, consiste em uma peça coreográfica em que dança um bailarino e uma bailarina dançam em conjunto. Geralmente são realizados movimentos de elevação da bailarina – especialmente na dança clássica, em que a leveza da intérprete é destacada.

² Companheiro do *pas de deux*. O *partner* da bailarina é o bailarino e vice-versa.

monetárias. Quando questionado sobre essa preservação, George Balanchine, um dos primeiros coreógrafos de destaque dos Estados Unidos, enfatizou: “Agora é quando as obras são lindas”³.

Sobre o tema, Katie Lula bem tratou ao considerar opiniões de outros artistas:

A dança é sobre arte, não sobre negócios. Eliot Feld, coreógrafo e pupilo de Balanchine, certa vez comentou desinteressadamente: "Gostaria que as pessoas estivessem roubando minhas [danças] a torto e a direito." Assim, em alguns casos, se os coreógrafos perdem "a capacidade de receber crédito por seu trabalho árduo", como alguns juristas afirmam, o incentivo artístico para criar danças no futuro não será reduzido. Alguns legisladores e advogados acreditam que o reconhecimento legal é essencial para a preservação dos direitos coreográficos e talvez indiretamente para a preservação da própria dança como uma arte. No entanto, o "status de segunda classe" 18 da dança infelizmente se estende à arena legal. Devido a certas incompatibilidades entre a Lei de Direitos Autorais de 1976 e a dança, os coreógrafos hesitam em registrar os direitos autorais de suas danças. Continuam satisfeitos simplesmente com o reconhecimento que recebem de seus pares, confiando na cultura tradicional de sua comunidade de dança, que é um em que existe um forte respeito entre artistas profissionais⁴.

A prática na dança permite o contato com essa realidade que, de forma única, se mostra respeitosa para com os artistas criadores e suas obras. Compreender a importância do reconhecimento artístico traz questionamentos a respeito da forma como a dança e o direito – especialmente os direitos autorais – se comunicam, principalmente quando se pensa na transformação no processo criativo da dança, com surgimento constante de novas técnicas e novos paradigmas.

Se no início da dança de espetáculos, que começou com o ballet clássico, vigorava o paradigma da estética, o advento da dança moderna e contemporânea a

³ Cheryl Swack, **The Balanchine Trust: Dancing Through the Steps of Two-Part Licensing**, 6 VILL. SPORTS & ENT. L.J. 265, 267 (1999).

⁴ Tradução livre. No original: *Dance is about art, not about business. 14 Eliot Feld, choreographer and Balanchine protégé, once commented selflessly, "I wish people were stealing my [dances] left and right."*¹⁵ Thus in some cases, if choreographers lose "the ability to receive credit for their hard work," as some legal scholars contend, artistic incentive to create dances in the future will not be reduced. 16 Some lawmakers and lawyers believe that legal recognition is essential to the preservation of choreographic rights 17 and perhaps indirectly to the preservation of dance itself as an art. However, the "second-class status" 18 of dance unfortunately extends to the legal arena. Due to certain incompatibilities between the 1976 Copyright Act and dance, choreographers hesitate to copyright their dances. 19 They remain satisfied simply with the recognition they receive from their peers, trusting the traditional culture of their dance community, which is one in which strong respect exists between professional artists. In LULA, Katie. **The Pas De Deux Between Dance and Law: Tossing Copyright Law into the Wings and Bringing Dance Custom Centerstage**. Kente J. Intell, 2006.

finalidade deixou de ser a mera apresentação de um conjunto agradável aos olhos do público, representado por uma junção de passos sincronizados que formam uma coreografia “bela”.

Trata-se, agora, da formação de um movimento a partir do estudo do corpo, a partir de diferentes estímulos externos e internos que formam uma sequência de movimentos, não de passos. Buscou-se o afastamento da forma e da busca pela estética ideal e a aproximação da pesquisa e da relação com o ambiente exterior. Nesse sentido, há uma clara transformação:

Partindo desta outra forma de (re)apresentação da dança, a idéia de espetáculo de dança se aprimora como uma forma artística independente e “auto-suficiente”, uma vez que a dança também tem a possibilidade de transmitir significados através dos movimentos sem a ajuda de cantores ou atores para explicar sua ação. Neste contexto, a dança deixa de ser uma ilustração decorativa de uma ação da corte, um suporte de entretenimento; a dança não acontece apenas ao final de cada ato e passa a ser uma expressão em si mesma.⁵

A dança deixa de ser a simples junção de movimentos detalhadamente organizados para a criação de uma forma pré-estabelecida, mas passa a permitir a manifestação de sentimento através da expressão do bailarino. A partir daí, a arte como dança agrega cada vez mais significado – as coreografias não buscam apenas entreter o espectador, mas tem o objetivo de dizer sem palavras, de instigar, de comunicar.

Nesse contexto, o processo de criação é completamente transformado: em primeiro lugar, não há mais a necessidade de um resultado esteticamente agradável. Essa mudança paradigmática permite uma enorme abertura para influências na formação de uma coreografia. Diversas são as técnicas que surgem com esse leque de oportunidades: de relações anatômicas a figuras geométricas virtualmente observadas no espaço, de contato improvisação à dança teatro – são inúmeras as possibilidades de fundamento para a criação coreográfica.

Percebe-se nesse cenário uma técnica essencial e presente na maioria das novas formas de criar: a improvisação. A técnica é um marco da nova percepção de

⁵ OLIVEIRA, Adriana da Silva. **Apontamentos para uma história evolutiva do movimento: uma colaboração com as questões contemporâneas da dança**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2008. P. 28.

dança, sendo a principal forma de descoberta e desenvolvimento de sequências coreográficas. Sua importância é tão latente na dança contemporânea que se percebe ela mesma como criação finalizada. Nesse sentido, muitas são as coreografias que não ficam formatadas a um único modelo, mas podem ser reinventadas a cada apresentação ao público.

Aqui, as barreiras que separam os criadores dos intérpretes se tornam turvas. Com novas técnicas de experimentação, surge o intérprete-criador. O próprio nome já explica seu papel: ele é aquele que dá vida à coreografia através de seu próprio corpo, trazendo materialidade à ideia do coreógrafo. Entretanto, ele mesmo é o responsável pela criação do que está sendo apresentado – não necessariamente ele é o dono da ideia que deu origem à obra, porém ele é essencial para criar o que está ali sendo apresentado.

O que se verifica é que o indivíduo que assume esse papel tem também uma contribuição intelectual na criação da obra. Essa intelectualidade materializada na forma de coreografia, como direito fundamental do indivíduo, deve ser protegida. O papel do direito, nessa situação, é garantir que não haverá confusão no resultado que teve origem na mente do coreógrafo e do que teve origem na mente do criador intérprete.

Na relação clássica de dança, em que o bailarino fica adstrito a agir conforme o que foi orquestrado pelo coreógrafo, basta o direito de intérprete para protegê-lo – há o resguardo de sua interpretação através desse direito personalíssimo. A problemática na situação do intérprete criador é que sua contribuição não se restringe à mera realização de movimentos pré-estabelecidos. Há, pelo contrário, efetiva participação no resultado criativo que precisa ser reconhecido e feito objeto de proteção.

Aqui se faz necessária a análise das condições atuais de proteção à propriedade intelectual. Fazendo um recorte sobre o contexto brasileiro, temos o direito autoral previsto no artigo 5º, incisos XXVII e XXVIII da Constituição Federal⁶.

⁶ Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

(...)

XXVII - aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar.

Além disso, o artigo 20 do Código Civil também prevê proteção de tal direito, compreendido no rol de direitos da personalidade⁷. Ainda, tem-se a legislação própria de direitos autorais, Lei 9610 de 1998⁸. Criada após a nova ordem constituinte, o texto normativo veio para regulamentar a proteção ao direito fundamental.

O que se percebe, porém, é que apesar de recente a Lei de Direitos Autorais já se tornou defasada em face dos avanços tecnológicos e científicos percebidos na sociedade⁹. As inúmeras limitações presentes em uma legislação criada a partir de tratados do século XIX acaba por se mostrar insuficiente para lidar com as questões contemporâneas trazidas pela revolução tecnológica, que não apenas ampliou de forma nunca antes vista o acesso à informação e aos produtos da arte, mas também dispersou por toda a sociedade a possibilidade de criação e produção de obras artísticas independentes.

Vemos, nesse sentido, artistas independentes por todo o mundo elaborando coreografias e divulgando-as por meio de vídeos na internet. Ou, ainda, a partir do conhecimento a respeito das performances e dessa forma de arte contemporânea, pequenos grupos não necessitam mais arcar com os altos custos de um teatro para a apresentação de suas obras.

É evidente que a dança nunca se limitou a um grupo restrito de profissionais – a prática da dança se encontra nos palcos, mas também nos salões, nas festas e nas casas. Contudo, não é dessa democratização que se está a tratar quando se menciona a ampliação possibilitada pela revolução tecnológica, mas sim da abertura

XXVIII - 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;

b) o direito de fiscalização do aproveitamento econômico das obras que criarem ou de que participarem aos criadores, aos intérpretes e às respectivas representações sindicais e associativas. In BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Casa Civil. Subchefia de assuntos jurídicos – 1988.

⁷ Art. 20. *Salvo se autorizadas, ou se necessárias à administração da justiça ou à manutenção da ordem pública, a divulgação de escritos, a transmissão da palavra, ou a publicação, a exposição ou a utilização da imagem de uma pessoa poderão ser proibidas, a seu requerimento e sem prejuízo da indenização que couber, se lhe atingirem a honra, a boa fama ou a respeitabilidade, ou se se destinarem a fins comerciais.* In BRASIL. **Código Civil**. Casa Civil, Subchefia de Assuntos Jurídicos – 2002.

⁸ BRASIL. **Lei de Direitos Autorais**. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos – 1998.

⁹ WACHOWICZ, Marcos. **Por que mudar a lei de direito autoral?: estudos e pareceres**. Organizador: Marcos Wachowicz. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2011.

da produção artística relacionada à dança para além de grandes companhias e artistas renomados.

Com relação à ampliação do acesso, temos como exemplo recente todos os movimentos que aconteceram na comunidade artística com o advento da Pandemia do COVID-19. Assim como museus permitiram a realização de *tours* online¹⁰, de modo a garantir a apreciação das obras por todo o público, independentemente de sua localização, também espetáculos de dança foram disponibilizados de forma gratuita¹¹. Foi formada uma plateia ao redor do mundo, que simultaneamente assistiu às obras de companhias internacionais e nacionais.

Os processos de criação coreográfica, da mesma forma, foram inseridos na transformação digital. A título de exemplo, veja-se o espetáculo “Pixel”, do diretor e coreógrafo Mourad Merzouki, em que os bailarinos interagem com as projeções apresentadas no palco¹². Ou, ainda, a técnica da vídeo-dança¹³, em que artistas da dança e do cinema trabalham em conjunto para uma obra que só poderá ser apreciada por meio audiovisual – conceito impensável há poucas décadas, em que a própria coreografia precisava ser notada em forma escrita, pois não havia outro meio físico de registra-la.

¹⁰ No campo internacional, temos como exemplo a disponibilização de tour virtual pelo Museu do Louvre (<https://www.louvre.fr/en/online-tours>), de notório reconhecimento. Também instituições nacionais, como o MASP – Museu de Arte de São Paulo (<https://artsandculture.google.com/partner/masp>) e o MON – Museu Oscar Niemeyer (<https://artsandculture.google.com/partner/museu-oscar-niemeyer>), oferecem exibições online de suas exposições.

¹¹ As companhias New York Ballet e Royal Opera House disponibilizaram em seu canal do YouTube, gravações de seus espetáculos de maior sucesso, os quais foram transmitidos ao vivo e, em seguida, disponibilizados na plataforma pelo período limitado de uma semana. Como exemplo local, o Ballet Teatro Guaíra também ofertou ao público seus espetáculos de maio bilheteria por meio de vídeo no YouTube, que se encontram na página da instituição até hoje ([https://www.youtube.com/c/TeatroGuairaoficial](https://www.youtube.com/c/TeatroGuaيراoficial)).

¹² Obra criada e apresentada pela Companhia francesa Compagnie Käfig, de Hip-Hop, com criação digital por Adrien Mondot & Claire Bardainne – os quais desenvolveram juntamente com o coreógrafo o conceito do espetáculo. Ver mais em <http://www.agendadedanca.com.br/franceses-da-compagnie-kafig-dancam-pela-primeira-vez-no-brasil/>.

¹³ *Videodanças produzidas por cineastas em parceria com coreógrafos resultaram na maioria das vezes em narrativas coreográficas para a fotografia do cinema. Aquelas produzidas por videastas em parceria com coreógrafos se valeram muito dos efeitos de pós-produção, durante a manipulação das imagens já capturadas. Outras produzidas por coreógrafos/dançarinos que também eram cineastas, videomakers e web-artistas resultaram em tantas outras experiências.* In DE OLIVEIRA, Ana Carolina Moura. **Videodança: um verbo possível. Uma proposta metodológica para o ensino da vídeodança.** Monografia. Universidade Federal da Bahia, 2009.

Nesse sentido, não se pode tratar apenas da questão tecnológica *per se*, mas é necessário analisar a satisfação da lei em face de mudanças culturais que ocorrem frequentemente, como é o caso do lugar em que a dança contemporânea se encontra hoje.

Acima foram apresentados exemplos em que a dança conversa com a tecnologia de forma direta, mas vemos que a defasagem da legislação se dá também em face das transformações na própria arte. A própria quebra de barreiras entre o coreógrafo e o bailarino, com o surgimento do intérprete-criador, configura uma mudança de paradigma que não necessariamente se enquadra no formato de proteção autoral que temos hoje. É possível, nesse caso, separar os direitos autorais dos direitos conexos do intérprete?

Da mesma forma, o acolhimento da improvisação no produto final da dança cria questões que não conseguem ser respondidas pelo regramento atual: se o conceito da obra é, justamente, que em cada apresentação ela será diferente, é possível dar ao coreógrafo a proteção autoral? Sobre o que, exatamente, recairiam os direitos autorais?

Enquanto não é realizada uma reforma que adeque a legislação aos anseios gerados com o constante desenvolvimento cultural, social e tecnológico, não é cabível a acomodação antes que todos os direitos fundamentais estejam sendo garantidos a todos os indivíduos. Desta forma, é imprescindível uma leitura do direito autoral de forma completa para que seja verificada a melhor forma de dar amparo àquele que utiliza sua intelectualidade para a criação de uma obra artística na dança contemporânea.

Sabe-se que o estudo das intersecções entre direito e arte, como um todo, tem tido cada vez mais atenção por parte dos pesquisadores da área jurídica. Nesse sentido, cresce o reconhecimento da importância da pesquisa interdisciplinar que explica os impactos do direito na arte e vice-versa. Nas palavras do professor Marcelo Miguel Conrado, em conjunto com a autora Luciana Pedroso Xavier:

A importância em realizar uma leitura transdisciplinar reside, portanto, no reconhecimento de que nenhuma disciplina isolada é capaz de propiciar uma análise adequada de determinados objetos, pois estes são complexos e

exigem em sua investigação uma leitura que privilegie a visão multifacetada levada a efeito pela contribuição de diversas áreas do conhecimento¹⁴.

Naquela oportunidade, os autores identificaram que, apesar da grande relevância social e acadêmica do estudo da interlocução entre direito e arte, a pesquisa na área ainda é incipiente no Brasil. No entanto, de 10 anos para cá, vemos grandes avanços nesse aspecto.

Sendo uma das principais instituições no campo do Direito e Arte, a Universidade Federal do Paraná – UFPR possui forte atuação na área com grupos de pesquisa e extensão, justamente o motivo pelo qual o presente trabalho foi nela desenvolvido.

Desde 2013 a Universidade possui também o Grupo de Estudos de Direito Autoral e Industrial – GEDAI/UFPR¹⁵, atualmente vinculado ao Programa de Pós Graduação em Direito o qual, dentre os assuntos tratados nas pesquisas e eventos, aborda com profundidade o tema do direito autoral na arte.

E como adição mais recente, a Clínica de Direito e Arte iniciou seus trabalhos como um Projeto de Extensão da Universidade em 2017, coordenado pelo professor Marcelo Conrado e da professora Angela Costadello. A ideia do projeto é ir além da pesquisa, permitindo o contato direto dos discentes com a prática do direito no campo da arte.

Como visto, a produção interdisciplinar que tem como objeto os diálogos entre direito e arte tem sido crescente no País. Outras Universidades têm também se dedicado a esse estudo. A Universidade Federal da Paraíba, por exemplo, com o Professor Marcílio Toscano Franca Filho, é responsável por grande parte das pesquisas na área do direito e arte. Com o grupo de pesquisa LABIRINT- Laboratório Internacional de Investigação em Transjuridicidade¹⁶, discentes e docentes da

¹⁴ XAVIER, Luciana Pedroso; CONRADO, Marcelo Miguel. **Dois Olhares Sobre O Mesmo Sujeito: Aproximações Em Arte E Direito**. Anais do XIX Encontro Nacional do CONPEDI. Fortaleza-CE, 2010. Disponível em <http://www.publicadireito.com.br/conpedi/manaus/arquivos/anais/fortaleza/4114.pdf>. Acesso em 05.06.2022. P. 1956.

¹⁵ Além da produção acadêmica, nos eventos realizados periodicamente, denominados CODAIP – Congresso de Direito de Autor e Interesse Público, o grupo de pesquisa promoveu diversos debates e palestras com abordagem no tema da arte. Ver mais em <https://www.gedai.com.br/quem-somos/>.

¹⁶ Ver mais em <http://plone.ufpb.br/labirint/contents/menu/quem-somos>.

instituição tem contribuído para discussões interdisciplinares, dentre elas aquela envolvendo o campo jurídico e o artístico. A Universidade também foi organizadora, juntamente com o Tribunal de Contas do Estado da Paraíba – TCE/PB – da 1ª Conferência Brasileira de Direito e Arte, realizada em maio de 2018¹⁷. Ainda, o professor Marcilio é o autor de obras que discutem o tema como “O Antimanual de direito e arte”¹⁸ e “Direito da Arte”¹⁹.

A Universidade Federal do Rio de Janeiro também pode ser citada, que inclui nas linhas de pesquisa do próprio programa de Pós-Graduação vertente dedicada expressamente para o estudo da intersecção entre as duas áreas aqui destacadas²⁰.

Como último exemplo nacional, tem-se também a Universidade de Fortaleza – UNIFOR, com o Grupo de Estudos e Pesquisas em Direitos Culturais – GEPDC, sob comando do professor Francisco Humberto Cunha, no qual se estuda o disciplinamento jurídico no campo artístico²¹.

É possível identificar, ainda, o avanço na área da pesquisa jurídica relativa à aplicação do direito em ramos específicos da arte. No campo da música, por exemplo, temos o recente livro organizado pelo advogado e professor José Roberto de Castro Neves²². O autor também é o responsável pela publicação de outras obras que relacionam o direito não apenas à música, mas também à literatura, como “Medida por medida: o Direito em Shakespeare”²³.

¹⁷ Ver mais em <http://www.ufpb.br/antigo/content/ufpb-e-tce-pb-promovem-1%C2%AA-confer%C3%AAncia-brasileira-de-direito-e-arte>.

¹⁸ FILHO, Marcilio Franca; LEITE, Gilson Salomão; FILHO, Rodolfo Pamplona. **Antimanual de Direito e Arte**, 1 ed. Saraiva Jur, São Paulo, 2016.

¹⁹ MAMEDE, Gladston. FILHO, Marcilio Toscano Franca; RODRIGUES JUNIOR, Otavio Luiz. **Direito da Arte**, 1 ed. Atlas: São Paulo, 2014.

²⁰ Ver mais em <https://ppgd.direito.ufjf.br/index.php/pt-br/curso/linhas-de-pesquisa>.

²¹ As linhas de pesquisa seguidas pelo grupo são: A Dimensão Cultural dos Direitos Autorais e Conexos; Cultura e Direitos Culturais na dimensão antropológica e sociológica; Direitos Culturais como Direitos Humanos e Fundamentais; Direitos Culturais e Institucionalização da Cultura; Direitos Culturais, Memória, Patrimônio Cultural e Preservação de Saberes. Ver mais em <https://unifor.br/web/pesquisa-inovacao/areas-de-pesquisa>,

²² NEVES, José Roberto de Castro. **Música e Direito**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.

²³ NEVES, José Roberto de Castro. **Medida por medida: o direito em Shakespeare**. 5 ed. Edições Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2016.

No campo do direito e literatura temos também grandes nomes, como o professor e jurista Antonio Cândido, com o livro “Direito à Literatura”²⁴, e Lênio Streck, que organizou com André Karam a obra Direito e Literatura²⁵. O campo é objeto de estudo, inclusive, da Sociedade Científica “Rede de Direito e Literatura”, fundada em Porto Alegre/RS no ano de 2014, por por André Karam, Henriete Karam, Lenio Streck, Angela Araujo da Silveira Espíndola, Fausto Santos de Moraes e Luis Rosenfield. Internacionalmente, o campo do direito e literatura já é explorado há um período maior de tempo, tendo em seu contexto autores de grande renome como Martha Nussbaum e Ronald Dworkin.

Não obstante o comemorado crescimento do interesse jurídico na área da arte, inclusive com dedicação profunda a alguns de seus ramos, os trabalhos referentes às intersecções, especificamente, no âmbito do direito e da dança, se mostraram reduzidos.

Em busca de casos nos quais a justiça já tenha se pronunciado, a fim de entender como tem sido delimitada a melhor forma de proteção autoral dentro do contexto da dança, foram encontrados poucos resultados. Demonstra-se nisso o afastamento das disputas relativas ao direito de autor na dança do contexto jurídico ou, ao menos, do contexto jurídico contencioso.

Nesse ambiente em que há tanta interdependência entre os artistas na composição de uma única obra, seria a atuação harmoniosa a única explicação para a mínima judicialização?

Sobre o tema, alguns autores afirmam que a ausência de discussões judiciais em muito se relaciona com a própria cultura da dança:

Coreógrafos, dançarinos e alguns advogados concordam que os costumes da dança comunidade oferecem uma forma alternativa e mais prática de proteção de direitos autorais para dança coreografia. A comunidade da dança considera o individualismo artístico supremo e reconhecimento a recompensa final. Baseados principalmente na cidade de Nova York, coreógrafos, dançarinos, e alguns patronos da arte promovem uma comunidade coesa e protetora que possui às vezes, crenças, talentos e ideias únicos. Portanto, apenas os membros da dança comunidade, e não tribunais ou legisladores,

²⁴ CANDIDO, Antonio. **O direito à Literatura**. Coimbra: Angelus Novus, 2005.

²⁵ TRINDADE, André Karam; STRECK, Lenio Luiz (Ed.). Direito e literatura: da realidade da ficção à ficção da realidade. Editora Atlas: São Paulo, 2013.

têm o conhecimento credível e a compreensão necessária para tomar decisões artísticas. Um juiz tomando uma decisão coreográfica de dança é como uma história professor corrigindo um exame de Física²⁶.

No cenário internacional foi possível encontrar uma produção acadêmica a respeito das questões jurídicas relacionadas à dança, especialmente se tratando do direito de autor. No Brasil, contudo, a investigação sobre o tema é retraída.

A proteção à atividade criativa é direito fundamental protegido pela Constituição Brasileira, assim como o acesso à cultura. O impacto do direito na arte em geral já é reconhecido, tornando-se objeto da observação atenta de profissionais da área jurídica. Não obstante, a pequena quantidade de doutrina e jurisprudência subjacente à aplicação do direito na dança demonstra que essa atenção ainda não alcançou esse ramo específico da produção artística.

Nesse contexto surgiu o presente trabalho, que se dedica a analisar a aplicação dos direitos autorais na dança, desde a obra específica – coreografia – até o resultado final – o espetáculo. Para além disso, há também a reflexão a respeito da aparente dicotomia entre o direito de acesso à cultura e de liberdade de expressão, e o direito autoral.

Para tanto, inicio o tema tratando do contexto histórico da dança, no qual desde já é possível identificar características das obras que tornam o resultado diretamente relacionado ao seu autor – mostrando, assim, a criatividade e individualidade de cada coreógrafo.

Tal contexto é importante também para identificar as alterações nos paradigmas da dança, da forma, ao movimento, à comunicação, e como a ruptura de cada um deles afetou diretamente no processo criativo. As consequências geradas pelas mudanças na forma de criação impactam diretamente no próprio conceito de

²⁶ Tradução livre. Original: *Choreographers, dancers, and some lawyers agree that the customs of the dance community offer an alternative and more practical form of copyright protection for dance choreography. The dance community considers artistic individualism supreme and recognition the ultimate reward. Based primarily in New York City, choreographers, dancers, and some patrons of the art foster a close-knit, protective community that possesses similar yet sometimes unique beliefs, talents, and ideas. Therefore, only members of the dance community, not courts or legislators, have the credible knowledge and understanding necessary to make artistic decisions. A judge making a dance choreographic decision is like a History teacher grading a Physics exam.* In LULA, Katie. **The Pas De Deux Between Dance and Law: Tossing Copyright Law into the Wings and Bringing Dance Custom Centerstage.** Kente J. Intell, 2006.

autoria, tornando possível a questão, inclusive, sobre a existência de um único autor nas obras contemporâneas.

Por fim, nessa primeira parte, são apresentados como exemplos alguns ballets de repertório, os quais consistem em espetáculos de dança criados inicialmente para que seja contada uma história. Com o passar do tempo, vê-se sua transformação para a possibilidade de apresentação de ideias abstratas, porém intimamente conectadas, formando um todo coerente. Nesse momento já se destaca a obra final – o espetáculo de dança – e como ele consiste em uma obra uma e coerente a partir da criação de diversos artistas.

Na sequência, passo a analisar justamente a aplicação do direito autoral nesses dois tipos de obra na dança. Primeiro, com relação à coreografia em si. Aqui, são apresentadas as características necessárias para configurar uma sequência de movimentos (ou não) como coreografia apta a receber proteção autoral.

Ainda, são analisados casos reais, internacionais, em que houve a discussão a respeito do direito autoral referente a algumas obras. No primeiro, *Horgan x MacMillan Inc*, discute-se a ocorrência de violação aos direitos autorais do coreógrafo pelo uso, não autorizado, de fotografias da coreografia. No segundo, *Martha Graham School v. Martha Graham Ctr*, o tema central foi a aplicação da teoria dos “trabalhos feitos por encomenda” às coreografias criadas pela autora, as quais foram criadas enquanto a autora trabalhava diretamente para a escola e para o centro. O terceiro e último caso citado, *Alfonso Ribeiro v. Epic Games Inc.* mais recente, ilustra a discussão a respeito do que é preciso para que um passo ou um movimento sejam enquadrados como coreografias aptas à proteção autoral.

Nota-se que dos três exemplos encontrados, dois deles não envolviam o coreógrafo em si, mas aqueles que herdaram o direito sobre suas obras, o que aponta também para uma das hipóteses apresentadas por autores sobre a ausência de discussões a respeito do direito autoral no meio da dança – a cultura dos artistas dessa vertente.

Em seguida, passa-se à análise do espetáculo de dança e seus elementos: a música, o cenário e os objetos cenográficos, a iluminação, o figurino e o cabelo e maquiagem. Aponta-se, aqui, a importância de cada um desses pilares para a obra final, bem como o resultado depende de todos. Ainda, destaca-se a dependência da

dança às outras artes, de modo que é necessária uma cooperação entre os autores para garantia da manutenção da obra viva, bem como da sua circulação para a maior parte do público.

Em um segundo momento, tem-se a reflexão a respeito da proteção autoral da dança hoje e sua suficiência. É certo que o direito de autoral constitui garantia fundamental ao indivíduo, que deve ter protegido o objeto de criação de seu intelecto – a obra é a materialização da sua ideia, da sua vontade, e do que há de mais íntimo dentro de cada artista.

A proteção do autor em si mesmo possui relevância social, pois ao garantir a proteção daquele que cria, incentiva a produção artística como um todo.

No entanto, é preciso que a tal direito sejam impostos limites, a fim de evitar a constituição de verdadeiro abuso de direito. Esse abuso configura conduta ilegal, que se encontra disposta no Código Civil Brasileiro, em seu artigo 187, o qual dispõe que “Também comete ato ilícito o titular de um direito que, ao exercê-lo, excede manifestamente os limites impostos pelo seu fim econômico ou social, pela boa-fé ou pelos bons costumes”²⁷.

A doutrina brasileira tem entendido que está caracterizado o abuso de direito quando o seu titular, de forma intencional, o pratica de forma exorbitante com a única finalidade de gerar prejuízo a terceiros. É o caso, por exemplo, do autor que utiliza de seu direito para impedir a circulação de obra em que colaborou: essa possibilidade está prevista dentre os seus direitos subjetivos, mas a sua utilização demonstra um desequilíbrio na relação com os demais autores e com a sociedade em geral, que será privada do acesso ao produto artístico final.

Trata-se, portanto, de uma utilização indevida do dos direitos autorais, que pode gerar prejuízos à sociedade em geral. Nesse sentido, é essencial que o direito de autor seja inserido dentro de um sistema constitucional, que prioriza o acesso à cultura e a livre expressão artística e intelectual.

²⁷ Como exemplo de alguns doutrinadores brasileiros, temos Caio Mário da Silva Pereira, o qual ensina que “*Não se pode, na atualidade, admitir que o indivíduo conduza a utilização de seu direito até o ponto de transformá-lo em causa de prejuízo alheio*”. (2007, p; 673). Paulo Nader, por sua vez, escreveu que “*abuso de direito é espécie de ato ilícito, que pressupõe a violação de direito alheio mediante conduta intencional que exorbita o regular exercício de direito subjetivo*” (2004, p. 553).

Dentro dessa reflexão é inserida a dança, que possui como agravante sua vulnerabilidade diante das demais artes envolvidas na criação de um espetáculo – como música, cenário e figurino –, nunca podendo ser apreciada de forma isolada. Assim, a criação de limites funciona como proteção ao próprio coreógrafo, que encontra no direito a segurança necessária para criar, sabendo que sua obra não deixará de ser apreciada em função da liberalidade irrefreada de outros.

Sobre essas reflexões tratará o presente trabalho, buscando compreender como são aplicados os direitos autorais à dança hoje e, ainda, se a proteção legal atual é adequada e suficiente para a melhor garantia dos direitos de todos os autores envolvidos na produção de uma obra da dança, bem como da sociedade, como um todo, a qual é garantido constitucionalmente o acesso à cultura e à liberdade de expressão.

“

Eu não estou tão
interessada em
como eles se
movem, como no
que os move.

”

2 CONTEXTO DE CRIAÇÃO NA DANÇA

2.1 PRIMEIROS PASSOS NA COMPREENSÃO DA DANÇA

O contexto histórico é essencial para a incursão no tema da autoria na dança. É preciso conhecer a respeito das diferentes vertentes dessa arte a fim de identificar estilos de criação distintos, a forma como a cultura e a sociedade interferem nos processos criativos – mas, principalmente, a expectativa do público a respeito da obra a ser elaborada.

Para esse breve apanhado, é importante ressaltar que não se trata aqui de uma análise histórica linear – o que é impossível de se fazer nesse campo de pesquisa. Trata-se de uma análise que identifica o estilo de dança em determinado momento histórico para, com isso, analisar tanto o papel do contexto histórico naquele estilo, quanto as contribuições da arte no período.

Carmi Ferreira Miranda explica bem a pertinência desse método de pesquisa e análise histórica dentro do contexto da dança:

Neste momento de modificações, o campo da Dança se depara com novos espaços, novas proposições, novas políticas, novas inserções e diferentes identidades, gerando novas preocupações e novos questionamentos. Se a Dança vem se reorganizando cada vez mais a partir da interação com os aspectos social, econômico, político e cultural do mundo, sejam eles locais ou globais, então, faz-se necessário que os modos de pensar e escrever a sua história também sejam analisados e repensados²⁸.

O importante, nesse ponto, não é traçar uma linha histórica perfeita sobre cada tipo de dança que surgiu no decorrer da história, muito menos uma pesquisa aprofundada sobre as características dessas formas de movimento que existiram. Ao contrário, busca-se mostrar um panorama geral das transformações que ocorreram não apenas no resultado da dança - o movimento que vemos nas salas e palcos -, mas principalmente no pensamento daqueles quem criam e dançam.

²⁸ SILVA, Carmi Ferreira da. **Por uma história da dança: reflexões sobre as práticas historiográficas para a dança, no Brasil contemporâneo**. Orientadora: Prof^a Dr^a Fabiana Dultra Brito. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2012. P. 33.

Ainda, apesar de se falar em uma vereda trilhada pela dança, o cenário real é muito mais complexo do que o que será brevemente apresentado neste trabalho. É essencial saber que, apesar da tendência de buscar um trajeto linear para a história da dança, as transformações que ocorrem no meio artístico se dão de forma dialética e contínua (SOUZA, 2013).

É interessante analisar o caminho pelo qual passou a dança até chegar ao conceito que temos hoje. Filani explica que, ao observá-lo na história, temos que ele se iniciou nos templos, passando para as praças e aldeias, seguindo para os salões para, ao fim, chegar aos palcos (FILANI, 2015).

Na realidade, se pensarmos na origem real da dança, temos registros paleolíticos de indivíduos que se movimentavam de forma específica, com passos certos e num tempo certo, a fim de obter êxito em sua caça. Vemos que a dança começou, então, como um ritual, e continuou da mesma forma nos templos. A dança passou a ser utilizada como forma de culto a deuses e divindades.

Após, foi permitido à população que participassem das danças - essa arte deixou de ser exclusiva de sacerdotes e líderes religiosos e passou a ser permitida para homens e mulheres nas praças e aldeias. Foi esse caminho que levou, posteriormente, à possibilidade da dança de corte - dança nos salões reais, que tinham como característica a estética perfeita, agradável aos olhos.

Vê-se, portanto, que a dança iniciou como uma atividade realizada em comunidade, com o intuito justamente de ser praticada, e não apenas assistida. Os rituais tinham o seu propósito nos movimentos, bem como nas praças e aldeias o entretenimento se manifestava no ato de dançar. A própria dança de corte – ainda que pensada em uma forma de externalizar à população o luxo e a “finesse” da classe aristocrata, não foi pensada para ser simplesmente assistida, mas vivenciada.

Será que é possível, então, pensar que desde então a dança poderia ser considerada uma forma de “arte”? Se formos analisar pela perspectiva jurídica, especialmente sob a ótica da proteção autoral – em que há a necessidade de atividade criativa para formação de uma obra –, não. Tratava-se de atividade com imensa relevância cultural e social, que em si expressa a realidade das relações sociais de cada contexto histórico. Não se via, no entanto, a criação de coreografias com o intuito do entretenimento de uma plateia.

A dança de corte, por sua vez, dá início à dança clássica. Essencial, aqui, destacar o momento histórico: foi no renascimento que a dança clássica teve seu surgimento. Ideias e valores eram resgatados e a arte, a cultura, o homem, eram prioridade (MELLO; SANTOS; AMARAL, 2016). Ainda, a prioridade era agradar aos olhos daqueles que assistiam - inclusive, alguns dizem que o primeiro espetáculo de balé clássico teria sido “O Rei Sol”, criação feita a pedido especial do rei Luiz XIV, no qual o personagem principal era sua própria figura representada.

Na imagem abaixo, referenciando o espetáculo citado, vê-se o intuito da apresentação em engrandecer o rei de forma luxuosa, dando destaque à sua figura como centro:



Figura 1

Justamente no berço de uma apresentação agradável à plateia, que transmita beleza, luxuosidade e graciosidade, nasce o ballet clássico. Pode-se dizer, de forma geral, que todo movimento no ballet clássico é feito para que resulte em algo belo aos olhos, a intenção ao dançar é exclusivamente agradar aqueles que assistem. Veja-se:

Envolvidos por movimentos delicados e graciosos, histórias cheias de emoção, amor, tristeza e algumas vezes dor, os corpos dos bailarinos clássicos transmitem leveza e suavidade. São pernas elevadas em alturas próximas a cabeça, braços alongados suavemente no ar, troncos eretos e posturas impecáveis. Os corpos ficam sobre as pontas dos pés das bailarinas; com cabelos primorosamente arrumados, figurinos que brilham e tecidos que voam delicadamente com giros quase que ininterruptos; os bailarinos apresentam-se com saltos vigorosos e altíssimos cheios de vivacidade. Há técnica rigorosa nos corpos dos bailarinos clássicos; a delicadeza e a força se misturam nos movimentos. O rigor está embutido nas pernas, nos saltos, nos braços, nos olhares (MELLO; SANTOS; AMARAL, 2016).



Figura 2

A imagem acima, representando o *pas de deux*²⁹ do icônico ballet “O Lago dos Cisnes”, interpretado por bailarinos clássicos, demonstra visualmente o que aqui se buscou explicar por palavras: passos que remetem a linhas longilíneas, sempre em posição *en dehors* (com os pés virados para fora), pontas de pés esticados e braços alongados

Vê-se, então, que na dança clássica prevalecia o paradigma da forma - primazia da estética sobre a essência. Por meio de movimentos coreografados em busca de uma apresentação esteticamente agradável, contam-se histórias, em sua maioria românticas, com o intuito de entreter e emocionar o público.

²⁹ Coreografia dançada por um casal no ballet clássico.

Muito dessa concepção acabou por moldar o conceito de dança até os dias de hoje, inclusive para o direito. O próprio conceito de coreografia apta a ser registrada e protegida por copyright, até pouco mais de 40 anos atrás, envolvia a necessidade de uma história dramática, com personagens definidos³⁰. Até os dias de hoje, considera-se obra intelectual que faz jus à proteção autoral aquela que é apresentada ao público por intérpretes capacitados³¹.

É fato, contudo, que a mera execução de passos agrupados há muito deixou de ser o paradigma de dança. Inclusive, também referenciando o regulamento de proteção autoral da obra coreográfica hoje, há a exclusão expressa de uma mera sequência de passos.

Tal paradigma foi sendo quebrado aos poucos e o início dessa transformação se deu ainda com figuras históricas importantes do próprio ballet clássico, especialmente Noverre. Noverre inovou ao criticar intensamente a dança clássica como mera reprodutora de formas - para ele, a essência da dança estava na demonstração de sentimento, apenas assim haveria verdade na arte. Nesse sentido, afirma em suas cartas à dança:

A falta de clareza e estupidez que reinam entre a maioria dos bailarinos têm origem na má educação que geralmente recebem (...). Dominando apenas a arte mais grosseira da arte, saltam mais ou menos alto, contentam-se em formar maquinalmente múltiplos passos, parecendo essas crianças que falam muitas palavras sem sentido, sem sequência, sem engenho, bom gosto ou graça.

A partir desse pensamento, surge a dança moderna buscando romper de vez com o paradigma da forma. A ideia de que um espetáculo de dança deveria expressar mais do que beleza por meio de movimentos corporais foi exaltado, surgindo no movimento moderno criações baseadas na realidade social, na expressão de sentimentos e na evidência de fatos históricos.

³⁰ Copyright Office Practice. (1963). Compendium of U.S: Chapter 2100. Renewal Registration. Acesso em 20.01.2022. Disponível em <https://www.copyright.gov/comp3/chap2100/ch2100-renewal-registration.pdf>.

³¹ Unites States Copyright Office. (1978). Copyright Registration of Choreography and Pantomime. Circular 52. Acesso em 20.01.2022. Disponível em <https://www.copyright.gov/circs/circ52.pdf>.

Tais questões seriam expressadas por meio do movimento, que perdeu o fim em si mesmo. Sem uma tentativa de apresentações estéticas, o movimento passou a ter o papel de transmitir sentimentos, de força, de tensão, de medo, e, por que não, de leveza e sensibilidade.

Várias figuras importantes resolveram pensar a forma a partir de aspectos diferentes, sendo que todos chegaram a pontos em comum: o movimento, e não a forma, como essência da dança. De Delsarte a Laban, de Isadora Duncan a Marta Graham, todos se dedicam à arte do movimento, ao mesmo tempo em que “concebem o gesto a partir do princípio de que todo corpo é mobilizado pelo movimento” (MELLO; SANTOS; AMARAL, 2016)

As imagens a seguir, sendo a primeira da bailarina moderna Isadora Duncan e a segunda de Marta Graham, deixam muito claro a ausência de rigor na forma e a sua mudança de propósito, que é a de expressar uma intenção a partir do corpo que dança. Veja-se que movimentos parecidos ficam, na verdade, muito diferentes, dependendo da intencionalidade do intérprete.



Figura 3



Figura 4

Mais que se preocupar com o movimento, a dança tinha o papel fundamental de expressar os sentimentos daquele que a produzia e, na maior parte das vezes, tinha extrema força política e buscava se envolver com o contexto na qual estava inserida.

Outra peculiaridade trazida pelo movimento moderno foi a utilização de objetos de cena na própria montagem das coreografias. A foto acima, com a bailarina e coreógrafa Marta Graham no espetáculo “Lamentation”, mostra como a dança moderna incorporou o elemento cênico do lenço em sua própria movimentação, de modo que as linhas marcadas e ângulos acentuados – características com presença constantes nas obras de Graham – ficaram ainda mais em destaque.

Mais adiante trataremos especificamente de ocasiões em que os elementos cênicos compuseram a própria obra. A questão que marca é a transformação do próprio processo criativo, que a partir desse momento ultrapassa a mera orientação do corpo do intérprete, passando a ser integrada por materiais externos. O resultado coreográfico teria sido o mesmo sem a utilização de um lenço em sua composição? Caso a coreografia seja apresentada sem o elemento cênico, ela mantém sua essência? E, aqui, o que importa para nós – qual o impacto dessa nova forma de criação na obra, em sua autoria e no limite de sua proteção?

Vemos, portanto, que com a modernidade, surgem situações que alteram o paradigma até então firmado sobre o que é dança, qual sua finalidade e quais os limites de sua autoria – essa última, uma reflexão a ser feita contemporaneamente por nós, uma vez que na época sequer havia a proteção autoral voltada à dança em si.

Contrariando a formalidade da dança clássica e a necessidade constante de movimento e expressão da dança moderna, a dança contemporânea surge com uma nova proposta. Não queriam executar uma sequência fria de passos pré-estabelecidos, mas também não buscavam necessariamente discutir as mazelas do cenário político no qual estavam inseridas, ou expressar sentimentos profundos, através de movimentos interligados. O objetivo era expressar um sentimento, comunicar algo a seus espectadores, porém a forma como isso seria feito não importava.

Novamente há uma ruptura de paradigmas que impacta diretamente na composição coreográfica e no conceito de dança até então. A intenção apresentada

na contemporaneidade refere-se muito mais à busca pela comunicação através da expressão corporal – que não se limita a movimentos previamente formulados, ou mesmo requer a ocorrência de movimento.

A dança contemporânea, diferente do que muitos entendem, não se confunde com a dança moderna. Evidentemente a dança moderna teve grande influência e abriu espaço para os conceitos que a dança contemporânea trás. Entretanto, tratam-se de perspectivas diferentes sobre o que é dança e, conseqüentemente, os resultados também são diferentes.

Para entendermos melhor essa ideia, analisemos algumas figuras importantes para cada um dos movimentos. Na dança moderna, podemos identificar Isadora Duncan como uma de suas precursoras e, definitivamente, uma voz que teve impacto direto na história da dança. Duncan subverteu o conceito de dança em seu tempo, apresentando-se com pés descalços e túnicas fluidas (MELLO; SANTOS; AMARAL, 2016). A fluidez passou também para os movimentos, que deixam a rigidez da coluna e pélvis darem lugar a movimentos circulares e contínuos.

Marta Graham foi outra mulher que fez diferença no lugar e no momento onde se encontrava. Nascida e criada na América, após anos de uma criação rígida por seus pais, encontra liberdade na dança e cria sua própria companhia de dança moderna. Suas criações e seu movimentação reforçam a ideia de Duncan e o que queremos identificar com diferencial entre a dança moderna e a dança contemporânea:

Diferentemente do balé clássico que privilegia movimentos apoiados no eixo da coluna vertebral e no equilíbrio sustentado pelo plexo solar a sintaxe de Martha Graham utiliza o corpo num “fluxo constante, com movimento fluindo da pélvis para a cabeça” (figura 9). Um corpo disciplinado e pulsante, um movimento que tem no quadril e nas costas, não sustentáculos, mas centros de força (MELLO; SANTOS; AMARAL, 2016, p. 135).

Veja-se: há uma contraposição gritante à dança clássica, uma busca por inverter os princípios da forma e dar lugar ao movimento, à naturalidade de um corpo que se mexe e, então, dança. Entretanto, vemos também uma constante entre os dois estilos - a necessidade do movimento.

Enquanto um busca uma movimentação rígida e milimetricamente coreografada, com linhas bem definidas e passos preestabelecidos que se juntam, o outro almeja a liberdade do movimento, a possibilidade de fluidez pélvica, a descentralização da coluna, os pés descalços que se orientam pelo sentimento. Os dois, porém, não abrem mão do movimento (e, porque não, do que é belo e agradável aos olhos dos espectadores).

Aí encontramos a originalidade da dança contemporânea: o movimento não é mais o foco, mas sim a comunicação. O artista tem algo que quer comunicar ao público, e a forma como fará isso nem sempre prescinde de movimentação, muito menos de uma apresentação esteticamente bela.

As coreografias de Pina Baush demonstram muito bem essa ruptura também com o paradigma da estética na dança. Sandra Meyer bem coloca a essência da dança feita por Pina, a qual pode ser pinçada na imagem seguinte:

O que se convencionou chamar de dança está quase ausente do trabalho de Pina Baush. Tanto que para algumas platéias que esperavam ver as convenções da dança (piruetas, elevações de pernas), seu trabalho é de difícil absorção. Rompe-se a representação da dança que se esperava ver. Segundo a coreógrafa, “é preciso aprender alguma coisa de diferente, aí talvez poderemos voltar a dançar” (NUNES, ano, p. 83).



Figura 5

Nesse sentido, surge o conceito de performance na dança. Não tem a ver com a habilidade com qual o artista se apresentou, mas sim uma apresentação que não necessita de palco ou de movimento, apenas de uma ideia e um corpo. Eduardo Romero Lopes Barbosa bem coloca que “nas ações performáticas o Corpo é o condutor de metáforas da linguagem, onde sujeito e objeto se fundem numa ação que muitas vezes desafiam os códigos culturais estabelecido” (BARBOSA, 2010).

Jérome Bel é outro artista que demonstra bem essa desconexão entre o que se convencionou chamar de dança e o que é proposto como dança pela dança contemporânea. Uma de suas coreografias, representada na imagem abaixo – *Shirtology*, de 1997 – aparentemente abandona tudo o que se poderia achar necessário para uma dança. O bailarino entra no palco e fica parado, encarando o público. Começa então a tirar a camiseta e percebe-se que há ainda outra camiseta por baixo daquela. E assim, procede, tirando várias camisetas e, sempre, com outra por baixo. Cada camiseta tem um símbolo, alguma marca, ou brasão de time, ou bandeira de um país. Até que tira a última camiseta, na qual está escrito, em inglês, “uma camiseta para a vida”, ficando com o tronco nu. Por último, veste outra camiseta, com o fundo preto e um esqueleto desenhado.



Figura 6

Ao tentar conceituar a dança contemporânea, Ana Maria de São José afirma brilhantemente que não há um único conceito, pois tratam-se de “processos em constante construção e transformação” (JOSÉ, 2011). Continua expondo que para entender a dança contemporânea, é preciso antes entender o que é contemporâneo, o contexto da atualidade em que estamos inseridos. Assim, é impossível dissociar a dança contemporânea da arte contemporânea:

A arte contemporânea é composta pela reunião de uma considerável diversidade de estilos, movimentos e técnicas. A arte reflete o seu tempo, o pensamento dos artistas da época, a subjetividade individual e coletiva, a heterogeneidade da sociedade atual, privilegia aspectos relacionados à interdisciplinaridade, o pluralismo estético e a alteridade, dentre outros.

Pensar em dança contemporânea requer compreender o contexto no qual a dança existe e está inserida, a capacidade de articular um pensamento do contexto, o pensamento dos corpos dançantes e sua complexidade. Esse modo de organização do corpo, do pensamento que dança e da construção coreográfica, surge da necessidade de revelar e refletir o estado do mundo contemporâneo e da arte atual (JOSÉ, 2011. p. 3 e 4).

Vê-se, portanto, mais um movimento que rompe com o que era entendido como dança até então. Acompanhando essa ruptura, surgem também diversos questionamentos, inclusive, sobre até que ponto consideramos uma obra como dança. O que pode nos trazer a reflexão: qual a real necessidade de definir uma obra como determinada vertente de arte?

As coisas que pertencem a mais de uma gaveta, (...) são uma dor de cabeça terrível. Assim, estamos sempre acrescentando, eliminando e reordenando gavetas (HARARI, 2020). Essa é a realidade em que se encontra a dança contemporânea, que definitivamente não se limita a uma gaveta, criando um grande problema à forma de pensar jurídica. Assim, se a autoria na dança já não possui amparo suficiente quando pensada em seus limites, com certeza não conseguiu acompanhar a criatividade e liberdade artística nesse campo. E conseguirá? Ou melhor, é necessário que consiga?

2.2 PROCESSO CRIATIVO EM DIFERENTES VERTENTES DA DANÇA

Como se viu, os diferentes estilos de dança se consolidaram em momentos distintos da história, singularizando cada um de acordo com seu contexto social. Com

diferentes características em seu resultado final, evidente também a especificidade de cada um na sua forma de criar.

Novamente, podemos seguir a ideia identificada quando observamos o contexto histórico: da forma, para o movimento, para a comunicação.

Diante da estrondosa transformação na mentalidade da dança, logicamente a forma de criação da dança também se transforma. O caminho antes presente, dado pela dança clássica, era relativamente simples: os passos eram preestabelecidos - bastava agrupá-los em uma sequência que se encaixasse na música escolhida.

Aqui, necessária uma importante ressalva: é claro que essa simplicidade é meramente aparente. A dança clássica também se preocupava com a comunicação de uma história e de sentimentos. Noverre é prova de que a dança clássica objetivava também a transmissão de sentimentos através de movimentos que deveriam ter sentido, realizados por bailarinos que deveriam ter expressão, corporal e facial. Da mesma forma, no surgimento da dança clássica, foram criados os movimentos que, delimitados, nos dão os “passos preestabelecidos” de hoje.

Entretanto, a fim de facilitar a compreensão das diferenças entre os estilos de dança, que, como qualquer arte, têm uma carga imensa de complexidade, precisamos nos atentar às características principais de cada um desses estilos. Nesse sentido, verificamos que a criação na dança clássica parte da existência de movimentos predefinidos e a criação de uma nova coreografia será o resultado do sequenciamento desses movimentos.

Ao romper o paradigma da forma, a dança moderna abandonou os movimentos tradicionais para dar espaço a uma nova forma de criação. A intenção não era mais atribuir expressão e sentimento aos passos selecionados, mas criar novos passos a partir da expressão de sentimentos. Uma vez que se tratavam de expressões do íntimo, as coreografias em solo ganharam grande espaço - tratava-se de um indivíduo buscando se comunicar com o público através da dança, do seu próprio corpo.

Esse entendimento trazido pela dança moderna na concepção de novas coreografias foi essencial para o artista na dança contemporânea. Isso porque a criação da dança, agora, será feita a partir de experimentações com seu próprio corpo visando à comunicação de uma mensagem. A diferença é que essas experimentações

poderão resultar em movimento que não necessariamente será visível e não necessariamente será o que a sociedade até então entendia como 'dança'.

Diante desse novo contexto de processo criativo, uma ferramenta muito utilizada é a improvisação. Importante ressaltar uma questão: a dança contemporânea tem diversas técnicas de criação, dentre elas a improvisação. Da mesma forma, a improvisação pode servir a dança contemporânea de inúmeras formas, inclusive no processo criativo. Assim, apresentamos aqui uma junção das duas coisas, mas cientes que se trata apenas de uma pequena parte desse mundo complexo que é a arte contemporânea em forma de dança.

Em seu texto *Improvisação, descobrir camada por camada*, Zilá Muniz conceitua improvisar como "imaginar e inventar eventos que acontecem no momento deformador, relacional e transindividual" (MUNIZ, 2014). De acordo com o dicionário de língua portuguesa, improvisar tem vários significados, dentre eles "fazer, arranjar, sem preparação; inventar; criar com os recursos do momento". Retirando do contexto de dança, a improvisação no cotidiano acontece quando surge uma situação inesperada na qual o sujeito obrigado a responder, de alguma forma. Nesse sentido, podemos dizer que a improvisação é a reação a um estímulo inesperado. Na dança o conceito se aplica de forma idêntica - a partir de estímulos, internos ou externos, o corpo reage, criando um movimento.

O que se vê, portanto, é que a criação através da improvisação demanda uma atuação efetiva de um corpo dançante que pode, ou não, ser o mesmo que se apresenta ao público. Como afirma Muniz:

No processo exploratório entra a participação ativa e criadora dos bailarinos. O que surge do trabalho colaborativo pode ou não ser selecionado e utilizado e as decisões para que tipo de direcionamento é dado para a improvisação e que material é selecionado, habitualmente, vêm do pensamento do coreógrafo, de um processo de criação coletiva ou, ainda, de uma combinação dos dois (MUNIZ, 2014, p. 98).

Vê-se, assim, que com a transformação nas técnicas de criação, os papéis de coreógrafo e intérprete ficam cada vez menos distantes. Antes o bailarino profissional precisava seguir os comandos estabelecidos pelo autor da coreografia, o qual, por sua vez, criava a partir de elementos e formas pre-estabelecidas. A transformação dos paradigmas da dança, contudo, transformaram também os padrões de criação,

permitindo que as fontes para a obra viessem de diversos lugares – incluindo os próprios intérpretes.

2.3 A AUTORIA SOB A PERSPECTIVA DOS BALLETS DE REPERTÓRIO

Ao falar de obra e processo criativo na dança, é essencial tratar dos ballets de repertório. Esses ballets constituem espetáculos completos, que foram criados em sua grande maioria. Trata-se de um espetáculo com história, personagens, coreografias e música pré concebidas, que em seu renome permitem adaptações por parte de coreógrafos diversos, porém mantêm sua essência em cada apresentação.

Tais obras são extremamente ricas para uma análise de composição coreográfica e sua autoria, uma vez que podem ser tão diversas e envolvem tantos elementos distintos. Em primeiro lugar, os ballets de repertório por si só já apontam para uma peculiaridade da dança com relação à autoria – o respeito mútuo entre os criadores e artistas a respeito das obras criadas e apresentadas.

Os espetáculos denominados ballets de repertório, em sua grande maioria, já se encontram em domínio público. Ou seja, por já terem se passado mais de 70 anos do falecimento dos autores – tanto dos compositores musicais quanto dos coreógrafos – não há mais restrição de utilização das obras. Ainda assim, as alterações são apontadas nas remontagens, sendo a coreografia sempre atribuída aos criadores originais.

Em resumo, ainda que já sejam considerados domínio público, um ballet de repertório, sempre que apresentado, terá seu autor reconhecido, independentemente de quantas alterações houverem.

Como primeiro ballet de repertório sobre o qual se tem conhecimento, temos “*La Fille Mal Gardée*”³², conta a história de amor entre dois jovens camponeses. A mãe da moça, no entanto, tenta busca um casamento arranjado com um rapaz rico, filho do dono de um vinhedo. As coreografias são recheadas de referências à cultura da época, como a dança de fitas feita e a troca de lenços entre os amantes.

³² *La Fille Mal Gardée* é uma ballet de 1789 originalmente criado por Jean Dauberval, com música criada por John Lanchbery. Ver mais em <https://www.roh.org.uk/tickets-and-events/la-fille-mal-gardee-stream-details>).

Muito clara aqui a influência de Noverre e a busca pela retratação da realidade da época a partir da obra coreográfica – tanto na elaboração da história, quanto nos elementos da dança que remetem a questões bastantes específicas dos costumes da sociedade.



Figura 7

Mas no que conhecemos hoje como período do ballet romântico, temos o destaque de outras obras que permanecem nos palcos ainda hoje, com adaptações por diversos coreógrafos da atualidade – *La Sylphide*, *Coppélia*, *Paquita* e o mais conhecido, *Giselle* (HOMANS, 2012).

O ballet *Giselle*³³ é referência do período romântico por ter nele características muito claras do estilo: a divisão em dois atos, sendo um realista e outro bastante leve e etéreo, as coreografias fluidas e suaves, a história dramática e romântica de uma personagem que é levada à loucura pelo amor.

³³ Balé romântico em dois atos com música composta por Adolphe Adam e coreografia de Jean Coralli, sobre um libreto de Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges e Théophile Gautier. Foi inicialmente interpretado pela Ópera Nacional de Paris em 1840.

No primeiro ato, a aldeã Giselle está apaixonada por Albrecht, um nobre disfarçado de camponês. Quando Giselle descobre a fraude, ela fica inconsolável e morre.

Nesse momento do espetáculo, tudo busca imitar a 'realidade' da época, com coreografias vivas que envolvem toda a 'vila' da protagonista, com seus amigos e família, como se vê da imagem abaixo. Há então o momento em que ela conhece e apaixona pelo príncipe e, então, o momento em que a tragédia ocorre. A "cena da loucura" de Giselle é um dos grandes destaques do ballet e o que torna a personagem um papel tão desejado pelas bailarinas. Trata-se de um momento de grande entrega da intérprete, que tem a responsabilidade de apresentar uma interpretação intensa enquanto, ao mesmo tempo, se movimenta com a leveza e graça característicos do estilo.



Figura 8

Com o fim dramático, inicia-se então o segundo ato, em o amor eterno de Giselle por Albrecht, que vem a noite visitar seu túmulo, o salva de ter seu espírito vital tomado pelas *willis espectrai*, os fantasmas de garotas noivas que morreram antes do dia do seu casamento, e sua rainha. Sempre que um homem se aproxima, elas obrigam-no a dançar até a morte. Giselle dança no lugar de Albrecht e, dessa

forma, impede que ele chegue à exaustão, quebrando o encanto das Willis. No final, ela o perdoa.

Nesse momento é fácil identificar uma mudança brusca de atmosfera: enquanto a primeira era alegre e tinha conexão estrita com a vida real, a segunda se desloca para um local de sonho e imaginação, um ambiente etéreo em que se encontrarão elementos e personagens irrealis.

Para que a experiência apresentada ao espectador seja completa, muito mais do que a música e a coreografia são necessárias o cenário, os elementos cenográficos, o figurino, tudo é pensado para criar a imagem daquilo que se pretende transmitir para a plateia, em termos de sentimento e compreensão da história.

A imagem abaixo remete à cena com as chamadas “wilis”, logo no início do segundo ato do ballet Giselle, em que elas recepcionam a protagonista que recém sofreu por amor, deixando clara a importância de todos os elementos cênicos para a construção do espetáculo e o que se pretende passar ao público.



Figura 9

Com o Ballet Imperial Russo, foram elaborados os repertórios mais conhecidos e remontados hoje, inclusive com adaptações para outros estilos. Dentro deles se encontram obras que possuem coreografia de Marius Petipá e Música de

Tchaikovsky – dupla responsável por grandes obras e que são referenciados com enorme frequência dentro e fora do ambiente da dança. Nessa época, temos os nomes certamente conhecidos de Dom Quixote, A Bela Adormecida, Romeu e Julieta e Raymonda.

Algo que se pode verificar com muita clareza nas obras desse período é a repetição de características coreográficas nos diferentes ballets. Marius Petipa era conhecido pelo seu encantamento com danças folclóricas e culturas de nacionalidades diversas. Por isso, é possível ver em todos os repertórios uma grande festa, em que são recebidos convidados de diversas nacionalidades e que fazem participações especiais com coreografias que trazem elementos de suas danças típicas³⁴.

Outra peculiaridade que é possível identificar principalmente nos ballets de Petipa é a criação de mais variações para solistas diversas. O ballet russo em si tem uma característica diversa do ballet romântica quanto à execução dos passos de ballet e o que é considerado esteticamente belo. Saltos, giros e passos que mostram a amplitude de movimentos e flexibilidade dos bailarinos são muito mais destacados. Marius Petipa utilizava-se muito dessa nova técnica e também gostava de dar destaque às características dos intérpretes com quem trabalhava³⁵, de modo que eram criados solos de acordo com as habilidades de cada um: alguns com mais saltos, outros com mais giros, outros com mais elevação de pernas (muito claro com as variações das fadas de a bela adormecida).

Mas, apesar da enorme importância de cada um deles e suas próprias características, um ballet que pode ser usado como exemplo das diversas características que pretendo destacar nesse trabalho é o Lago dos Cisnes. O libreto foi de autoria de Vladimir Begitchev e Vasily Geitzer, com coreografia cocriada por Marius Petipa e Lev Ivanov, e música de Tchaicovisky.

Quanto ao libreto de O Lago dos Cisnes, mostra a história de jovens mulheres que são encantadas por um feiticeiro, Von Rothbart, para se tornarem cisnes durante o dia e a noite retomam sua forma humana. Para o feitiço se desfazer, algum homem

³⁴ HOMANS, Jennifer. **Os anjos de Apolo: uma história do ballet**. Tradução de Jaime Araújo. Lisboa: Edições 70 LDA, 2012.

³⁵ Idem.

deve jurar amor eterno e assim o encanto se quebrará. O Príncipe Siegfried conhece Odette durante uma caçada e eles se apaixonam e ele jura amor eterno. Na noite seguinte, é o baile para escolha da noiva do Príncipe e Odette é convidada. Mas, o bruxo Von Rothbart para acabar com a sorte de Odette, faz de sua filha uma sócia do cisne, chamada Odille. Ela entra no baile de cisne negro e seduz o Príncipe convencendo-o de que é Odette. Assim, o príncipe pede em casamento a mulher errada e a maldição se mantém, Odette será cisne para sempre. Mas ao perceber o erro, Siegfried vai até as margens do lago arrependido e irritado por ter sido enganado, e luta com o bruxo. Dentre os muitos finais existentes, mantém-se em adaptações de hoje a que Siegfried e Rothbard lutam na tempestade, até que o feiticeiro tem uma asa arrancada e é derrotado, terminando assim a maldição de todos os cisnes. Há, porém, a versão mais dramática, na qual o casal decide jogar-se no lago e morrer por amor afogados e, assim, destroem a maldição para todos³⁶. Os diversos finais que vemos hoje nos palcos partem das inúmeras adaptações que foram modificados pós-Petipa.

O interessante da obra se deu principalmente na montagem de sua coreografia: ela foi dividida entre Lev Ivanov e Marius Petipa, sendo que o primeiro ficou com os atos II e IV, enquanto o segundo foi responsável pelos atos I e III. Com isso, Ivanov coreografou os momentos mais líricos e românticos do ballet, no qual vemos os cisnes brancos se apresentando, Odete e o príncipe se conhecendo e, ainda, a cena final da luta e morte às margens do lago. Já Petipá teve a responsabilidade de coreografar as festas – tanto a festa de aniversário do príncipe Siegfried, que abre o ballet, quanto o baile para escolha de sua esposa – no qual temos a marcante Odille (cisne negro).

É fascinante entender como essa colaboração entre coreógrafos distintos deu origem a um ballet tão impactante justamente pela sua dualidade: a diferença entre Odete e Odile, as festas alegres e os acontecimentos etéreos e dramáticos, a complementação entre os extremos que criam uma história única e marcante.

A intertemporalidade da história e suas características aponta para outra característica dos ballets de repertório que no início desse capítulo foi destacada: a

³⁶ HOMANS, Jennifer. **Os anjos de Apolo: uma história do ballet**. Tradução de Jaime Araújo. Lisboa: Edições 70 LDA, 2012.

possibilidade de adaptações e remontagens, sem que seja perdida a essência da obra, de modo que permanece o respeito e a reverência aos seus autores originais.

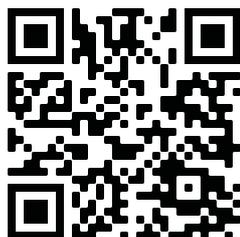
Tivemos na origem do Lago dos Cisnes um repertório com coreografias evidenciando a técnica clássica, pelo Ballet Bolshoi – o que foi mantido em diversas apresentações por parte de companhias renomadas ao longo do tempo. Veja-se, por exemplo, o *pas de deux* principal do espetáculo, em que Odille e o príncipe se encontram no terceiro ato do ballet:



Recentemente, contudo, pudemos ver também um espetáculo do Ballet Teatro Guaíra, com remontagem desse clássico repertório, interpretado na técnica da dança contemporânea. Podemos assistir ao mesmo repertório dançado em uma linguagem muito diferente.

É certo que se trata, nesse caso, de uma nova obra, com uma nova coreografia, justamente em razão da alteração da técnica utilizada pela companhia. Tanto é assim que a ficha técnica do espetáculo indica, como compositor da música, Tchaikovsky, considerando que não houve alteração na trilha sonora original. Contudo, para concepção e coreografia indica-se Luiz Fernando Bongiovanni, responsável pela adaptação completa da obra.

Vê-se a apresentação da mesma história ao público, porém de uma forma completamente diferente daquela coreografada por Ivanov e Petipa. Veja-se, abaixo, um vídeo com o mesmo *pas de deux* acima indicado, porém a partir dessa nova interpretação (min. 1:07:30 a 1:12:25):



Aqui se apresenta outro aspecto interessante dos ballets de repertório: como eles continuam, mesmo após ter caído em domínio público, sendo referenciados aos seus coreógrafos originais. Ainda que haja remontagens diversas - que podem alterar em muito a coreografia em si, em uma visão superficial, o coreógrafo original é sempre indicado como autor daquela obra, podendo falar-se de 'remontagem' por outro profissional.

É claro que, no caso como o acima, a coreografia em si foi transformada em sua integralidade, de modo que o coreógrafo indicado também se alterou. Em outros casos de adaptação ao próprio ballet clássico, temos a menção de mera "remontagem".

O ballet neoclássico também trouxe consigo grandes nomes na coreografia e nos ballets de repertório. Spartakus foi um grande percussor (HOMANS, 2012), mas hoje temos George Balanchine como um dos nomes mais conhecidos dentro e fora do universo da dança. Criador de vários ballets de repertório, duas características também são perceptíveis.

Como exemplo temos o ballet *Jewels*. Esse foi considerado o primeiro ballet abstrato de corpo inteiro – isto é, o primeiro ballet de repertório que fugiu à regra da necessidade de um libreto. Aqui, o ballet é dividido em três atos, em que cada um são representadas diferentes joias – diamantes, esmeraldas e rubis³⁷.

O ballet se destaca pela interdependência da música, coreografia e principalmente figurino para comunicar ao público do que se trata. Na realidade, quando o ballet foi criado e primeiramente apresentado, sequer tinha nome, pois não havia sido criado, por Balanchine, com qualquer fundamento concreto³⁸. Após a

³⁷ "Jóias". Royal Opera House. Disponível em <roh.org.uk>. Acesso em 31.10.2021.

³⁸ Nancy Reynolds, *Repertory in Review* (New York: Dial Press, 1977), p. 247.

apresentação, no entanto, tendo os bailarinos sido vestidos como jóias, esta configuração se tornou parte essencial da obra.

A imagem a seguir demonstra a importância do figurino para identificação das jóias, respectivamente, rubi, diamante e esmeralda. Nesse momento do espetáculo, os movimentos são iguais, e não há muita forma de individualizar as performances de modo a diferenciar os personagens. Nesse momento há a imensa importância do conjunto para a efetiva transmissão da ideia dos criadores para os telespectadores.



Figura 10

Indo além (ainda que não cronologicamente), dentro de uma categoria específica da dança contemporânea, tem-se ainda o ballet contemporâneo - e com ele, o ballet de repertório contemporâneo. a Sagração da primavera é o grande clássico.

Criada em conjunto pelo coreógrafo Vaslav Nijinsky e o maestro Igor Stravinsky – dois nomes considerados extremamente rebeldes e subversivos em sua época –, a obra conta a história de uma garota marcada para ser entregue como oblação à divindade primaveril, no auge de um ritual pagão, com o objetivo de conquistar para seu povo uma colheita proveitosa.

Com uma estética completamente diversa daquela vista em ballets de repertório anteriores, ainda assim aqui podemos notar as características comuns do gênero de unicidade da história na obra, que é contada pela união de coreografia, música e elementos visuais. Vê-se, na imagem abaixo, como é possível identificar a essência do espetáculo – ritual de sacrifício da jovem mulher protagonista.



Figura 11

Em comum em todos esses ballets citados temos a criação da obra de forma conjunta, com coreógrafo e maestro, o que torna o espetáculo único e uma experiência de imersão profunda na história. Criam-se coreografias e músicas marcantes que dificilmente podem ser dissociadas. Evidentemente, aquele espetáculo só pode ser apresentado com aquela música, e mesmo a coreografia específica ou uma simples variação, precisa da música original para acompanhá-la.

“

Há uma vitalidade,
uma força vital, uma
energia, uma
aceleração, que é
traduzida por você
através da sua ação, e
porque há apenas um
de vocês em todos os
tempos, essa
expressão é única. E
se você a bloquear,
ele nunca existirá em
nenhum outro meio, e
será perdida.

”

3 DIREITO DE AUTOR NA DANÇA?

3.1 COREOGRAFIA

A fim de analisar o papel do direito autoral na dança, podemos observar dois caminhos. O primeiro, em que a obra a ser protegida se refere à coreografia – opção em que nos limitamos a enxergar a obra na dança como a composição coreográfica final, o que possui imenso valor para os criadores.

Nessa concepção, a obra é o resultado do processo criativo. Tomemos como exemplo um livro. A ideia surge e começa a ser traduzida em forma de texto pelo autor, que da sua própria maneira organizará as palavras e dará vida ao abstrato que iniciou em seu intelecto. Pode-se dizer que apenas a ideia é criação do autor? Não, a forma como essa foi concretizada também tem sua singularidade e resultou do trabalho do autor. Da mesma forma, não haveria o que ser escrito se não fosse a ideia.

Passemos a analisar um segundo exemplo, uma pintura. Da mesma forma, o pintor tem uma ideia e resolve lhe dar vida por meio de um quadro (poderia ser de várias outras maneiras, mesmo na pintura, mas nos delimitemos a este exemplo). A obra do pintor não se resume à sua ideia, apesar de indubitavelmente incluí-la. O resultado também depende essencialmente da sua execução, seja pelo próprio autor, seja por alguma forma diversa que este decidiu materializar sua criação: seus traços, sua maneira de levar a tinta à tela.

Essa mesma concepção se repete em tantas outras formas de expressão artística: surge uma abstração que será concretizada. Conclui-se, portanto, pela existência de dois elementos principais da obra autoral: a ideia e sua tradução.

Pois bem. Na dança o caminho se repete: existe uma ideia que, porém de nada tem valor se não for trazida à realidade. Se a tradução da ideia no autor da obra literária é o texto, na dança é a coreografia. Coreografia, etimologicamente, significa exatamente isso: escrita (grafia) da dança (orqueste). Ou seja, é a forma como a criação é traduzida na dança.

3.1.1 PROTEÇÃO AUTORAL DA OBRA COREOGRÁFICA

No Brasil, a Lei de Direitos Autorais prevê expressamente como obras que serão objeto de proteção do direito autoral as “obras coreográficas e pantomímicas, cuja execução se fixe por escrito ou por qualquer outra forma” (BRASIL, 1998). Aqui, percebe-se, portanto, a coreografia como obra legalmente protegida.

Internacionalmente, verifica-se também a possibilidade de proteção por Copyright – sistema Norte-Americano, distinto do brasileiro, mas que, com relação à dança, traz características e conceitos interessantes que podem ser utilizados para pensarmos no modelo brasileiro, que ainda é pouco explorado.

Diferentemente da legislação nacional, o Copyright exige, para proteção do autor, o registro de sua obra. Trata-se de uma perspectiva bastante mercantilista, que tem como objeto a obra em si, visando à autorização para impressão, reprodução ou venda do produto artístico criado³⁹.

E, para o registro, é necessário que o órgão responsável examine a obra e verifique se esta cumpre os requisitos, especialmente de originalidade e tangibilidade do meio de expressão.

No sistema de Copyright, especialmente voltado à proteção no âmbito da dança, a Circular 52, publicada em 1978, regulamenta o registro para coreografias. Descreve que uma obra coreográfica geralmente contém certas características – ressaltando, contudo, que a presença ou ausência de uma das características não determina se determinada obra configura uma coreografia⁴⁰. Como características, o documento cita:

Movimentos rítmicos de um ou mais bailarinos em uma sequência definida e um espaço definido, como um palco;
 Uma série de movimentos de dança ou padrões organizados em uma composição integrada, coerente e expressiva;
 Uma história, tema, ou composição abstrata transmitida por movimento;

³⁹ PINHEIRO, Patricia Peck. **Na era digital qual o melhor Sistema: Copyright ou direitos autorais?** In Revista de Direito Privado, vol. 19, 2016. Disponível em http://www.mpsp.mp.br/portal/page/portal/documentacao_e_divulgacao/doc_biblioteca/bibli_servicos_produtos/bibli_boletim/bibli_bol_2006/RDPriv_n.69.08.PDF. Acesso em 29.06.2022.

⁴⁰ Unites States Copyright Office. (1978). Copyright Registration of Choreography and Pantomime. Circular 52. Acesso em 20.01.2022. Disponível em <https://www.copyright.gov/circs/circ52.pdf>. P. 1.

Uma apresentação diante de uma plateia;
Uma performance por indivíduos habilitados;
Acompanhamento musical ou textual.⁴¹

Há uma abertura, portanto, ao conceito de coreografia – um grande avanço para a possibilidade de registro de obras contemporâneas e abstratas, que muitas vezes não se enquadram nos conceitos populares e genéricos do que o grande público entende como obra coreográfica.

Antes da publicação da circular 52, coreografias e pantomimas não eram protegidos por copyright. Ou seja, até 44 anos atrás, a dança – uma arte que possui tanta história e está tão presente na vida da sociedade em geral – não possuía uma proteção específica para registro de copyright.

Havia, contudo, a possibilidade de registro de trabalhos coreográficos nos casos em que estes se enquadravam na categoria de “artes dramáticas”. Para tanto, “a coreografia deveria contar uma história, desenvolver um personagem ou expressar um tema ou emoção por meio de movimentos específicos ou ações físicas”⁴². Antes de 1978, portanto, só eram protegidas obras coreográficas que contassem uma história. Apenas a partir dessa data, em que há efetivamente o reconhecimento da composição autoral na dança, obras abstratas também passaram a ser consideradas aptas para registro de copyright.

A regulamentação do registro, não obstante contenha um conceito aberto sobre coreografias e os elementos que a compõem, possui descrições muito claras do que não pode ser considerado coreografia para fins de proteção autoral.

A primeira diz respeito a movimentos e gestos comuns, que têm como exemplo “um conjunto de movimentos no qual um grupo de pessoas formam letras

⁴¹ *Rhythmic movements of one or more dancers' bodies in a defined sequence and a defined spatial environment, such as a stage; A series of dance movements or patterns organized into an integrated, coherent, and expressive compositional whole; A story, theme, or abstract composition conveyed through movement; A presentation before an audience; A performance by skilled individuals; Musical or textual accompaniment.* In Unites States Copyright Office. (1978). Copyright Registration of Choreography and Pantomime. Circular 52. Acesso em 20.01.2022. Disponível em <https://www.copyright.gov/circs/circ52.pdf>. P. 1. Tradução livre.

⁴² Compendium of U.S. Copyright Office Practice. (1963). Compendium of U.S.: Chapter 2100. Renewal Registration. Acesso em 20.01.2022. Disponível em <https://www.copyright.gov/comp3/chap2100/ch2100-renewal-registration.pdf>. Tradução livre. Pg. 48.

*com seus braços*⁴³, posições de ioga e algum movimento de dança ou atlético que seja um gesto de comemoração por vitória. Aqui também há expressamente a informação de que meros passos de dança não são protegidos por copyright.

Danças sociais configuram a segunda categoria de movimentos não caracterizados como coreografias a serem protegidas. Para conceituar tal excludente, o documento fala de coreografias “*pensadas para serem performadas pelo público em geral, em que as pessoas se divertem executando a própria dança*”⁴⁴, em contraposição ao que é considerado obra artística da dança pelo regulamento – trabalhos criados para serem performados por artistas capacitados a uma plateia.

Em terceiro lugar tem-se as rotinas de exercícios praticadas “com fim em si mesmas”, como sequências de ioga, “tennis” ou “golf swing”, ou rotinas funcionais. A quarta categoria consiste em sequências de movimentos não realizadas por humanos, sejam animais treinados, robôs, máquinas ou objetos inanimados.

O regulamento coloca também como não protegidas as meras compilações. Assim, mesmo que haja uma compilação de passos conhecidos do ballet clássico, ou da dança moderna, ou ainda de algumas técnicas da dança contemporânea, essa pode não ser considerada uma coreografia digna de proteção autoral, caso, por exemplo, tenha sido criada com o intuito de ser praticada em aula para aprimoramento técnico. Curiosamente, a mesma sequência pode ser registrada caso tenha por objetivo sua apresentação ao público – nos termos da regulamentação.

Por último, a circular trata de coreografias ou pantomimas derivadas. Basicamente, expõe que, para registro, o material criado deve ser novo, contendo um nível de criatividade e novidades suficientes para ser considerada uma obra independente.

Nesse ponto, veja-se mais uma situação curiosa na dança, em que o coreógrafo original possui prestígio independentemente da passagem do tempo ou do trabalho de outros coreógrafos. No vídeo abaixo, são apresentadas 3 versões da

⁴³ Unites States Copyright Office. (1978). Copyright Registration of Choreography and Pantomime. Circular 52. Acesso em 20.01.2022. Disponível em <https://www.copyright.gov/circs/circ52.pdf>. Pg. 3.

⁴⁴ Id. Pg 3.

mesma coreografia, remontada por diferentes profissionais e interpretadas por diferentes bailarinas⁴⁵:



É possível que as coreografias possuem traços suficientemente diferentes para serem consideradas novas? Alguns podem dizer que, caso não fosse o contexto do espetáculo e a música utilizada, temos duas coreografias distintas. Contudo, sempre que apresentadas, elas serão referenciadas como coreografias de Marius Petipa – sendo adaptadas por profissionais diferentes.

Agora, a coreografia de George Balanchin, interpretada por Meghan Fairchild, para o mesmo ballet:



Nesse caso, há uma diferença: a coreografia é registrada como de autoria de George Balanchine. Em que pese o respeito histórico dentro da comunidade da dança, ao coreógrafo original, a partir do Ato de 1976, que permitiu o registro de coreografias como obras protegidas por Copyright, Balanchine registrou todas as suas criações – incluindo suas remontagens de ballets de repertório, como o *quebra nozes* – como coreografia própria. Tal registro foi deferido e foi inclusive objeto de uma das ações judiciais mais conhecidas sobre o tema de direito autoral de coreografias, tema que será abordado a seguir.

⁴⁵ As três versões são interpretadas, respectivamente, por Iana Salenko (2011), Nina Kaptsova (2010) e Maria Khoreva (2019), todas pela companhia Ballet Bolshoi da Rússia.

Com relação à nossa legislação nacional sobre o tema, centralizada na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais), de forma geral, tem-se também os requisitos para a proteção autoral. Em suma, o direito autoral nasce com uma criação original que respeita os critérios legais. O professor Guilherme Carboni, sobre o tema, resume o objeto da proteção da LDA e seus requisitos:

Para que haja proteção autoral, a obra deve apresentar os seguintes componentes fundamentais: (a) esteticidade: as obras protegidas pelo direito de autor são as que possuem valor estético autônomo, que encerra-se em si mesmo, independentemente da sua origem, destinação ou utilidade prática – apesar da existência de exceções a esse componente, como o direito conexo de autor das emissoras de radiodifusão, a proteção autoral do software e da base de dados; (b) o aporte trazido pelo autor: a obra intelectual deve resultar de uma atividade intelectual própria, que acrescente algo de novo à realidade do mundo; (c) a forma: para que haja proteção autoral, não se leva em conta o conteúdo ou o valor estético da obra, que é um critério discutível, revestido de subjetividade, mas quaisquer formas de expressão dotadas de caráter estético intrínseco; (d) a inserção em suporte: para que haja proteção autoral, a idéia precisa ser materializada em um determinado suporte; em outras palavras: a obra deve passar do corpus mysticum para o corpus mechanicum, salvo nos casos em que a comunicação é oral, ou mediante expressão corporal, quando a criação se exaure no mesmo ato; e (e) a originalidade: a obra deve ser original, isto é, composta por elementos que a tornem única e inconfundível, revestindo-se de traços e caracteres próprios⁴⁶.

No âmbito específico da dança, a proteção autoral também se mostra expressa, considerando que o art. 7º da LDA dispõe que são consideradas obras intelectuais protegidas “as obras coreográficas e pantomímicas, cuja execução cênica se fixe por escrito ou por outra qualquer forma”⁴⁷.

Na prática brasileira hoje, as obras coreográficas disponíveis ao público, em sua grande maioria, são criadas por coreógrafos contratados por companhias ou escolas, os quais cedem seu direito autoral de maneira formal, assim como a maior parte dos compositores na música cedem seus direitos a grandes gravadoras.

É a forma como esses profissionais garantem a apresentação de suas obras ao grande público, por bailarinos qualificados, recebendo por isso já dentro do valor

⁴⁶ CARBONI, Guilherme. **Direito autoral e acesso ao conhecimento: em busca do equilíbrio**. Revista Juris da Faculdade de Direito, São Paulo, v. 1, jan./jun. 2009. Disponível em http://www.mpsp.mp.br/portal/page/portal/documentacao_e_divulgacao/doc_biblioteca/bibli_servicos_produtos/bibli_boletim/bibli_bol_2006/Rev-FD-FAAP_v.01-2009.pdf#page=21. Acesso em 26.05.2022.

⁴⁷ BRASIL. **Lei de Direitos Autorais**. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos – 1998.

estipulado para recebimento por seu trabalho. Há, evidentemente, a proteção ao direito pessoal de autor – de modo que o criador será referenciado em cada interpretação da obra – enquanto os direitos patrimoniais são cedidos.

Além disso, há a possibilidade de realização de projetos culturais independentes. Nesse, juntamente com outros profissionais, o coreógrafo contribuirá para a produção de um espetáculo. Novamente, terá respeitado seu direito à menção como criador do trabalho, sendo a recompensa financeira ajustada de acordo com o que for negociado dentro da equipe de produção.

A todos os profissionais que participam da obra, portanto, é possível – e essencial para a melhor circulação do produto final – a cessão de direitos autorais. Essa alienação de direitos está prevista na Lei de Direitos Autorais, do art. 49 ao 52, sob o capítulo de “transferência dos direitos de autor”.⁴⁸

Nessa, há a previsão de que os direitos de autor podem ser transferidos, no todo ou em parte, a terceiros, observadas as limitações legais: não poderão ser objeto de cessão os direitos morais do autor, como o seu direito ao reconhecimento da autoria da obra.

⁴⁸ Art. 49. Os direitos de autor poderão ser total ou parcialmente transferidos a terceiros, por ele ou por seus sucessores, a título universal ou singular, pessoalmente ou por meio de representantes com poderes especiais, por meio de licenciamento, concessão, cessão ou por outros meios admitidos em Direito, obedecidas as seguintes limitações:

I - a transmissão total compreende todos os direitos de autor, salvo os de natureza moral e os expressamente excluídos por lei;

II - somente se admitirá transmissão total e definitiva dos direitos mediante estipulação contratual escrita;

III - na hipótese de não haver estipulação contratual escrita, o prazo máximo será de cinco anos;

IV - a cessão será válida unicamente para o país em que se firmou o contrato, salvo estipulação em contrário;

V - a cessão só se operará para modalidades de utilização já existentes à data do contrato;

VI - não havendo especificações quanto à modalidade de utilização, o contrato será interpretado restritivamente, entendendo-se como limitada apenas a uma que seja aquela indispensável ao cumprimento da finalidade do contrato.

Art. 50. A cessão total ou parcial dos direitos de autor, que se fará sempre por escrito, presume-se onerosa.

§ 1º Poderá a cessão ser averbada à margem do registro a que se refere o art. 19 desta Lei, ou, não estando a obra registrada, poderá o instrumento ser registrado em Cartório de Títulos e Documentos.

§ 2º Constarão do instrumento de cessão como elementos essenciais seu objeto e as condições de exercício do direito quanto a tempo, lugar e preço.

Art. 51. A cessão dos direitos de autor sobre obras futuras abrangerá, no máximo, o período de cinco anos.

Parágrafo único. O prazo será reduzido a cinco anos sempre que indeterminado ou superior, diminuindo-se, na devida proporção, o preço estipulado.

Art. 52. A omissão do nome do autor, ou de co-autor, na divulgação da obra não presume o anonimato ou a cessão de seus direitos. (BRASIL, 1998).

Exige-se, ainda, que seja firmado contrato escrito a fim de que a transmissão se dê de forma total e definitiva, sendo que em caso contrário, o prazo máximo para a transferência é de 05 anos.

É preciso, da mesma forma, que haja a estipulação expressa sobre a modalidade de utilização: no caso da dança, é preciso que se especifique se a autorização se refere à reprodução da obra completa ou em parte, se é possível a adaptação ou modificação da coreografia, dentre outros.

Ainda, no caso de transferência por cessão de direitos, a lei disciplina que se trata de transmissão, presumidamente, onerosa. Ou seja, caso não haja indicação escrita no contrato firmado sobre eventual gratuidade da transferência dos direitos, assume-se que a parte cedente recebeu ou receberá algum retorno financeiro por sua decisão.

Com essa cessão de direitos, o coreógrafo permite à equipe, à companhia, ou à escola, a reprodução da sua obra em outras oportunidades. Da mesma forma os demais artistas que participaram ativamente da composição da obra, a fim de que esta possa ser reproduzida em sua integralidade, como em sua concepção original.

Há, portanto, um cenário em que não há grandes disputas judiciais a respeito dos direitos de autor relacionados a obras coreográficas. Esse é um fator que contribui para a ausência de judicialização de casos nesse âmbito da arte, aliado ainda ao respeito mútuo presente na comunidade da dança. Além disso, sabe-se que no Brasil, a dança não representa um mercado que movimentada de forma expressiva a economia – e, querendo ou não, são levados à justiça casos em que as partes terão graves prejuízos ou grandes ganhos em decorrência da possível infração ao direito de autor.

Sendo as contratações de coreógrafos, de maneira geral, já muito preocupada com o direito de autor, as discussões sobre o tema no judiciário brasileiro ainda são incipientes.

Contudo, podemos verificar alguns casos internacionais em que foi necessária a intervenção do estado, sendo necessário o posicionamento de magistrados a respeito da aplicação dos direitos autorais relativos a coreografias – casos dos quais podemos tirar orientações e entendimentos importantes a respeito do que pode ser considerado violação a uma obra coreográfica, a quem pertencem os

direitos referentes à criação e, ainda, o que é necessário para que uma sequência seja considerada, de fato, coreografia, apta a ser protegida.

3.1.2 PROTEÇÃO JURÍDICA DA OBRA COREOGRÁFICA: ESTUDOS DE CASO

3.1.2.1 *Horgan x MacMillan, Inc.*

O processo *Horgan x MacMillan, Inc*, um dos primeiros casos julgados a partir da nova normativa de proteção ao Copyright de coreografias, de 1976. O processo desencadeou-se em torno da publicação do livro *The Nutcracker: A Story & A Ballet*, escrito por Ellen Switzer e publicado por MacMillan, Inc., no qual foram incluídas fotografias do ballet coreografado por George Balanchine.

O registro da coreografia por Balanchine havia ocorrido em 1981, dois anos antes de sua morte em 1983. Os direitos dessa obra e de outras do coreógrafo foram destinadas à Barbara Hogan, sua assistente pessoal, que por sua vez depositou os direitos no “The Balanchine Trust”, um fundo criado para simplificar a administração e os licenciamentos das obras⁴⁹.

Em 1985, Horgan tomou conhecimento sobre a publicação do livro do Quebra Nozes e enviou uma carta à editora, informando que as fotografias a serem utilizadas constituíam uma forma de trabalho derivado das coreografias de Balanchine. Assim, informou que a publicação não poderia ocorrer sem a devida licença. A editora, por sua vez, respondeu à notificação informando que não possuía intenção de proceder com o processo para licença, e iria publicar o livro como estava. A última notificação partiu de Horgan, pedindo para que não houvesse a publicação sem a devida permissão. Não houve resposta, no entanto.

Horgan então ingressou com uma ação judicial, pedindo uma decisão liminar para impedir a publicação do livro. Em um primeiro momento, seu pedido foi negado,

⁴⁹ O fundo foi criado em 1987, “com a responsabilidade de disseminar e proteger a integridade e os direitos autorais do trabalho de George Balanchine no presente e para o futuro”. Tradução livre, in <https://www.balanchine.com/the-trust>, acesso em 20.03.2022. No fundo encontram-se os registros de todos os trabalhos coreográficos de Balachine, incluindo remontagens de ballets de repertório como Dom Quixote, Lago dos Cisnes e Copélia, mas também obras inéditas como Jewels e Symphony in C.

pois não haveria o uso indevido da coreografia por meras fotografias. Entendeu o magistrado que a necessidade de movimento era essencial para a caracterização da coreografia, de modo que a simples representação por imagens não permitia a reprodução da obra.

Em seu recurso, Horgan alegou que era incorreto o entendimento do juízo no sentido de que as fotografias não permitiam a reconstrução da coreografia. Afirmou que essa não seria a questão central da discussão, mas sim o fato de que as fotos possuíam semelhança substancial com relação à obra coreográfica.

A Corte Federal julgou que o tribunal local estava equivocado ao concluir que as fotografias não poderiam infringir os direitos sobre a coreografia de Balanchine. Afirmaram que a premissa para determinar a ocorrência ou não de violação aos direitos de autoria da obra coreográfica deveria, de fato, ser a similaridade substancial, e não se haveria possibilidade de reprodução a partir das imagens. Especificamente, a Corte consignou que uma análise real precisaria considerar se um observador ordinário identificaria as fotos e o ballet como a mesma coisa, a não ser que fosse instado a enxergar as diferenças.

Ou seja, decidiu-se que a violação ao copyright poderia ocorrer mesmo se houvesse a utilização de uma pequena parte da obra, ainda que não seja possível a reconstrução da coreografia original, desde que a parte seja qualitativamente importante.

Esse caso nos mostra como a proteção autoral à coreografia não diz respeito apenas à garantia de que o conjunto de movimentos e passos criados pelo coreógrafo não será reproduzido, ou apropriado, para ser executado por outros intérpretes sem a devida autorização ou compensação financeira. Pelo contrário, se refere também à sua reprodução por outros meios, a qual precisa da devida autorização e compensação ao autor.

3.1.2.2 *Martha Graham School v. Martha Graham Ctr*

Outro caso que envolveu o direito sobre obras coreográficas após o falecimento da autora foi decorrente das coreografias criadas pela bailarina Martha Graham – nome importante da dança moderna, já citado nesse texto⁵⁰.

Graham formou duas corporações sem fins lucrativos para apoiar financeiramente seu trabalho, primeiro estabelecendo o *Martha Graham Center of Contemporary Dance, Inc.* (o Centro) em 1948. Em 1956, o Centro vendeu os direitos para a escola *Martha Graham School of Contemporary Dance, Inc.*

Em 1989, Graham criou um testamento que concedia os direitos de suas obras a um amigo próximo, Ronald Protas, mas ela não nomeou especificamente quais seriam as coreografias objeto dessa concessão. Em 1992, o ano seguinte à morte de Graham, Protas reivindicou a titularidade dos direitos autorais dessas coreografias e, em 1998, criou o *Martha Graham Trust* para governar o licenciamento dessas obras. Protas licenciou várias das obras e o ensino da técnica Martha Graham para o Centro.

Passando por algumas dificuldades financeiras, o Centro fechou de 2000 a 2001, período em que Protas obteve registro de direitos autorais para trinta peças de Graham. Após a sua reabertura, Protas entrou com pedido de liminar, com a finalidade de impedir o Centro de ensinar a técnica de Martha Graham e usar setenta de suas peças.

O Centro então alegou ser o titular dos direitos relativos às obras coreográficas, usando a teoria “works made for hire” (trabalhos feitos por encomenda)⁵¹. Segundo a circular 9 do United States Copyright Office⁵², esses são

⁵⁰ Martha Graham foi uma das precursoras da dança moderna nos Estados Unidos, sendo responsável pela própria construção da técnica. Considerada uma das criadoras da Dança Moderna, a bailarina e coreógrafa fundou sua própria Companhia, *Martha Graham Dance Company*, que é até hoje uma das mais conceituadas do país.

⁵¹ United States Copyright Office. (2012). Works Made for Hire. Circular 09. Disponível em <https://www.copyright.gov/circs/circ09.pdf>. Acesso em 10.01.2022.

⁵² A circular se remete ao *Copyright Act* para a definição de “obras por encomenda”, sob dois aspectos: a) um trabalho preparado por um empregado no âmbito do seu emprego; b) um trabalho “especialmente encomendado” ou “encomendado para uso” como contribuição para um trabalho coletivo, como parte de um filme ou outra obra audiovisual, como tradução, como um trabalho complementar, como uma compilação, como um texto instrucional, como um teste, como material de resposta para um teste, ou como um atlas.

trabalhos criados por colaboradores de empresas, sendo que a empresa (ou organização) seja considerada detentora dos direitos autorais. Consta no documento:

A lei de direitos autorais protege uma obra desde o momento em que ela é criada de forma fixa. A partir de no momento em que é colocado em um manuscrito impresso ou eletrônico, uma gravação de som, um programa de software de computador, ou outro meio concreto, os direitos autorais torna-se propriedade do autor que o criou. Somente o autor ou aqueles direitos derivados do autor podem legitimamente reivindicar direitos autorais.

Há, no entanto, uma exceção a esse princípio: “trabalhos feitos por encomenda”. Se uma obra for feita por conta de outrem, o empregador é considerado o autor, mesmo que um empregado realmente criou o trabalho. O empregador pode ser uma empresa, uma organização ou um indivíduo.⁵³

Em primeiro julgamento, o tribunal distrital considerou que a doutrina dos “trabalhos por encomenda” se aplicava a todas as coreografias criadas por Graham enquanto ela trabalhava no Centro e na Escola, além de várias que ela havia atribuído diretamente ao Centro, totalizando quarenta e cinco coreografias.

Em sede de recurso, a Segunda Turma aplicou um teste de “exemplo e despesa”, no qual “[um] trabalho é feito por 'exemplo e custo' do contratante quando o empregador induz a criação do trabalho e tem o direito de dirigir e fiscalizar a forma como o trabalho é realizado”.⁵⁴ Ao aplicar este teste, o tribunal entendeu que quaisquer coreografias criadas durante o emprego de Graham no Centro de 1956 a 1965 não eram “obras por encomenda”, porque ela trabalhava apenas meio período como professora e não era obrigada a coreografar, nem havia evidências de que quaisquer obras que ela criasse fossem “criadas... na 'instância' do Centro”.

A corte abordou em seguida as danças criadas por Graham entre 1966 e 1976, ano em que Graham assinou um novo contrato com o Centro. Na oportunidade,

⁵³ Tradução livre do original: *Copyright law protects a work from the time it is created in a fixed form. From the moment it is set in a print or electronic manuscript, a sound recording, a computer software program, or other such concrete medium, the copyright becomes the property of the author who created it. Only the author or those deriving rights from the author can rightfully claim copyright. There is, however, an exception to this principle: “works made for hire.” If a work is made for hire, an employer is considered the author even if an employee actually created the work. The employer can be a firm, an organization, or an individual.* In United States Copyright Office. (2012). Works Made for Hire. Circular 09. Disponível em <https://www.copyright.gov/circs/circ09.pdf>. Acesso em 10.01.2022.

⁵⁴ U.S. District Court for the Southern District of New York - 224 F. Supp. 2d 567 (S.D.N.Y. 2002) August 23, 2002. Disponível em <https://law.justia.com/cases/federal/district-courts/FSupp2/224/567/2489974/>. Acesso em 30.01.2022.

determinou que a teoria dos “trabalhos por encomenda” se aplicasse a essas obras, porque, durante esse período, o Centro pediu que Graham se concentrasse mais na coreografia do que no ensino, e ela começou a trabalhar em período integral e recebeu um aumento em seu salário.

Os trabalhos coreografados entre 1978 e 1991 também foram considerados obras por encomenda, pois o tribunal argumentou que existia uma relação de emprego entre Graham e o Centro, com base em fatores como seu salário e benefícios, e o fato de ela ter criado coreografias com recursos do Centro.

Nesse caso, ficou clara a aplicação da teoria dos trabalhos por encomenda às obras coreográficas criadas por profissionais no período de sua contratação. A decisão impactou de forma negativa os artistas do campo da dança. O diretor do American Dance Festival, Charles Reinhart, comentou sobre o caso que “pensar que as obras de Martha Graham foram por encomenda é como o papa dizer ao diabo: venha jantar”.⁵⁵

3.1.2.3 *Alfonso Ribeiro v. Epic Games, Inc.*

Um caso de notoriedade que levou à sociedade em geral a discussão a respeito da autoria coreográfica foi a recente disputa entre o ator Alfonso Ribeiro e as empresas Epic Games e a Take-Two Interactive. O ator interpretou o personagem Carlton na série “Um Maluco no Pedaco” processou as empresas pelo uso não autorizado de passos de dança nos jogos Fortnite e NBA 2K, respectivamente. Os passos referiam-se à movimentação icônica do personagem, conhecida como “Carlton Dance”.

O passo foi utilizado pelas empresas em seus jogos, sendo realizados pelos personagens. O jogo Fortnite por si só foi responsável por diversos movimentos que foram repetidos por jovens de todo o mundo, de modo que se pode dizer que a

⁵⁵ Felicia R. Lee, **Graham Legacy**, on the Stage Again, N.Y. TIMES, Sept. 29, 2004, at E1. In BENTON, Katie M. **Can Copyright Law Perform the Perfect Fouetté?: Keeping Law and Choreography on Balance to Achieve the Purposes of the Copyright Clause**, 36 Pepp. L. Rev. Iss. 1 (2009). Disponível em: <https://digitalcommons.pepperdine.edu/plr/vol36/iss1/2>. Acesso em 11.02.2022.

realização de passos de dança pelos avatares era parte essencial do jogo – ou, pelo menos, de seu imenso sucesso.

Por outro lado, a movimentação realizada pelo personagem Carlton é de conhecimento geral, sendo que a sua visualização remete instintivamente ao Príncipe de Bel-Air. Diante de sua utilização por uma empresa multimilionária, em um jogo que movimentou mais de 9 bilhões de dólares, o ator que criou a coreografia buscou ser recompensado pela sua utilização, que teria sido feita sem a sua autorização.

No entanto, o U.S. Copyright Office negou o pedido de registro dos passos, justificando que estes não se enquadrariam no conceito de coreografia apta à proteção autoral. Entendeu que os movimentos apresentam uma simples sequência de passos encontrados em “danças sociais”, que não representam uma composição integrada, coerente e expressiva.⁵⁶ Na íntegra, especificou as características que fariam da sequência uma coreografia, mas que não estavam presentes:

Para possibilidade de registro, “coreografia” é a composição e arranjo de uma série de movimentos de dança padronizados e passos organizados em um todo integrado, coerente e expressivo. Veja *Horgan v. Macmillan, Inc*, 789 F.2d 157, 161 (2d Cir. 1986). Obras coreográficas são tipicamente performadas por bailarinos treinados, para um público. Em contraposição, danças sociais, como danças de salão, danças lineares e movimentos similares não são criados para bailarinos profissionais. Eles são, na realidade, criados para serem performados pelo público em geral para seu próprio entretenimento.⁵⁷

Esse caso marca a necessidade de enquadramento da obra como coreografia apta à proteção, principalmente, a necessidade de caracterização como um trabalho artístico criativo que demande de fato uma produção original pelo autor.

3.2 ESPETÁCULO

⁵⁶ <https://www.law360.com/articles/1129321/attachments/1>

⁵⁷ *For copyright purposes, “choreography” is the composition and arrangement of a related series of dance movements and patterns organized into an integrated, coherent and expressive whole. See *Horgan v. Macmillan, Inc*, 789 F.2d 157, 161 (2d Cir. 1986). Choreographic works are typically performed by skilled dancers for an audience. By contrast, social dances, such as ballroom dances, line dances, and similar movements are not created for professional dancers. They are instead intended to be performed by the general public for their own enjoyment.* Tradução livre. In <https://www.law360.com/articles/1129321/attachments/1>.

Após a delimitação a respeito da obra coreográfica e as implicações do direito autoral nesse contexto, partimos para uma segunda abordagem a respeito da importância do direito autoral na dança – na criação dos espetáculos como um todo.

Uma obra artística na dança – por mais que possamos falar de uma limitação criativa efetiva à coreografia – envolve inúmeros outros elementos. Da música aos elementos cênicos, todo o contexto em que se inserem as coreografias compõem a obra final. Ainda que os demais elementos cênicos façam ou não parte do processo criativo em si, é certo que a sua presença é o que torna a obra o que ela é: o resultado final depende integralmente da intersecção das diversas obras criadas pelos autores responsáveis.

Em qualquer motivo em particular, podemos citar aqui os principais componentes de um espetáculo de dança – que, por mais simples que aparentem na obra final, são essenciais e precisam estar presentes em qualquer composição. É que cada um desses elementos precisa ser pensado de forma cuidadosa pelo criador da obra final, que deverá decidir, considerando o resultado final que será apresentado, o que fará parte do todo.

A decisão até mesmo de afastar algum dos elementos impactará no que se quer comunicar. Veja-se que a ausência de um deles, na verdade, é preenchida: sem música, o som é o silêncio, e o que inevitavelmente o preencherá; sem maquiagem, o rosto cru; sem cenário, o vazio; sem figurino, a nudez. Cada decisão sobre o espetáculo final é uma escolha criativa, e toda ausência possui um significado. Nenhum espetáculo pode ser consolidado sem que sejam considerados todos os seus elementos.

Com a utilização de todos em harmonia, o resultado é uma obra completa e coerente, que permite ao público uma imersão real na mensagem que se pretende passar pelos autores. Quando mais interligados os elementos, mais sentido faz a coreografia e mais riqueza é atribuída ao espetáculo, que envolve a plateia em diversos sentidos, não apenas com uma composição estética agradável ao olhar.

Veja-se, como exemplo, a coreografia “Valsa das Neves”, do ballet “O Quebra Nozes”, apresentado pela companhia Royal Ballet, da Inglaterra. A intenção era a

representação de flocos de neve caindo⁵⁸ – o que envolveu perfeitamente a música, com toques suaves, o figurino, os elementos cenográficos e, evidentemente, a coreografia:



Trata-se de uma cena que, claramente, enche os olhos, mas também permite uma experiência completa a partir do momento em que a música e toda a composição cenográfica participam de forma ativa da obra.

Passemos então a analisar, brevemente, cada um desses elementos – como se falou, em nenhuma ordem particular.

3.2.1 Música

A música (ou sua ausência, como já explicado) é um elemento muito característico para os espetáculos de dança. Diferente dos demais elementos, que podem ser incluídos no processo criativo, em certas ocasiões, a criação de uma obra coreográfica em dependência direta à composição escolhida é praticamente uma regra. Muito comumente sequências coreografias são pensadas a partir de determinada canção, sendo que as ondulações de movimento acompanham o caminho da melodia e o ritmo. Há casos, ainda, em que a coreografia e a música são criadas em conjunto⁵⁹, a fim de que seja disponibilizada ao espectador a melhor

⁵⁸ O ballet “O Quebra Nozes” conta a história de uma noite de natal, em que Clara, a protagonista, ganha de presente um soldadinho de chumbo e, em uma confusão com as outras crianças, ele acaba se quebrando”. Muito triste, após a festa ter acabado e todos os convidados ido embora, Clara vai até a sala no meio da noite ver se boneco quando, de repente, se vê cercada de ratos soldados que tentam ataca-la. O boneco então ganha vida para protege-la. Após a derrota dos ratos, o Qubra Nozes se apresenta como príncipe e leva Clara para conhecer seu reino encantado. Ao chegarem, são recebidos pelos flocos de neve – cena justamente apresentada pela coreografia aqui citada.

⁵⁹ Como apontado no capítulo anterior, os ballets de repertório, em sua grande maioria, foram montados justamente dessa forma. Com o intuito de passar ao público da forma mais convincente possível uma

experiência para entendimento da mensagem que se pretende comunicar – seja ela uma reflexão, uma crítica, um sentimento ou uma história.

Um exemplo local de espetáculo em que houve a criação conjunta de coreografia e música é “O Grande Circo Místico”, do ballet Guaíra⁶⁰. Sob direção de Carlos Trincheiras, a companhia paranaense estreou a obra que a tornaria conhecida por todo o país, coreografada pelo próprio diretor e com música criada pelos compositores Chico Buarque e Edu Lobo, com orquestra regida pelo maestro Chiquinho de Moraes⁶¹.

Como já foi abordado, o silêncio também é uma escolha criativa. A ausência de música muitas vezes é preenchida por sons ambientes, que partem da própria plateia ou dos entornos de onde ocorre a coreografia. Ainda que seja possível afastar qualquer interferência – pensemos em uma vídeo-dança, por exemplo –, a decisão pelo silêncio faz parte da criação da obra.

3.2.2 Cenário, objetos cenográficos e iluminação

Mais um elemento essencial à formação do espetáculo de dança é o cenário. Aqui, importa ressaltar: principalmente com o advento da dança contemporânea, extinguiu-se a necessidade de um teatro ou um palco para a apresentação de um espetáculo de dança. As performances abriram espaço para a possibilidade de obras sendo disponibilizadas ao público em locais abertos ou fechados, praças, centros comerciais, museus. Isso não significa que há a dispensa de decisão sobre um cenário.

Se na ausência da música o silêncio é preenchido por inevitáveis sons provenientes de todo o entorno, em um espetáculo aberto o cenário se torna tudo

história, sem qualquer fala, todos os elementos eram essenciais para que se pudesse apresentar a ideia, o sentimento e o contexto ali presentes. Por essa razão se tornava tão importante a existência de criações conjuntas, que trouxeram à sociedade obras imortais.

⁶⁰Disponível em <https://www.teatroguaira.pr.gov.br/Bale/Pagina/Historico>. Acesso em 20.11.2021.

⁶¹ Não foi a primeira vez que a companhia contou com a criação de trilha sonora direcionada ao próprio espetáculo. Em “Jogos de Dança”, sob direção também de Carlos trincheiras, o ballet apresentou sua obra inédita com músicas compostas por Edu Lobo. Mais em <https://www.teatroguaira.pr.gov.br/Bale/Pagina/Historico>. Acesso em 20.11.2021.

aquilo ao redor dos intérpretes. A rua, as paredes, as obras de artes e o próprio público fazem parte do resultado. Se, ainda, é possível um equivalente ao silêncio, o vazio é o próprio cenário.

Em um espetáculo que pretende a apresentação de uma história ao público, o cenário é essencial para permitir a identificação de onde se passa essa história, da época – questões primordiais para a compreensão do enredo pela plateia. Veja-se, por exemplo, no caso dos já citados ballets românticos: era parte substancial da narrativa a divisão entre o mundo real, em que vivia a personagem principal ainda em vida, e o mundo etéreo, ao qual ela pertenceria após a morte. Evidente que toda a junção dos elementos corrobora para identificação desses dois espaços distintos, mas não há dúvida de que o cenário possui um papel essencial para caracterização da narrativa – que, muito provavelmente, não seria completamente absorvida pelo público no caso de negligência quanto a esse elemento tão importante.

Os objetos cenográficos também fazem parte do espetáculo e podem ser utilizados como parte da própria coreografia. O que seria do ballet o Quebra-Nozes sem o boneco para ser entregue à Clara na noite de natal? Muitas coreografias são, inclusive, criadas com a utilização dos objetos – cadeiras, tecidos, espelhos, muitos fazem parte do próprio processo coreográfico.

Um ballet de renome que faz uso de elementos cenográficos como parte inerente da obra é “O Segundo Sopro”⁶², também da Companhia local Ballet Guaíra. Também conhecido como “Ballet das Águas”, o espetáculo faz referência aos elementos da natureza e conta com a utilização de água e areia no palco. Veja-se um trecho do ballet:

⁶² Direção artística: Pedro Pires; Concepção, coreografia e direção: Roseli Rodrigues; Música: Fábio Cardia; Cenotécnica e efeitos: Ireneu Salvador; Iluminação: Paulo César Medeiros; Versão original do BTG: 1999, sob a direção de Suzana Braga. Ver mais em <https://www.teatroguaira.pr.gov.br/Bale/Pagina/Repertorio>.



Outro exemplo que mostra a relevância do cenário para a composição da obra final é o espetáculo “Cura”, da coreógrafa e diretora Deborah Colker. Com direção de arte e cenografia assinadas por Gringo Cardia, o espetáculo utiliza diversos elementos cenográficos que servem não apenas como fundo, para contextualizar a coreografia, mas como parte da própria dança. Vê-se que não é possível desvincular essa composição cenográfica sem desvirtuar completamente a obra original, de modo que seria necessária uma alteração de toda a coreografia e do próprio conceito do espetáculo no caso de mudança ou retirada do cenário criado.



Figura 12

Evidente, portanto, que tanto o cenário como os elementos cenográficos podem ser parte fundamental de um espetáculo de dança – não tomando o protagonismo da coreografia, mas sendo peça essencial para o resultado final, de modo que não é possível se desvincular da obra.

A iluminação é o terceiro elemento aqui trazido. De inquestionável importância, mesmo que a mais simples, pois é o que, substancialmente, permitirá a visualização da coreografia. Ainda assim, pode ser pensada de modo grandemente enriquecedor, dando destaque à pontos determinados da coreografia com foco, criando o ambiente por meio das cores, trazendo sentimentos diferentes de acordo com a sua intensidade.

Uma luz mais branca trará destaque ao todo, enquanto uma luz âmbar pode trazer sensações ao público que apenas a movimentação dos bailarinos não trará. Focos de luz e corredores⁶³ são capazes de alterar a noção de espaço dentro do próprio palco, dando destaque a recortes específicos da coreografia ou levando o olhar do espectador para onde os autores pretendem. As luzes coloridas podem trazer um caráter mais melancólico à cena, ou mais animado, ou mais romântico. Considere-se, ainda, a utilização de contraluz, permitindo à plateia enxergar somente a silhueta de bailarinos. São diversas possibilidades trazidas ao artista criador e que podem fazer toda a diferença no espetáculo a ser apresentado.

A versatilidade da iluminação é de grande valia para coreógrafos que não possuem muitos recursos na apresentação de sua obra. Como visto, são muitas opções trazidas pela iluminação que permitem a utilização de figurinos e cenários (muitas vezes os elementos de mais alto valor) mais simples, em um espetáculo que transmitirá com bastante riqueza ambientes e sensações diferentes à plateia.

3.2.3 Figurino, cabelo e maquiagem

⁶³ Nos corredores as luzes são provenientes das laterais do palco, por trás das coxias (cortinas pretas que delimitam o palco e encobre os bastidores e os bailarinos que aguardam para entrar). Podem ser brancas ou coloridas, e criam uma ilusão sobre a própria dimensão do espaço utilizado pelos intérpretes.

O figurino tem relevância inquestionável dentro da dança como um todo. Faz parte essencial dos espetáculos, as vestimentas utilizadas pelos bailarinos marcaram épocas da dança, caracterizando a distinção entre momentos diferentes da dança.

As sapatilhas, por si só, são uma característica importante e um marco na história da dança: inicialmente lisas, permitindo que as bailarinas não precisassem utilizar sapatos pesados para realizar seus movimentos. Depois, estruturadas, permitindo a dança na ponta dos pés, realçando as características de leveza e fluidez que deveriam ter as bailarinas da dança clássica. Em seguida, sendo extirpadas na dança moderna, que se opôs a toda a rigidez que o ballet clássico impunha como uma quebra de paradigma.

Os vestidos e peças utilizadas também foram essenciais para delimitações de “eras”. No ballet romântico, novamente o figurino tinha papel essencial como elemento que diferenciava o primeiro ato (de vivacidade e realidade) do segundo (de caráter etéreo e surreal). Nesse momento, vê-se a utilização de saias médias e cheias. Veja-se, como exemplo, a imagem abaixo do ballet “Giselle”:



Figura 13

Após, com o ballet imperial russo, entram em cena os conhecidos “tu-tus prato”⁶⁴, saias em formato reto que deixam em evidencia as pernas das bailarinas, justamente por ser um momento em que havia uma valorização da técnica. A intenção era apresentar ao público uma arte de alta performance, e a mudança de figurino foi importante para possibilitar essa alteração. Abaixo, a imagem de uma bailarina performando uma variação do ballet “Paquita”, de Marius Petipa:



Figura 14

O ballet neoclássico trouxe a possibilidade de variações ainda mais significativas nas vestimentas, possibilitando saias mais fluídas, em diversos comprimentos. A mudança pode ser observada nas fotografias abaixo, referentes aos ballets “Symphony in C”, de George Balanchine, e “Spartakus”, de xxx:

⁶⁴ Tu-tu é o nome dado à parte da saia dos figurinos da dança clássica. Eles podem ter vários formatos, sendo os principais o prato, formato mais curto e reto, e o romântico, formato mais longo que quase alcança os pés.



Figura 15



Figura 16

É claro que a utilização de determinados figurinos em determinadas épocas da dança não é estanque, mesmo porque as eras, em si, não tiveram rompimentos bruscos. Contudo, trata-se de uma visão geral que permite a observação de mudanças paradigmáticas, sendo a alteração nas vestimentas uma delas.

Também no caso de figurinos é possível que eles sejam parte essencial do espetáculo, no sentido de que coreografias são criadas em sua função. Uma obra marcante da dança moderna tem essa característica – a coreografia “Dança da Serpente”, de Loie Fuller. Utilizando-se de bastões de madeira e uma saia com tecidos enormes, a bailarina e coreógrafa idealizou a “dança da serpente” que, com a interação da iluminação, cria a ilusão de um movimento surreal com mudança de cores. A seguir, um vídeo com a representação da coreografia:



Mais do que um acessório, o figurino pode ser também o centro da criação coreográfica – o que, como visto, é verdadeiro para todos os elementos cênicos. Ainda que não seja o caso, ele possui papel extremamente relevante na obra final, seja para localizar o espectador, para complementar o movimento ou para valoriza-lo.

Por fim, temos em uma única categoria o cabelo e a maquiagem. Esses elementos são vistos de forma muito prática. O cabelo preso a fim de permitir a movimentação dos bailarinos sem qualquer interferência (especialmente giros), ou a maquiagem simples apenas com a finalidade de evidenciar os traços dos rostos e permitir a identificação de expressões à longa distância. Mas não é só.

Assim como o figurino, tais elementos tem um papel marcante na própria história da dança – enquanto a dança clássica exigia os cabelos presos em coque, a quebra de paradigmas levou também à aceitação de coreografias com cabelos soltos e meio presos.

Os penteados muitas vezes são utilizados também para localizar a plateia quanto à época em que se passa determinada história, ou, ainda, para fazer referência ao tema que está sendo abordado. É comum em espetáculos que referenciam a cultura grega, por exemplo, a utilização de tranças, enquanto obras que se passam na Europa dos séculos XIX e XX, optam por cabelos meio presos.

Uma escolha marcante da dança clássica que envolve a alteração do penteado é a cena da loucura de Giselle. A bailarina, que inicia o espetáculo com os cabelos presos de forma padrão, a fim de permitir a realização dos passos clássicos com perfeição técnica, assim que é acometida pela “doença do amor”, solta seus cabelos em meio à coreografia, evidenciando ao público que se trata de um momento de vulnerabilidade e falta de equilíbrio.

Na dança moderna e contemporânea, em que muitas vezes se escolhe por cabelos soltos, é muito comum que a escolha se dê na intenção de complementar a própria movimentação, de modo que o movimento dos cabelos faça parte da própria coreografia.

A maquiagem, como dito, normalmente tem a finalidade de permitir a identificação das expressões do artista no palco, independentemente da distância. Por isso, há realce nos olhos e na boca, bem como nos contornos da face, para que o rosto seja observado pela plateia.

É possível, ainda, a utilização de maquiagem artística – especialmente quando se busca retratar alguma criatura fantástica ou algum personagem com características marcantes, como magos, cisnes, fadas. Ainda, ela tem destaque também em obras que retratem rituais ou culturas em que há uma pintura corporal específica.

Nesses casos é possível perceber a maquiagem como parte essencial do espetáculo, de modo que sem ela, ou com sua alteração, a obra perderia o conceito sob o qual foi elaborada. Como exemplo, tem-se a técnica Butoh – dança de origem japonesa que, em seu início, foi descrita como “dança das trevas”. Essa forma de dança tem origem na década de 50, em que o Japão, após de ser exposto a uma guerra devastadora, via a cultura ocidental se apoderar de seu território. Trata-se, nesse contexto, de uma movimentação bastante melancólica, que tinha em sua concepção a ideia de que o bailarino não dança para si, mas para reviver algo muito maior.

Por isso os intérpretes se apresentam com a maior impessoalidade possível: bailarinos raspam os cabelos e pintam toda a pele de branco, a fim de destacar, apenas, o corpo⁶⁵.

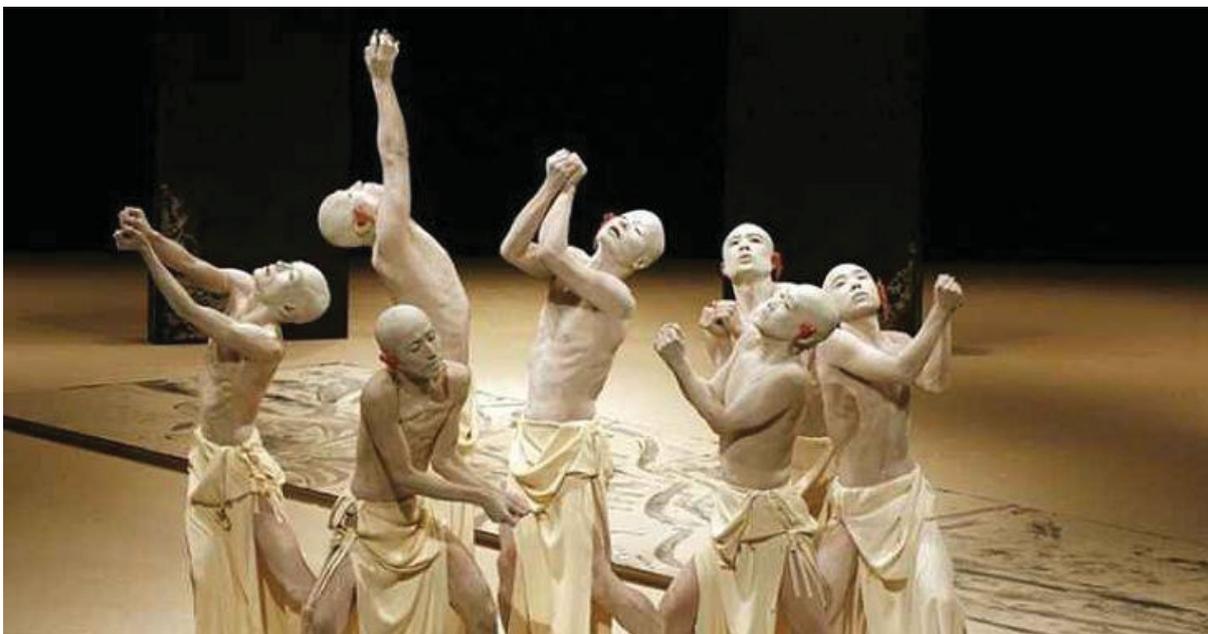


Figura 17

Na concepção coreográfica dessa técnica, busca-se a valorização do corpo humano em si. Por isso a maquiagem se faz importante, não apenas para destacar os contornos corporais, mas também para despersonalizar os bailarinos. Nesse contexto, a maquiagem é essencial para identificação da coreografia, sendo parte intrínseca dessa.

Assim, a maquiagem tanto pode ser utilizada apenas como acessório, para contextualizar a coreografia ou para ressaltar a expressividade dos intérpretes, como pode também ser parte essencial do espetáculo, sendo imprescindível para a devida apresentação do conceito original ao público.

⁶⁵ KASAI', Toshiharu. **A Note on Butoh Body**, in Memories of the Hokkaido. Institute of Technology Vol.28, 2000. Disponível em: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.1089.6472&rep=rep1&type=pdf>. Acesso em 29.06.2022.

3.2.4 A importância dos direitos autorais na construção do espetáculo

Como visto, a composição de um espetáculo de dança não se restringe à coreografia, mas envolve diversos elementos que são essenciais para sua construção. Não há como fazer um espetáculo de dança sem decidir por todos eles, por mais simples que as escolhas se mostrem.

Tivemos alguns exemplos no decorrer desse trabalho, porém gostaria novamente de me utilizar de exemplos práticos para melhor compreensão do impacto do direito autoral no contexto do espetáculo.

Primeiro, pensemos em uma apresentação em que não houve a construção criativa conjunta – em um espetáculo de dança que o único responsável pelas decisões criativas seja o coreógrafo, que se torna o próprio diretor. A partir das coreografias, se monta a mensagem a ser comunicada ao público – que pode resultar em uma história a ser contada ou em uma obra abstrata. Escolhe-se, em um contexto de milhares de opções, músicas que se enquadrem na mensagem a ser passada, disponíveis a partir do mero pagamento do ECAD⁶⁶. O diretor, responsável, decidiu por um figurino neutro, com collants cor da pele de propriedade dos próprios intérpretes, e uma maquiagem padrão de palco⁶⁷. O cenário consiste na projeção de imagens encontradas em bancos de dados de domínio público e a iluminação é pré projetada pelo diretor, que instrui o técnico para o momento da apresentação.

Aqui se vê um contexto em que a atividade criativa, em si, pertence a uma única pessoa – que, por sua própria vontade, poderá reproduzir a obra no momento e local que desejar, com diferentes equipes de intérpretes, ensaiadores e técnicos.

⁶⁶ O ECAD – Escritório Central de Arrecadação e Distribuição – é uma associação civil privada, responsável pela autorização de execução pública de obras musicais e audiovisuais, arrecadação de valores referentes aos direitos autorais das obras reproduzidas e distribuição dos valores recebidos aos respectivos autores. Sua atuação é amparada pela Lei 9.610/98. In [https://www3.ecad.org.br/o-ecad/Documents/estatuto%20\(2\).pdf](https://www3.ecad.org.br/o-ecad/Documents/estatuto%20(2).pdf), acesso em 15.02.2022.

⁶⁷ A maquiagem de palco padrão tem como objetivo o realce das partes mais expressivas do rosto (olhos e boca) com a maior proximidade possível com o natural, apenas de modo que o rosto seja bem percebido à uma distância considerável – pensando que a maior parte das apresentações de dança são realizadas em um palco longe dos telespectadores. Geralmente uma maquiagem que se relacione com a cor de pele dos intérpretes. Nos olhos, tons de marrom, com traços pretos e brancos que os fazem maiores e mais perceptíveis à distância, e boca vermelha. Além disso, o contorno dos rostos também é marcado.

Extremamente possível, essa é uma situação menos comum – especialmente em obras que gerem conteúdo financeiro.

Como visto anteriormente, a criação de um espetáculo de dança normalmente se dá de forma colaborativa, em que há um trabalho equilibrado e interligado entre coreógrafo (às vezes mais de um), músico, figurinista e cenógrafo. É preciso que haja o trabalho conjunto de todos esses criadores para que a história, ou a ideia abstrata, seja transmitida ao público de forma que possa ser compreendida.

Cada um desses artistas, evidentemente, terá sua criação protegida. É necessário que se reconheça o empenho criativo dos participantes a fim de que, justamente, estes possam ser incentivados a continuar criando, sem correr o risco de ter suas obras reproduzidas ou alteradas sem sua permissão e, não menos importante, tendo garantia de remuneração por seu trabalho artístico-criativo.

No entanto, o que preocupa é a possibilidade de utilização do direito de autor como empecilho de apresentação do espetáculo. Não se trata – diante das normas legais literais – de utilização indevida, mas eventual atitude que impeça a reprodução da sua contribuição no resultado final da obra pode inviabilizá-la como um todo, sendo possível considerar a ocorrência de abuso de direito.

Nesse ponto, a primeira pergunta que se faz é: o que pode ser considerado uma reprodução indevida? Qual é o núcleo da criação que a constitui?

Vejam, por exemplo, o caso do citado ballet de repertório *Jewels*, em que o figurino foi indispensável para a caracterização final do espetáculo. Ao assisti-lo, é perceptível a movimentação diferente entre os três tipos de ‘joias’ – o rubi com uma movimentação rápida, a esmeralda, fluída, e o diamante, imponente. A música também dá conta de diferenciar os grupos, deixando claro ao público que se tratam de situações diferentes em cada ato. No entanto, foi o figurino que permitiu a concretização da ideia abstrata na identificação das partes como joias, o que se tornou a essência do ballet.

Contudo, questiona-se: o que identifica cada figurino como referente a cada joia? As cores, definitivamente, são importantes para tanto – são a marca registrada das pedras preciosas. Mas e os demais elementos? O comprimento das saias, por exemplo, faz parte da essência do figurino? Quais as alterações necessárias para que

um novo figurino, para o mesmo espetáculo, possa ser considerado original – e não uma alteração indevida do anterior?

Outra questão que envolve o direito autoral em um espetáculo de dança é a possibilidade de dissociação dos elementos que compõem a obra sem alteração da essência do espetáculo. Como vimos, existem obras que estão diretamente ligadas a um dos quesitos aqui estudados – por exemplo, o espetáculo “O Segundo Sopro”, que utiliza água e areia no palco durante a performance. O ballet diz respeito justamente à natureza, sua força e sua resistência, de modo que os objetos são essenciais para a apresentação.

A problemática que se coloca, é: no caso se uma apresentação em que estão presentes todas as partes da composição assim como criadas – a música, a coreografia, o figurino, a maquiagem, o cenário –, porém não há utilização de água ou areia: a obra é a mesma? Nesse caso, a criação teria sido corrompida? Caso a última resposta seja positiva – ocorreu de fato uma violação ao resultado final e a apresentação não corresponde à obra inicialmente idealizada –, é possível falar em violação ao direito autoral de alguém? Considerando que a obra foi feita em conjunto, é possível individualizar a violação?

São dúvidas que surgem diante da complexidade da obra final, que envolve a criação de diversos artistas para um resultado único.

O fato de a obra final ser indissociável não significa que cada autor não terá reconhecida sua contribuição e, o que mais nos importa, seu direito sobre a criação realizada. Contudo, é preciso que haja uma organização e cooperação muito real e prática entre todos os participantes, a fim de que a obra final seja preservada e não haja prejuízos tanto para os criadores, individualmente, quanto para a sociedade como um todo.

Nesse sentido, é importante que um dos participantes não tenha o poder de, sozinho, impedir a circularização de uma obra complexa e cuidadosamente formada. Como visto, o espetáculo de dança é formado pela junção indissociável dos elementos apresentados, de modo que o resultado final só faz sentido, só atinge o público do modo como foi criado para atingir, caso seja apresentado como um todo.

Caso, por exemplo, o músico decida por não autorizar a reprodução de sua obra, o espetáculo todo fica prejudicado. Ainda que se considere a possibilidade de

substituição daquele determinado elemento, de modo que o espetáculo possa ser apresentado, ele não será a obra originalmente idealizada, podendo perder grandemente o seu impacto e sua essência.

Tal cenário deixa os artistas da dança especialmente vulneráveis. Tomemos como exemplo os ballets de repertório, já citados e de amplo conhecimento. As canções desenvolvidas para o espetáculo são, evidentemente, destinadas à reprodução com a coreografia, cenário, enfim, como parte de um todo que conta uma história. Contudo, é possível escutar à “Valsa das Flores” e identificar que se trata da obra de Tchaicovsky, sem que se exija grande conhecimento especial sobre música. Ainda que não seja possível reconhecer a autoria, evidente que a música por si só pode ser ouvida e apreciada – não é necessário que esteja acompanhando ou acompanhada da dança. A coreografia, por sua vez, sobrevive à retirada da música?

Como se vê, a autoria no espetáculo de dança é um assunto extremamente complexo, que gera questões de fato sem respostas. Isso se torna especialmente verdade à medida em que não há pronunciamento jurídico sobre as questões. As razões para tanto podem ter diferentes raízes.

Em primeiro lugar, como já tratado nesse trabalho, a realidade brasileira da dança, hoje, concentra grandes espetáculos em companhias específicas. Nesse contexto, coreógrafos são contratados para trabalhos pontuais, ou a obra parte do próprio diretor, de modo que todas as questões relativas aos seus direitos de autor são devidamente tratadas pelos contratos internos.

O mesmo ocorre com os demais artistas que participam da construção do espetáculo – que permanecem com o direito, incontestável, de reconhecimento pela autoria da obra, porém permitem a reprodução e cedem os direitos patrimoniais em troca de uma remuneração única.

Em casos de espetáculos independentes, a possibilidade de problemas internos é maior. Isso porque, cada participante, individualmente, deve se comprometer a ceder seus direitos com relação à autorização de reprodução da obra, caso desejem mantê-la viva.

Ainda assim, essa forma de produção artística possui pouco impacto no mercado cultural, de modo que os valores envolvidos nessas montagens não se mostram sempre significativos. Assim, muitas vezes os valores necessários para uma

ação judicial, ou mesmo o gasto emocional envolvido, não justifica o desgaste de um processo.

É essencial, portanto, que os criadores tenham ciência das implicações que os direitos autorais da obra individual de cada participante podem decorrer da criação de um espetáculo de dança em conjunto. Muito importante, assim, que haja uma consultoria jurídica que auxilie na elaboração de contratos de cessão de direitos – que, de uma forma equilibrada, defendam as garantias individuais de cada artista com relação à sua criação, mas também garantam a vida da própria obra, que não pode ser desmembrada ou até dissipada pela mera liberalidade de alguns.

“

O homem e a
vaidade movem
o mundo.

”

4 (IN)SUFICIÊNCIA DA PROTEÇÃO AUTORAL NA DANÇA HOJE

4.1 PODE A LEI DE DIREITOS AUTORAIS ACOMPANHAR A CRIATIVIDADE ARTÍSTICA?

O processo de criação na dança possui muitas camadas – “uma atividade que ocorre em um contexto político, cultural e econômico, assim como elaborações filosóficas e artísticas, também estão presentes naquilo que é apresentado no palco”⁶⁸. A complexidade da própria essência artística da dança impacta diretamente no conceito de autoria que nela se insere, gerando questões diversas com relação aos limites de proteção, à titularidade da autoria, às formas de garantia do direito ao seu detentor.

Ao tratar do tema, Beatriz Cerbino expõe de maneira muito clara a necessidade de um olhar aberto para a análise da questão da autoria na dança, que se mostra muito mais complexa do que um primeiro olhar pode perceber:

E é assim que as discussões acerca da autoria em relação à dança devem ser percebidas, isto é, como parte de um amplo contexto em que corpo e cena estão inseridos e constroem em conjunto aspectos estéticos e de técnica do que é apresentado em cena. Assim, os debates em torno do copyright e se as obras coreográficas podem e devem ser protegidas têm crescido, em especial nos Estados Unidos. Contudo, ainda se questiona como a fixação de uma coreografia pode ser feita e se ela preserva de fato os aspectos qualitativos da obra (BENTON, 2009). Essa questão coloca no centro do debate temas como coreografia e autoria, pois ao ser autor do movimento, mas não dos corpos que o executam, um coreógrafo não tem como conter as mudanças que inevitavelmente surgem no processo de apropriação. Assim, como não há como refrear as mudanças que ocorrem nas técnicas de dança, pois estas passam por transformações ao longo do tempo⁶⁹.

A discussão sobre autoria na dança não é nova. Desde a dança de corte vemos discussões acerca da propriedade intelectual referente à criação do sistema de notação dos passos utilizados. Beauchamp, coreógrafo oficial do Rei Luis XIV, assegurou em abril de 1704 ser o inventor do sistema de notação no qual constavam

⁶⁸ CERBINO, Beatriz. **O corpo cênico e suas autorias**. In: Entre o local e o global, Anais do XVII Encontro de História da Anpuh-Rio, 2016, Rio de Janeiro. Disponível em http://snh2013.anpuh.org/resources/anais/42/1466988416_ARQUIVO_ANPUHRIO2016.pdf, acesso em 15.12.2021. P.1.

⁶⁹ Idem, p.1.

os passos a serem seguidos na prática da dança de corte. O sistema estava presente nos livros dos mestres da dança Feuillet e Andre Lorin que, até então, era considerados os criadores das obras. Beauchamp, contudo, buscou afirmar que ambos estariam se apropriando de sua criação por duas vezes – mas em ambas não foi bem sucedido⁷⁰.

A historiadora Susan Leigh Foster considera o surgimento da autoria na dança – ou, como denomina, “economia da dança”, na publicação do tratado *Coreographe, ou l’art de décrire la danse par caracteres*⁷¹. É de se esperar, considerando que a preocupação com autoria e sua proteção iniciou com obras escritas, na qual havia possibilidade de identificação daquele que havia criado e elaborado a obra. Assim, a autoria na dança, da mesma forma, se tornou objeto de observação quando pôde ser traduzida em forma escrita, a qual seria assinada por alguém.

Também dentro da dança, uma das primeiras disputas observadas, que não chegou a ser judicializada, foi sob uma segunda perspectiva: a reprodução da obra e as remontagens. Aqui mesmo neste trabalho a questão já foi discutida – até que ponto pode-se considerar uma mera adaptação a completa transformação de uma coreografia por alteração dos passos ou mesmo da forma de interpretação dos bailarinos?

A discussão surgiu dentro do próprio ballet clássico, a partir da coreografia “A Morte de Cisne”, de Michel Fokine. A obra foi criada em 1905 para a bailarina Anna Pavlova, quem em 3’20” se movimentava de forma leve e suave na parte superior do corpo, enquanto as pernas agilmente reproduziam um *pas de bourée couru* (passo de ballet em que a bailarina movimenta rapidamente os pés, nas pontas dos dedos, para se locomover, dando a impressão de estar flutuando), sob a música “O Cisne”, da obra “O Carnaval dos Bichos”, de Camile Saint-Saens.

A coreografia foi remontada pelo Ballet Mariinsky, em Londres de 1997, sendo apresentada em duas diferentes versões no mesmo programa. Ao ser convidada para

⁷⁰ RICHARDSON, P.J.S. **The Beauchamp mystery: some fresh light on an old problem.** *Dancing Times*, part 1 (March 1947), p. 299-302; part 2 (April 1947), p. 351-354, 357.

⁷¹ CERBINO, Beatriz. **O corpo cênico e suas autorias.** In: Entre o local e o global, Anais do XVII Encontro de História da Anpuh-Rio, 2016, Rio de Janeiro. Disponível em http://snh2013.anpuh.org/resources/anais/42/1466988416_ARQUIVO_ANPUHRIO2016.pdf, acesso em 15.12.2021.

atuar na remontagem da peça, a neta do coreógrafo original, Isabelle Fokine, afirmou que nenhuma das duas versões estaria de acordo com as anotações deixadas por seu avô. Isabelle, detentora dos direitos e a custódia do *Michel Fokine Archive Collection*, entendeu que as alterações promovidas na coreografia a afastava demasiadamente da essência original.

É interessante observar nesse caso que havia uma diferença temporal grande entre a criação da obra e a apresentação de suas versões adaptadas. Não apenas a maneira de se expressar, mas a própria técnica formadora do corpo que dança, sofreram alterações substanciais no decorrer desse período temporal, o que definitivamente impacta no resultado final da coreografia apresentada. Nesse sentido observa a autora:

Em relação ao uso do corpo, é fundamental ter em mente como a técnica se transforma ao longo do tempo e como da mesma maneira altera o corpo que dança. Nas imagens anteriores é possível perceber tais diferenças, já que há um grande espaço de tempo entre a formação de Pavlova para a de Makarova, sendo que ambas se formaram na escola do Balé Mariinsky, em São Petersburgo. A musculatura do corpo é mais acentuada em Makarova, tanto nos braços quanto nas pernas, há nela uma força física mais aparente, o que na época da Pavlova não era valorizado, muito pelo contrário, evitava-se. O trabalho de ponta também é mais evidente, com o arco do pé mais trabalhado e mais perceptível. A força em Makarova é mais evidente, ao mesmo tempo a leveza está presente, já que se trata da técnica do balé, mas essa força não está explicitada em Pavlova.⁷²

Ainda assim, a herdeira de Michel Fokine manteve seu posicionamento, sendo que constou expressamente no programa do espetáculo que os ballets de Michel Fokine eram “protegidos pela lei internacional de direitos autorais e não podiam ser dançados sem licença do Fokine Estate Archive”⁷³ (THOMAS, 2004, p 39-41).

A questão que surge aqui diz respeito à mescla entre a obra original e as diferentes interpretações a partir de cada bailarino. “A Morte do Cisne” é uma coreografia muito carregada pela interpretação que lhe é dada, pois exige do bailarino uma entrega e interpretação quase teatral, diante do peso sentimental que a cobre.

⁷² CERBINO, Beatriz. **O corpo cênico e suas autorias**. In: Entre o local e o global, Anais do XVII Encontro de História da Anpuh-Rio, 2016, Rio de Janeiro. Disponível em http://snh2013.anpuh.org/resources/anais/42/1466988416_ARQUIVO_ANPUHRIO2016.pdf, acesso em 15.12.2021. Pgs. 5 e 6.

⁷³ THOMAS, Helen. **Reconstruction and dance as embodied textual practice**. In: CARTER, Alexandra (Ed). *Rethinking dance history: a reader*. NY: Routledge, 2004. p. 32-45.

Contudo, é possível afirmar que a mera interpretação pode alterar uma obra a ponto de interferir na sua essência? Desconsiderando a questão temporal, é possível que a execução por dois bailarinos diferentes possa alterar de forma substancial a originalidade da obra?

Se essa é uma dúvida que surge no próprio ballet clássico, em que a liberdade do bailarino é extremamente limitada pela necessidade de obediência à sequência de passos predeterminados, a questão é elevada à máxima potência na dança contemporânea, em que a coreografia pode decorrer de processos de improvisação aos olhos do público. Nesse caso, a mesma obra, apresentada pelo mesmo bailarino, será diferente na apresentação realizada às 15h00 ou às 18h00 do mesmo dia.

Como, então, caracterizar o que é objeto de proteção autoral? Qual é o limite de alteração que a movimentação pode sofrer para que seja considerada a mesma coreografia? Considerando que o que é apresentado ao público depende do próprio intérprete, seria ele o criador da obra, e não o coreógrafo?

Esse é o caso de obras decorrentes do intérprete-criador.

A abertura trazida pela dança contemporânea permite ao bailarino explorar novas artes e mitigar cada vez mais as barreiras havidas entre elas. Assim, são diversas possibilidades de estudo e fontes de inspiração para novas experimentações, que dão origem a criações coreográficas surpreendentes. A partir da improvisação, todos esses elementos externos são utilizados pelo artista para criação de sua obra.

O intérprete-criador, portanto, surge a partir de uma possibilidade horizontal de criação, na qual temos duas possibilidades: na primeira, o artista cria para ele mesmo e a coreografia é completamente criada a partir do seu intelecto; na segunda, há uma comunicação entre o artista e o coreógrafo, de modo que as ideias se complementam a fim de constituir uma nova coreografia. Alexandre Ferreira coloca bem esse caminho do bailarino ao intérprete-criador e da possibilidade de co-criação:

O bailarino continua a beber em várias fontes, porém as fronteiras entre as artes se tornam mais rarefeitas, permitindo que este não só mergulhasse na prática e estudos de outras técnicas corporais como também de outras áreas da arte, tais como música, teatro, artes visuais. O processo de hierarquização se desloca da vertical para a horizontal, onde os coreógrafos passam a dialogar com o bailarino e a dar voz para sua criação. Dessa forma, já não cabe mais a denominação bailarino e outra surge, intérprete-criador, como possibilidade de abarcar este sujeito que não mais é um executor, mas um que dialoga com a criação nos mais diversos níveis, passa a ser participante

na construção cênica, interferindo de forma direta no processo criativo exigido pelo coreógrafo/diretor, ou seja, atinge um status do co-criador, tornando-se “pesquisador-intérprete” (FERREIRA, 2012).

Trata-se, portanto, de uma criação que parte de experimentações feitas pelo próprio intérprete, que resultarão em uma movimentação muito específica. Uma movimentação feita pelo intérprete e para o intérprete. Entretanto, nada impede que a coreografia nascida em um processo de criação que tem como criador um determinado intérprete seja executada por outro artista. É claro que nenhuma execução será igual à outra. Entretanto, pretende-se aqui delimitar a forma como a obra foi criada, e não como será executada posteriormente.

Nesse sentido, o mesmo indivíduo é, na maior parte das vezes, bailarino e criador. Aqui já temos uma realidade em que o nosso direito atual encontra dificuldade: não se separa o intérprete do autor, nesse sentido a mesma pessoa merece proteção pelos dois campos distintos. Nesse caso, não há um grande problema - as questões aparecem quando há um trabalho conjunto de criação, que parte do intérprete e do coreógrafo e, após, poderá ser executado por outro artista. Para tornar mais papável essa abstração, vejamos uma situação hipotética.

O coreógrafo pretende, com a dança, comunicar ao público uma história superação. Para tanto, pede ao bailarino que improvise uma movimentação a partir do seu próprio sentimento do que seria ultrapassar barreiras - um estímulo externo. A partir desse comando, o bailarino inicia sua movimentação a partir de seu próprio sentimento. O coreógrafo observa e seleciona os movimentos, ordenando-os.

Veja-se, a coreografia foi criada a partir da ideia do coreógrafo, que pretendia comunicar algo ao público a partir da dança. Entretanto, os movimentos utilizados foram criados a partir da movimentação do bailarino e foram resultado de sua própria vivência pessoal, o que trouxe singularidade à sequência.

Nesse cenário, quem é o autor da obra? A proteção autoral como é feita hoje pelo direito, é capaz de garantir efetivamente a propriedade intelectual decorrente da coreografia?

Em um interessante texto a respeito do papel do direito autoral na dança, a advogada e pesquisadora Katie M. Benton faz um paralelo entre um passo de ballet

chamado “fouetté) e o “copyright”⁷⁴. No passo citado, a bailarina engaja em uma sequência de giros, se equilibrando em apenas uma perna, enquanto a outra lhe dá impulso para continuar girando em movimentos de “abre e fecha”. Enquanto isso, seus braços precisam estar bem posicionados para lhe dar suporte e auxiliar na manutenção do eixo, também em movimentos de abrir e fechar para auxiliar no impulso do giro. A cabeça também tem um papel fundamental, precisando sempre estar focada em um ponto fixo para garantir o equilíbrio da intérprete.

Tudo isso precisa ser feito de forma não apenas garantir a sequência de giros contínuos dentro da estética adequada, mas também é necessário que a bailarina permaneça sempre no mesmo lugar, pois sua movimentação no palco indica falta de técnica. Abaixo, um breve vídeo para tornar possível a visualização do movimento:



No artigo intitulado “Can Copyright Law Perform the Perfect Fouetté?”, a autora explora justamente a necessidade de adaptação do sistema de proteção autoral que possuímos hoje, mantendo-se, contudo, equilibrada e firme à essência do direito de autor:

Assim como na execução de fouettés perfeitos, o sucesso da lei de direito autoral se fundamenta em equilíbrio e permanência no mesmo lugar. A lei tem como função a proteção econômica do valor dos artistas criadores, e para incentivar artistas a continuar criando obras que sejam benéficas à sociedade. Como um princípio fundamental, a lei autoral precisa manter um equilíbrio entre compensar artistas com proteção, e conceder em excesso registros de autoria a um ponto em que muito material está resguardado e fora dos limites, deixando artistas não inspirados ou incapazes de criar. A bailarina que tenta executar fouettés sem o posicionamento correto dos braços ou sem a fixação correta da cabeça acaba perdendo seu foco e não tem qualquer esperança de completar cada giro no mesmo lugar. Seu equilíbrio vai se perder e seu passo perfeitamente técnico será comprometido. Da mesma forma, emendas ao cenário legal existente para

⁷⁴ BENTON, Katie M. **Can Copyright Law Perform the Perfect Fouetté?: Keeping Law and Choreography on Balance to Achieve the Purposes of the Copyright Clause**, 36 Pepp. L. Rev. Iss. 1 (2009). Disponível em: <https://digitalcommons.pepperdine.edu/plr/vol36/iss1/2>. Acesso em 11.02.2022.

acomodar especificamente o interesse de coreógrafos irá interferir com o foco do direito autoral e irá desequilibrá-lo, tornando a lei impossível de atingir o duplo objetivo da cláusula de copyright.⁷⁵

A questão é justamente a necessidade de equilíbrio entre o objetivo imediato do direito autoral – proteção intelectual e financeira aos autores – e seu objetivo mediato – o incentivo à produção artística e seu compartilhamento com a sociedade.

Em sua origem, tem-se a primazia do caráter subjetivo do direito do autor, voltado à proteção dos criadores e da integridade de suas obras. Trata-se de caráter essencial do instituto, que busca valorizar o trabalho daquele que se dedica à produção de arte inédita e criativa.

Numa brevíssima análise histórica dos direitos autorais, vemos o processo que levou à teoria a qual utilizamos atualmente: a primeira teoria foi a do privilégio ou do monopólio. Nesta, com a invenção da imprensa no séc. XV, os direitos de produção são do soberano que dá aos súditos direito de impressão. Depois, teoria da obrigação ex delicto, em que há proibitiva para a reprodução sem autorização. Em seguida, surgiu a teoria da propriedade ou da quase propriedade ou propriedade sui generis, a qual atribui o regime de direitos da propriedade aos direitos autorais. Pensava da mesma forma a teoria do direito patrimonial. Após, temos a teoria da personalidade, em que o direito é personalíssimo, pois ligado diretamente à criatividade e, conseqüentemente, personalidade do autor. Ainda, a teoria do direito intelectual, criando uma nova categoria de direitos. Por fim, a teoria dualista que junta os dois aspectos (STAUT, 2006).

⁷⁵ Id. Tradução livre. No original: *Just like performing the perfect fouetté turns, the success of copyright law is dependent upon balance and staying in the same place. The law functions to protect the economic value of artists' creations and to persuade artists to continue creating works that are beneficial to society. As a foundational principle, copyright law must maintain a balance between rewarding artists with protection and over-granting copyrights to the point that too much material is protected and rendered "off-limits, leaving artists uninspired or unable to create. A ballerina who attempts to perform fouettres without properly supporting her arms or "spotting" her head²⁸ loses her focus and has no hope of completing each revolution in the same place. Her balance will be thrown off and those potentially perfect fouettres will be compromised. Similarly, amendments to the current legal framework to specifically accommodate the interests of choreographers will interfere with the law's focus and throw off its balance, rendering the law incapable of achieving the dual purposes of the Copyright Clause.* In BENTON, Katie M. **Can Copyright Law Perform the Perfect Fouetté?: Keeping Law and Choreography on Balance to Achieve the Purposes of the Copyright Clause**, 36 Pepp. L. Rev. Iss. 1 (2009). Disponível em: <https://digitalcommons.pepperdine.edu/plr/vol36/iss1/2>. Acesso em 11.02.2022.

Veja-se o ponto de encontro entre a teoria que originou o direito autoral e que mantemos até o dia atual: uma preocupação central com a proteção do criador da obra, independente de legislação existente. A atividade de criação é protegida.

Reforça-se que a obra em si não é protegida pelos direitos autorais, e sim o autor e sua capacidade criativa. Os direitos patrimoniais derivados do direito de autor, bem como sua possibilidade de cessão, nada tem a ver com a valorização da obra, e sim com características inerentes ao direito protetivo do autor.

Quanto à lei 9610/98, esta define o objeto de proteção dos direitos autorais como “as criações de espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro (BRASIL, 1998)”, e, após, lista possibilidades de formas de fixação da obra. Tais possibilidades, por óbvio, não são restritivas, uma vez que o próprio legislador considerou a hipótese de existência de suportes ainda sequer conhecidos.

Importa dizer, portanto, que o direito autoral tem grande relevância, uma vez que protege o intelecto do sujeito, que faz parte de sua dignidade como pessoa humana. Até para que possa ser elevada ao máximo grau, essa proteção mitiga a indisponibilidade do direito, mesmo como direito personalíssimo, para permitir sua cessão, fazendo com que o direito seja plenamente exercido.

Mas não é só. Os direitos autorais trazem para si um caráter bastante individual e subjetivo: protege-se o intelecto do autor, como direito intrínseco à sua personalidade. Não obstante, é certo que há muito se tem discutido sobre o papel da proteção autoral na sociedade. Em um primeiro momento, a própria proteção individual possui evidente caráter social – é a partir da proteção à criação que autores são incentivados a criar, tendo confiança de que serão recompensados pelo seu esforço, mas também que sua criação será reconhecida e protegida, sem sofrer alterações ou apropriações indevidas. É nesse ponto a importância da segurança jurídica para a produção artística na sociedade.

4.2 EM BUSCA DO EIXO DOS DIREITOS AUTORAIS: NECESSIDADE DE EQUILÍBRIO COM O DIREITO DE ACESSO À CULTURA

Como visto ao longo desse trabalho, a aplicação dos direitos autorais na dança e suas implicações ainda são pouco explorados, uma vez que as disputas sobre envolvendo os interesses de autores no âmbito da dança possuem um volume pequeno. Isso não significa dizer que a proteção autoral ao artista na dança não precise de atenção do direito, ou, ainda, que não hajam problemas envolvendo a autoria nesse campo artístico.

A construção da obra coreográfica, em si, já possui seus desafios, especialmente diante das transformações paradigmáticas observadas ao longo da história dessa arte. São diversas as possibilidades: colaboração na criação da coreografia, utilização da improvisação que permite a abertura da dança final, as diversas fontes de inspiração para coreografar, os limites entre remontagem e criação original. Todas essas questões tem relação direta com os artistas envolvidos no mundo da dança e o resultado final restrito a esse ramo da arte.

Na construção de um espetáculo, as possibilidades se multiplicam – e, com elas, as problemáticas do campo da autoria. Como visto, o espetáculo é o produto de uma colaboração entre diversos artistas e criadores que, com um objetivo em comum, trabalham juntos para a produção de uma obra única.

A riqueza dessa obra está diretamente ligada com a harmonia entre todos os elementos que a compõem: música, iluminação, cenário, maquiagem, figurino – e dança.

Primeiro, porque a coreografia não se apresenta sozinha: é muito difícil que apenas pela execução dos passos seja possível que o público geral identifique a que obra a coreografia se refere, ou mesmo seu autor. Acrescentados, porém, os demais elementos, aquela produção faz sentido para a plateia. O mesmo não acontece, por exemplo, com uma canção, em que apenas a interpretação pelo musicista permite a apreciação do público.

É justamente isso o que se pretende destacar quando se menciona a “vulnerabilidade” da dança perante as demais artes que compõem a obra final. Para que seja apreciada em sua totalidade, é preciso, em grande parte das vezes, que seja acompanhada.

Um espetáculo de dança, portanto, não é feito apenas pelo coreógrafo. A idealização de uma obra de destaque precisa de uma colaboração genuína entre as

partes. É o que permite um resultado de fato singular. Tome-se os ballets de repertório, por exemplo. Trata-se de obras que ocupam o imaginário do público geral, apreciados por todo o mundo e, independentemente da antiguidade de sua criação, constituem apresentações atuais e até hoje reconhecidas.

Essa criação colaborativa precisa da atenção jurídica. É necessário que as partes envolvidas se sintam seguras em para contribuir com seu intelecto e criatividade, com a garantia de que seu trabalho não será violado, ou que terão o reconhecimento devido pela sua participação – moral e patrimonial. Nisso encontra-se a importância dos direitos autorais em seu caráter subjetivo, de forma imprescindível para possibilitar a própria criação do espetáculo.

Ao mesmo tempo, é preciso que haja um compromisso mútuo entre os artistas. Para que a obra se perpetue com o conceito original, todos os elementos precisam trabalhar em conjunto, a fim de que a idealização do conceito original do espetáculo permaneça nas suas reproduções. É essencial, nesse sentido, que haja uma proteção jurídica da obra, com a aplicação dos direitos autorais em seu caráter social – isto é, é necessária uma rede contratual bem construída para garantir a integridade do espetáculo e a possibilidade de sua reprodução ao público, sem a possibilidade de utilização do direito de autor por uma das partes com a finalidade de obstar sua disponibilização à sociedade.

É nesse contexto que se fala sobre a importância de uma visão constitucional e completa sobre os direitos autorais na dança. Com todas as peculiaridades desse ramo artístico, a proteção dos autores precisa ser observada dentro da lógica das garantias fundamentais de acesso à cultura e liberdade de expressão.

Sobre o tema, por mais que se possa pensar em uma dicotomia, em que de um lado se encontra a produção cultural, a liberdade de expressão e o acesso à cultura, e, de outro, os direitos autorais, o que se observa na realidade é que o referido direito é essencial para dar segurança e estabilidade ao criador, funcionando como impulso da própria produção.

A revolução digital e tecnológica foi essencial para trazer luz a esse tema. Se durante os séculos XIX e XX o mercado da arte era intrinsecamente vinculada ao suporte físico: livros, gravações, partituras e passos escritos e delimitados, que

apenas por meio tangível poderiam ser inseridos na lógica mercadológica⁷⁶ – e jurídica.

Como consequência, o controlador do suporte físico era também quem possuía direitos sobre a obra, tornando público e artistas dependentes de seus termos. A partir de 1990, no entanto, vemos uma libertação desse modelo, em que músicas, filmes e todo tipo de criação artística passou a poder ser compartilhada por meios mais fáceis e acessíveis, pela internet e demais meios tecnológicos. Na dança, o compartilhamento de coreografias também pode ser observado, inclusive com a difusão de “tutoriais” que permitem não apenas que o público assista à dança, mas também a pratique.

Não apenas a indústria cultural foi levada a repensar seu modelo de negócio com tal transformação, mas também o direito. Na tentativa de resolver os conflitos resultantes dessa nova dinâmica de circulação das criações artísticas, tratados internacionais buscou incluir limitações ao direito de autor. Tais restrições se encontram dispostas de maneira expressa na Lei de Direitos Autorais – Lei 9.610/98 –, que prevê em seus artigos 46 a 48 as hipóteses específicas que não são consideradas como violação ao direito de autor⁷⁷.

⁷⁶ BRANCO, Sérgio. **Direito Autoral no centro do mundo**. Revista FGV Online, 2013. Disponível em <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/19679/direito-autoral.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, acesso em 26/05/2022.

⁷⁷ Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais:

I - a reprodução:

a) na imprensa diária ou periódica, de notícia ou de artigo informativo, publicado em diários ou periódicos, com a menção do nome do autor, se assinados, e da publicação de onde foram transcritos;
b) em diários ou periódicos, de discursos pronunciados em reuniões públicas de qualquer natureza;
c) de retratos, ou de outra forma de representação da imagem, feitos sob encomenda, quando realizada pelo proprietário do objeto encomendado, não havendo a oposição da pessoa neles representada ou de seus herdeiros;

d) de obras literárias, artísticas ou científicas, para uso exclusivo de deficientes visuais, sempre que a reprodução, sem fins comerciais, seja feita mediante o sistema Braille ou outro procedimento em qualquer suporte para esses destinatários;

II - a reprodução, em um só exemplar de pequenos trechos, para uso privado do copista, desde que feita por este, sem intuito de lucro;

III - a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra;

IV - o apanhado de lições em estabelecimentos de ensino por aqueles a quem elas se dirigem, vedada sua publicação, integral ou parcial, sem autorização prévia e expressa de quem as ministrou;

V - a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas, fonogramas e transmissão de rádio e televisão em estabelecimentos comerciais, exclusivamente para demonstração à clientela, desde que esses estabelecimentos comercializem os suportes ou equipamentos que permitam a sua utilização;

Em que pese a defesa, por parte da doutrina jurídica, da necessidade de interpretação taxativa do rol citado, a Associação Brasileira da Propriedade Intelectual deixou claro o seu caráter exemplificativo com a aprovação da Resolução número 67⁷⁸. Em seu entendimento, tal interpretação é imprescindível pra o melhor alinhamento “entre os interesses dos autores e o interesse público de acesso à informação e à cultura”⁷⁹ – citando em seus motivos a chamada função social do direito autoral, a qual será melhor abordada na sequência.

Contudo, a mera listagem de situações em que é desnecessária a autorização do autor para a livre circulação de seu trabalho não é suficiente para resolução dos conflitos que surgiram com o novo paradigma não só do acesso às obras, mas também de sua produção⁸⁰.

O que é preciso considerar, nesse tema da revolução tecnológica e os direitos de autor, é que não apenas houve a facilidade na distribuição da arte, mas também a democratização da própria criação. Não apenas grandes corporações teriam a capacidade de produzir novas obras, mas com poucos recursos, artistas

VI - a representação teatral e a execução musical, quando realizadas no recesso familiar ou, para fins exclusivamente didáticos, nos estabelecimentos de ensino, não havendo em qualquer caso intuito de lucro;

VII - a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas para produzir prova judiciária ou administrativa;

VIII - a reprodução, em quaisquer obras, de pequenos trechos de obras preexistentes, de qualquer natureza, ou de obra integral, quando de artes plásticas, sempre que a reprodução em si não seja o objetivo principal da obra nova e que não prejudique a exploração normal da obra reproduzida nem cause um prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores.

Art. 47. São livres as paráfrases e paródias que não forem verdadeiras reproduções da obra originária nem lhe implicarem descrédito.

Art. 48. As obras situadas permanentemente em logradouros públicos podem ser representadas livremente, por meio de pinturas, desenhos, fotografias e procedimentos audiovisuais.

⁷⁸ Desde o advento do Código Civil de 1916, o Direito de Autor pátrio vem estabelecendo e conferindo ao seu titular um certo número de direitos exclusivos, tais como: os direitos de reprodução, edição, publicação dentre outros. Todavia, esses direitos não são absolutos e têm sofrido limitações principalmente no que tange à utilização, pelo público, de uma forma geral, das obras protegidas. In ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DA PROPRIEDADE INTELECTUAL. **Resolução n.o 67**. Disponível em: <<https://abpi.org.br/resolucoes-da-abpi/resolucao-no-67-publicada-em-01-12-2005/>>. Acesso em: 10.03.2022.

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ CARBONI, Guilherme. Direito autoral e acesso ao conhecimento: em busca do equilíbrio. Revista Juris da Faculdade de Direito, São Paulo, v. 1, jan./jun. 2009. Disponível em http://www.mpsp.mp.br/portal/page/portal/documentacao_e_divulgacao/doc_biblioteca/bibli_servicos_produtos/bibli_boletim/bibli_bol_2006/Rev-FD-FAAP_v.01-2009.pdf#page=21. Acesso em 26.05.2022.

independentes poderiam não apenas dar forma à sua própria criação, mas também divulgá-la de forma independente.

Insera-se aqui a importância de uma atualização dos direitos autorais para evitar eventual conduta indevida por parte dos autores – o que configuraria verdadeiro abuso de direito.

Trata-se de conduta ilegal praticada por alguém que, com o intuito exclusivo de gerar prejuízo a terceiro, utiliza-se de seu direito de forma exacerbada e indevida. Esse instituto do direito civil, previsto expressamente no código brasileiro,

Vê-se, assim, que a questão da atualização dos direitos autorais para a nova realidade de produção cultural vai muito além da necessidade de garantia do acesso à arte sem o abuso por parte dos autores. O equilíbrio que se busca é complexo, sendo que a proteção ao artista criador não pode ser simplesmente afastada apenas em privilégio ao público que recebe as criações.

Sobre o tema dispôs de forma claríssima o professor Sérgio Branco:

Apesar das profecias apocalípticas de que a internet poderia causar o fim da produção cultural no mundo, o que se vê, cerca de vinte anos depois de seu surgimento, é exatamente o oposto: uma profusão sem precedente de obras sendo criadas por todas as classes sociais, em todos os formatos, gêneros e suportes; muitas vezes, com acesso livre, sem imposição de fronteiras ou número de exemplares.

A consequência, nesse caso, é evidente. Os direitos autorais, que até os anos 1990 interessavam apenas aos detentores dos meios de produção cultural (como editoras e gravadoras), passaram a desempenhar um papel central no mundo contemporâneo. Na sociedade em que todos criam, copiam, remixam e distribuem obras intelectuais, passamos a viver um momento inédito em que a democratização do acesso à cultura impõe também o compartilhamento de direitos e deveres previstos pela lei brasileira de direitos autorais (Lei 9.610/98, doravante "LDA")⁸¹.

O que se observa é que, acompanhando a difusão dos meios de criação e compartilhamento da arte, deveria também estar a difusão dos direitos referentes à autoria. A mesma lei que se aplica às grandes produtoras artísticas também se aplica aos pequenos criadores, razão pela qual se faz imprescindível o conhecimento sobre ela por todos os artistas que desejam desenvolver suas obras no país,

⁸¹ BRANCO, Sérgio. **Direito Autoral no centro do mundo**. Revista FGV Online, 2013. Disponível em <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/19679/direito-autoral.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, acesso em 26/05/2022. P. 2.

independentemente do tamanho de sua participação na movimentação de valores, em si.

Ocorre que a própria Lei de Direitos Autorais possui suas limitações. Formulada a partir de tratados internacionais concebidos no século XIX, compila regras que, na prática, interessavam a um grupo restrito de pessoas, o que não se adequa mais à realidade atual, uma vez que, como posto, a abrangência dos detentores de direitos autorais se expandiu na mesma proporção do acesso à informação e à tecnologia, com uma verdadeira explosão de obras e autores. Segundo o professor Branco, “é por isso que a recente e radical revolução na cultura é indissociável da compreensão dos direitos autorais”⁸².

O descompasso entre a LDA e o contexto contemporâneo se manifesta, em primeiro lugar, no seu caráter extremamente restritivo. A proibição de reprodução das obras⁸³ preferiu privilegiar, nesse momento, o direito do autor, em face do acesso à cultura da liberdade de expressão⁸⁴.

Na legislação anterior à Lei 9.610/98, havia possibilidade de reprodução integral da obra em situações específicas. Já a nova lei retirou essas hipóteses, permitindo apenas a reprodução de pequenos trechos de obras originais. Ainda, não há qualquer distinção quanto ao uso que se dará à obra – não importa se a finalidade é meramente doméstica ou mesmo didática, a reprodução integral é vedada.

Essa restritividade extrema quanto à possibilidade de reprodução acarreta diversos problemas, dentre os quais podemos citar: a dificuldade de comprovar eventual descumprimento da lei, sendo prejudicada a sua eficácia; a falta de conhecimento e aceitação da sociedade a respeito das limitações às cópias privadas;

⁸² BRANCO, Sérgio. **Direito Autoral no centro do mundo**. Revista FGV Online, 2013. Disponível em <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/19679/direito-autoral.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, acesso em 26/05/2022. P. 2.

⁸³ Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais:
(...)

VIII - a reprodução, em quaisquer obras, de pequenos trechos de obras preexistentes, de qualquer natureza, ou de obra integral, quando de artes plásticas, sempre que a reprodução em si não seja o objetivo principal da obra nova e que não prejudique a exploração normal da obra reproduzida nem cause um prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores.

⁸⁴ Ressaltando-se que, na linha do trabalho aqui exposto, tratam-se de direitos complementares, parte de um único sistema constitucional que visa ao bem da produção artística nacional. Assim, quando são colocados em lados opostos, trata-se de leitura específica, que não pode deixar de reconhecer a contraposição inerente aos dois direitos.

a subjetividade e imprecisão dos termos que constam na legislação, como “pequenos trechos”, “passagens de qualquer obra” ou “na medida justificada para fim a atingir”; a gravidade do descumprimento da lei com a internet, diante do custo nulo para a realização de cópias em ambiente privado e a facilidade e rapidez com que se tem acesso a obras de terceiros.

O referido dispositivo legal é objeto de crítica de diversos juristas e autores que identificam, nas limitações criadas pela lei, um privilégio exacerbado a “interesses corporativistas” que não beneficiam nem o artista, nem o público. Nesse sentido já colocou o professor Guilherme Carboni:

É interessante, ainda, observar que não há, no referido artigo 46, inciso II, da Lei 9.610/98, qualquer referência à possibilidade de reprodução integral de obra intelectual protegida, para fins educacionais, didáticos ou de pesquisa, o que seria imprescindível para o desenvolvimento cultural e científico do nosso país, o que tem acarretado verdadeiras distorções na prática da cópia privada de documentos no Brasil. Como exemplo, há que se mencionar o fato de as empresas copiadoras não efetuarem, na prática, cópias em um número superior a 10% (dez por cento) do número de páginas de um livro, com base em uma interpretação de que a expressão “pequenos trechos” deveria corresponder a esse percentual. O resultado é a perversão da lei para favorecer interesses meramente corporativistas, pois a lei não estabelece limitações quantitativas. Algumas instituições de ensino chegaram, até mesmo, a proibir a cópia de livros e apostilas para evitar problemas. Quem perde com isso não é somente o estudante, o pesquisador ou o cientista, mas, em última instância, o próprio país⁸⁵.

Todos esses configuram problemas para o consumo das obras, o acesso às próprias criações e para a eficácia da lei. Mas a produção artística também sofre diretamente com a proibição da cópia integral, principalmente se considerando casos em que, não podendo haver a reprodução completa, a obra acaba não podendo sequer ser recebida pelo público. Como exemplo, temos músicas antigas que nunca foram para suporte físico em CD, filmes não comercializados no Brasil, livros com edições esgotadas, etc.

⁸⁵ CARBONI, Guilherme. **Direito autoral e acesso ao conhecimento: em busca do equilíbrio**. Revista Juris da Faculdade de Direito, São Paulo, v. 1, jan./jun. 2009. Disponível em http://www.mpsp.mp.br/portal/page/portal/documentacao_e_divulgacao/doc_biblioteca/bibli_servicos_produtos/bibli_boletim/bibli_bol_2006/Rev-FD-FAAP_v.01-2009.pdf#page=21. Acesso em 26.05.2022.

Mais grave, então, é o impacto gerado no próprio acesso à arte produzida. Tal limitação reverbera na própria produção artística. Segundo o professor Branco, há um prejuízo ao repositório natural de obras que servem como matéria-prima.

O autor rememora o que foi escrito por Posner e Landes a respeito da originalidade na criação:

O efeito do direito autoral nos autores de obras subsequentes requer especial ênfase. Criar um novo trabalho envolve pegar emprestado ou criar a partir de trabalhos anteriormente existentes, bem como adicionar expressão original a eles. Um novo trabalho de ficção, por exemplo, conterà a contribuição do autor mas também personagens, situações, detalhes etc. que foram inventados por autores precedentes. (...) Um tratado de direitos autorais, ao aplicar o teste de 'substancial similaridade' que muitos tribunais usam, concluiria que 'Amor Sublime Amor' infringiria os direitos sobre "Romeu e Julieta" se este estivesse protegido por direitos autorais. Sendo assim, então 'Medida por Medida' infringiria os (hipotéticos) direitos de uma peça elizabetana, 'Primos e Cassandra'; o romance 'Na Época do Ragtime', de Doctorow, infringiria os direitos de Heirich von Kleist sobre seu romance 'Michael Kohlhaas'; e o próprio 'Romeu e Julieta' infringiria a obra de Arthur Brooke, 'A Trágica História de Romeu e Julieta', publicada em 1562 e que, por sua vez, infringiria a história de Ovidio sobre Pyramus e Thisbe - que em 'Sonhos de uma Noite de Verão' Shakespeare encenou como a peça dentro da peça; outra infração dos 'direitos autorais' de Ovidio. Estivesse o Velho Testamento protegido por direitos autorais, então 'Paraíso Perdido' o teria infringido, bem como o romance de Thomas Mann, 'José e Seus Irmãos'. Ainda pior: no caso de autores antigos, como Homero e os autores do Velho Testamento, não temos como saber suas fontes e assim não sabemos até que ponto eram tais autores originais e até que ponto eram copiadore⁸⁶.

A ampliação das possibilidades de acesso a obras artísticas no mundo todo, evidentemente, deu aos criadores uma amplitude de repertório nunca antes vista, o que colaborou para a efervescência de criações e produções. No entanto, o direito de autor não foi concebido para entender essa recontextualização das obras intelectuais. Importa para o instituto a proteção da obra "original", de modo que essa mesma obra utilizada em outro contexto, sob uma perspectiva jurídica, ainda é a mesma obra. É, com efeito, o próprio conceito de obra adaptada, que depende da autorização do criador originário.

⁸⁶ LANDES, William M.; POSNER, Richard A. **The Economic Structure of Intellectual Property Law**. Harvard University Press, 2003, p. 66-67. Apud BRANCO, Sérgio. **Direito Autoral no centro do mundo**. Revista FGV Online, 2013. Disponível em <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/19679/direito-autoral.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, acesso em 26/05/2022. P.5.

Com isso, as limitações legais impedem a expressão de criatividade de forma livre, inclusive crítica, a partir do momento que não autoriza a criação de derivações sob nova forma de expressão sem a anuência anterior⁸⁷.

Nisso se mostra a complexidade do tema relativo ao equilíbrio entre a proteção autoral e o acesso à cultura e a liberdade de expressão. É que, ao criar limitações aprisionadoras, voltadas para uma realidade anterior à de hoje, as regras restritivas acabam por prejudicar a própria produção cultural. Não há adequação entre as determinações legais e a realidade artística, entre o “dever ser” jurídico e a criatividade presente no mundo do “ser”. Esse descompasso empobrece o próprio cenário cultural, de maneira prejudicial aos artistas e ao público.

Nisso se busca a necessidade de interpretação dos direitos autorais de forma a impedir o abuso de direito por parte dos autores.

Sobre essa conduta específica, há previsão expressa de sua ilegalidade no Código Civil brasileiro, em seu artigo 187. O abuso de direito se constitui na atitude de alguém que se utiliza de seu direito ultrapassando a sua finalidade “econômica, social, pela boa-fé ou pelos bons costumes”⁸⁸. com o intuito exclusivo de prejudicar terceiro. Os juristas que tratam do tema endentem pela existência de um caráter objetivo e um caráter subjetivo na configuração da ilegalidade na utilização do direito.

Quanto ao caráter objetivo, tem-se a necessidade do exercício de um direito de modo contrário à sua finalidade econômica e social⁸⁹. Já com relação à subjetividade da conduta, é possível identificar a intenção do sujeito que extrapola os limites do seu direito com o fim de prejudicar outrem.

Vê-se que, pela letra da lei, a violação à finalidade do direito se sobrepõe ao interesse do sujeito, Isso significa dizer que, mais importante que a intenção daquele que pratica a conduta, é preciso identificar quais seriam os fins do direito concedido -

⁸⁷ Sobre a utilização de obras consagradas em um novo contexto, temos na arte talvez um dos maiores nomes, Marcel Duchamp, conhecido mundialmente por seus trabalhos revolucionários e ousados no movimento da arte moderna, chocou o público ao acrescentar bigodes na Mona Lisa de Leonardo Da Vinci. Todo o movimento da pop art também se utiliza justamente desse conceito, ao dar novo significado a trabalhos anteriores – não necessariamente de um modo que o autor original teria previsto ou planejado para sua obra.

⁸⁸ BRASIL. **Código Civil**. Casa Civil, Subchefia de Assuntos Jurídicos – 2002.

⁸⁹ GARCIA, José Miguel Medina. **Código Civil Comentado** [livro eletrônico]. 4 ed. São Paulo: Thomson Reuters Brasil, 2022.

em observância ao contexto social da boa-fé –, bem como se foram, objetivamente, contrariados pelo ato do sujeito.

Aplicado ao campo da autoria na arte, podemos considerar a possibilidade de abuso de direito quando, sem qualquer contrapartida benéfica ao autor, este impede a difusão de sua obra. Veja-se, como exemplo, um caso que aconteceu no ramo da música recentemente, o qual teve atenção da mídia – a disputa entre Tiago Iorc e a dupla AnaVitória sobre os direitos de regravação da música “Trevo (Tu)”.

A faixa foi criada em colaboração pelos artistas em 2015, sendo lançada no primeiro álbum da dupla em 2016 – que foi, inclusive, produtor do disco. Em junho de 2020, ao fazer uma transmissão ao vivo, as cantoras informaram que estavam em processo de regravação do álbum de forma acústica, porém que a canção “Trevo” não seria incluída, porque o cantor Tiago, como coautor, não cedeu seus direitos autorais para a regravação.

O autor respondeu ao pronunciamento informando as motivações de sua decisão, que seriam decorrentes de um desentendimento com o atual empresário da dupla, Felipe Simas, que se beneficiaria com o lançamento do álbum acústico.

Veja-se que, independentemente da intenção do cantor, fato é que ele possuía, por lei, o direito de autorizar ou não a regravação da música em que contribuiu como autor. Contudo, considerando que o artista não obteria qualquer vantagem impedindo a distribuição da música – pelo contrário, o autor receberia todos os lucros referentes ao novo disco –, a sua conduta de impedir a utilização pela dupla (também coautora), não configuraria abuso de direito?

Essa é uma preocupação real na área da dança. Como visto, a construção de um espetáculo de dança envolve a colaboração criativa de muitos artistas. É preciso que haja uma harmonia e um compromisso efetivo entre todas as partes, a fim de que nenhuma seja prejudicada com a utilização indevida dos direitos autorais. Contratos bem elaborados são essenciais, portanto, para a “blindagem” da obra, não apenas para proteção dos artistas envolvidos, mas também do interesse do público no acesso da apresentação.

A importância do direito autoral ultrapassa o individual e alcança o coletivo, à medida em que todo o conjunto de indivíduos que formam a sociedade se beneficiam das obras artísticas – desde que, evidentemente, sejam compartilhadas. Foucault, ao

tratar do tema, despersonalizou a figura do autor no que ele chamou de “função-autor”, “entendida como a característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (CARBONI, 2009, p 3).

Há autores que entendem que, na realidade, houve o processo inverso no direito autoral – enquanto inicialmente se tinha uma noção maior a respeito da importância social de circularização das obras, com o tempo e a percepção dos benefícios patrimoniais trazidos pela proteção autoral, o instituto se tornou cada vez mais individualista e voltado à restrição. Ascensão descreve esse processo como “involução” do direito de autor. Segundo Marco Antônio Sousa Alves, isso se dá justamente pela crescente realização de importância de bens imateriais na economia mundial.

O crescente interesse econômico envolvido e a concentração provocada pela indústria cultural vão gerar um contexto ainda mais propício ao lobby das editoras e produtoras e à conseqüente ampliação do escopo do direito autoral, que durante o século XX aumentou as penas e punições, o rol de proteção (incluindo obras derivativas, softwares, bancos de dados, etc.), e também o prazo de gozo do monopólio.

Enquanto o caráter subjetivo do direito autoral é visto como natural, decorrente do direito em si, que nasce ao autor com a criação da obra (e registro suficiente para identifica-la), suas limitações em prol do social precisam ser escritas, se tratando de exceções muito bem pontuadas em lei.

Parte da doutrina defende que a mitigação dos direitos autorais (com a previsão expressa hipóteses nas quais não se verificam a sua violação) decorreria de uma interpretação constitucional, que atrairia a aplicação da função social ao direito autoral. Nessa visão, tal direito é visto como propriedade – e, como tal, não poderia ser usufruída sem limitações pelo seu possuidor devendo, na realidade, ser considerada dentro de uma necessidade de valorização do interesse coletivo em detrimento ao poder absoluto.

Tal posicionamento, contudo, não é livre de críticas. Ninguém nega a necessidade de imposição de limites para evitar abusos. Contudo, a aplicação da função social pode – com a conseqüente equiparação do direito do autor à propriedade – pode não ser a melhor maneira de fazê-lo.

Bruno Magrani defende que ao atribuir ao direito autoral as mesmas características da propriedade, haveria prejuízo a médio e longo prazo. Isso, porque se tratam de institutos com naturezas jurídicas diferentes, o que possui impacto direto na interpretação legal adotada para solução de lides que os envolvam. Um dos maiores problemas, segundo Magrani, seria a possibilidade de perpetuação do direito de autor por um prazo tão estendido que se aproximaria da perpetuidade – o que não é possível hoje e vai contra, justamente, o que se busca com a tentativa de aplicação da teoria da função social ao referido direito.

Em sua visão, uma alternativa seria enxergar o direito autoral como um sistema, que está intimamente ligado a outros fundamentos constitucionais, não necessariamente àqueles referentes à propriedade. Dessa forma, os incisos IX e XIV do artigo 5º da Constituição Federal – os quais asseguram a livre expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença e o acesso à informação – integram um único sistema, juntamente com o artigo 215 da Carta Magna, especialmente seu §3º⁹⁰:

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§ 3º A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público que conduzem à:

I defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro;

II produção, promoção e difusão de bens culturais;

III formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões;

IV democratização do acesso aos bens de cultura;

V valorização da diversidade étnica e regional.

Assim, as limitações à utilização irrestrita do direito autoral não se relacionam com o conceito de função social da propriedade, mas sim com os princípios de liberdade de expressão, de acesso à informação e na garantia do pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional.

Essa leitura, na visão do autor, respeitaria a verdadeira intenção constitucional na caracterização do direito de autor como um direito fundamental personalíssimo,

⁹⁰ BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Casa Civil. Subchefia de assuntos jurídicos – 1988.

que possui relação intrínseca não com a propriedade ou direito econômico, mas sim com a orientação constitucional na valorização e construção de uma sociedade que de fato valoriza e produz um patrimônio cultural.

A fundamentação constitucional ampla do direito autoral permite enxergá-lo além de um conceito simplista e parcial para encará-lo como a Constituição, de fato, o prevê: um sistema de incentivo à criação artístico-literária que tem na proteção autoral não um fim, mas um meio para a promoção de uma sociedade culturalmente rica e plural, na qual a todos são garantidos o livre acesso às fontes de cultura e o pleno exercício dos direitos culturais e que eleva os princípios da liberdade de expressão e de informação ao patamar de regra geral e não de exceção. (MAGRANI, 2008)⁹¹.

O autor Marcelo Conrado⁹² também segue na linha de pensamento quanto ao caminho correto para a limitação do direito autoral – tentar atribuir ao direito de autor limites decorrentes da função social da propriedade é tentar lhe vestir com uma roupa que não lhe serve. É preciso, de outro modo, enxergá-lo dentro do sistema constitucional de proteção aos direitos fundamentais que garantem aos indivíduos o mínimo existencial – seja de saúde, moradia, educação ou cultura.

Faz aqui um paralelo com a propriedade intelectual e a proteção de direitos relativos a novos medicamentos, por exemplo – o direito do proprietário da patente não pode se sobrepor ao direito fundamental à saúde. Contudo, ressalta que, com relação à cultura, temos uma situação delicada: diferente de outros direitos necessários para a garantia da dignidade da pessoa humana, a cultura não alcançou um patamar de prioridade nem para o poder executivo, nem para o judiciário (CONRADO, 2013), de modo que a discussão sobre o caráter absoluto dos direitos autorais na arte acaba encontrando muitos obstáculos.

A importância da cultura no desenvolvimento de uma sociedade justa e rica, em todos os sentidos, é inegável e, como visto, reconhecido pela Constituição Brasileira. Há previsões expressas de incentivo e proteção ao direito de acesso à arte,

⁹¹ MAGRANI, Bruno. **Função social do direito de autor: análise crítica e alternativas conciliatórias**. In PRETTO, Nelson De Luca; SILVEIRA, Sérgio Amadeu da (org). Além das redes de colaboração [livro eletrônico]: internet, diversidade cultural e tecnologias do poder. Salvador: EDUFBA, 2008. Disponível em <https://play.google.com/books/reader?id=KTMnAAAAQBAJ&pg=GBS.PA155.w.2.0.0&hl=pt>. Acesso em 15.01.2022.

⁹² CONRADO, Marcelo Miguel. **A arte nas armadilhas dos direitos autorais: uma leitura dos conceitos de autoria, obra e originalidade**. Dissertação. UFPR, 2013.

justamente porque se sabe a sua relevância. O impacto da arte na sociedade atinge, inclusive, a garantia do Estado Democrático de Direito.

Isso, porque a essência da democracia é a convivência com o diferente. Esposito traz um conceito de comunidade que, justamente, compreende o respeito à alteridade e a convivência harmônica dos indivíduos à medida em que estes entendem que não são idênticos uns aos outros, estando abertos às diferenças que os constituem⁹³.

No entanto, estudiosos do tema entendem que, inicialmente, os indivíduos começam a vida desde cedo de uma forma egoísta, pensando em primeiro lugar no seu bem estar e sobrevivência⁹⁴. O primeiro instinto do indivíduo portanto, naturalmente, é pela aversão ao estranho, na tentativa de se resguardar. É importante, assim, que se aprenda a reconhecer em outros indivíduos a sua humanidade. A autora Martha Nussbaum defende que parte dessa capacidade é inata, o que pode ser observado pela troca natural de sorrisos entre bebês e seus genitores, por exemplo. Contudo, outra parte essencial dessa capacidade será trazida pela atividade lúdica, que permitirá ao sujeito uma pré-condição fundamental: “a capacidade de imaginar como pode ser a experiência do outro”.⁹⁵

⁹³ ESPOSITO, Roberto. **Termos da Política. Comunidade, imunidade e biopolítica**. Introdução Timothy Campbell; Tradução: Introdução, Parte II, Parte III, Itens 3 e 4, de Luiz Ernani Fritoli; Parte I, de João Paulo Arrosi; Parte III, Itens 1 e 5, de Angela Couto Machado Fonseca; Parte III, item 2, de Ricardo Marcelo Fonseca – Curitiba: Ed. UFPR, 2017.

⁹⁴ *Eu disse que as crianças nascem com uma capacidade rudimentar de compaixão e de preocupação com os outros. No entanto, suas primeiras experiências são geralmente dominadas por um poderoso narcisismo, uma vez que a ansiedade relacionada à alimentação e ao bem-estar ainda está desligada de qualquer percepção segura da realidade dos outros. Aprender a perceber outro ser humano não como um objeto, mas como uma pessoa completa, não é um acontecimento automático, mas uma conquista que exige a superação de muitos obstáculos, o primeiro deles é a total incapacidade de distinguir entre o eu e o outro. Razoavelmente cedo, na experiência típica da criança pequena humana, essa distinção torna-se gradativamente evidente à medida que os bebês, por meio da coordenação de sensações táteis e visuais, chegam à conclusão de que algumas coisas que eles veem fazem parte de seu corpo e outras não. Contudo, a criança pode compreender que os pais não fazem parte dela e nem por isso compreender que eles possuem um mundo interior feito de reflexão e sentimentos, e sem aceitar que esse mundo interior faça exigências relacionadas ao seu próprio comportamento. É fácil para o narcisismo assumir o controle nesse momento, escolhendo os outros como meros instrumentos dos desejos e sentimentos da criança.* NUSSBAUM, Martha C. **Sem fins lucrativos. Por que a democracia precisa das humanidades**. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2017, p. 142-143.

⁹⁵NUSSBAUM, Martha C. **Sem fins lucrativos. Por que a democracia precisa das humanidades**. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2017, p. 144.

A atividade lúdica na fase inicial da vida é de extrema importância na formação do indivíduo, tanto de seu ego quanto da capacidade de se relacionar. Ela pode ser vista em brincadeiras imaginativas de crianças. Esse espaço de brincadeira permite à criança se deixar experimentar uma vulnerabilidade impensável fora desse ambiente de imaginação e prazer – trazido justamente pelo elemento lúdico.

Novamente, sobre o tema, a importância do lúdico no desenvolvimento saudável do ser humano é reconhecido por autores que se dedicam ao estudo da personalidade:

Winnicott acreditava que a atividade lúdica é crucial durante toda a fase de desenvolvimento. Tendo crescido numa família profundamente religiosa e repressora em que a atividade lúdica criativa era fortemente desestimulada, e tendo enfrentado, como consequência disso, sérias dificuldades de relacionamento na vida adulta, ele acabou acreditando que a atividade lúdica era a chave para o desenvolvimento de uma personalidade saudável. Brincar é um tipo de atividade que acontece no espaço entre as pessoas – o que Winnicott chama de “espaço potencial”. Nesse lugar, as pessoas (primeiro as crianças, depois os adultos) experimentam a noção de alteridade de forma menos ameaçadora do que a que o encontro direto com o outro pode muitas vezes provocar. Elas adquirem, assim, uma prática inestimável no exercício da empatia e da reciprocidade⁹⁶.

Evidente, portanto, o papel fundamental do lúdico no desenvolvimento da personalidade saudável da criança, o que terá implicações inegáveis em sua fase adulta. Ela é tão importante porque permite justamente que o indivíduo desenvolva sua capacidade de imaginação narrativa. Esta pode ser conceituada como a capacidade do indivíduo de se imaginar em uma realidade diferente da sua, no lugar do próximo, de modo a entender os sentimentos e emoções do outro.

É nesse ponto que a arte apresenta sua relevância. Isso porque é por meio da arte que o lúdico se mantém presente na vida adulta, permitindo ao indivíduo sua conexão com o imaginário e garantindo o desenvolvimento de sua capacidade empática. Novamente, utilizando-se dos estudos do pediatra e psicanalista Donald Woods Winnicott, Nussbaum escreve sobre o tema:

Como os adultos mantêm a capacidade de brincar após terem deixado para trás o universo das brincadeiras de criança? Winnicott

⁹⁶NUSSBAUM, Martha C. **Sem fins lucrativos. Por que a democracia precisa das humanidades.** Trad. Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2017, p. 144-145.

sustentava que as artes têm um papel fundamental nisso. Ele defendia que a principal função da arte em todas as culturas humanas é preservar e intensificar o desenvolvimento do “espaço lúdico”; além disso, ele considerava que o papel das artes na vida humana era, acima de tudo, o de alimentar e ampliar a capacidade de empatia. Na resposta sofisticada a uma obra de arte complexa ele via a continuação do encanto que o bebê sentia com as brincadeiras e a interpretação de papéis.⁹⁷

Sobre o papel humanizador da arte, que a torna essencial para o desenvolvimento do indivíduo sociável, observemos como exemplo a literatura. Antonio Cândido Lopes fala sobre o tema de maneira leve e esclarecedora:

As produções literárias, de todos os tipos e todos os níveis, satisfazem necessidades básicas do ser humano, sobretudo através dessa incorporação, que enriquece a nossa percepção e a nossa visão do mundo. (...) A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante⁹⁸.

Ao permitir que indivíduos, em qualquer fase da vida, desenvolvam sua capacidade empática por meio da imaginação narrativa, a arte atua como elemento fundamental das sociedades que pretendem ter uma democracia estável, a medida em que garante a prática de empatia de compaixão e empatia entre os sujeitos. Se é certo que o autoritarismo busca de todas as formas anular a complexidade, a arte por sua vez abraça a complexidade em todas as suas formas.

A arte por si só possui um caráter questionador, reflexivo, revolucionário. Ao criar sua obra, o artista busca o acesso aos sentimentos do indivíduo, de modo que seu sucesso se dá na medida em que faz o público sentir, seja qual for a emoção que a obra apresenta. Nesse ponto um dos papéis da arte em toda história é de crítica.

Percebe-se, portanto, o quão essencial para o Estado Democrático de Direito é a garantia do acesso à arte e a cultura. Seu papel imprescindível para a construção da sociedade que se almeja já foi reconhecido constitucionalmente, de modo que o direito autoral – também inserido nesse sistema constitucional – não pode ser lido à parte do todo. Pelo contrário, precisa ter reconhecido seu papel como central

⁹⁷ Idem, p. 148.

⁹⁸ LOPES, Antonio Candido. **O Direito à Literatura**. In LOPES, Vários Escritos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

justamente para o devido funcionamento do sistema constitucional, sendo em seu caráter subjetivo, como garantia aos autores e incentivo à própria criação, seja em seu caráter coletivo, não podendo servir como obstáculo ao devido acesso da sociedade à arte.

Nesse contexto que se diz necessária a busca do eixo dos direitos autorais.

Na dança, o eixo é essencial para que os bailarinos possam executar corretamente os seus movimentos. O equilíbrio do intérprete depende da sua capacidade de encontrar a tensão equilibrada entre duas forças opostas: ao mesmo tempo em que se pensa em alongar o máximo a parte superior do tronco, a parte inferior deve estar direcionada ao chão. A sensação, em termos simples, precisa ser a de elevar ao máximo a cabeça o mais alto possível, enquanto as pernas e pés precisam ser “fincadas” ao chão.

A mesma intencionalidade pode ser aplicada na interpretação dos direitos autorais. É necessária a tensão perfeita entre dois extremos opostos (aparentemente) para que, só assim, haja o equilíbrio.

É imprescindível compreender os direitos autorais como essenciais para a proteção dos autores, em seu caráter subjetivo, para que os artistas sejam incentivados a continuar produzindo com a segurança de reconhecimento – moral e patrimonial – de seu trabalho. Ao mesmo tempo, esses direitos autorais estão inseridos em uma sistemática constitucional em que o acesso à cultura também é direito fundamental. É de extrema importância o entendimento sobre esse caráter social dos direitos autorais, a fim de se evitar abusos que prejudicam a comunidade artística tanto quanto a sociedade em geral.

A dança, nesse contexto, faz parte de uma vertente já menosprezada pelo direito – a arte – e, especialmente no nosso país, possui um reconhecimento ainda menor. Em um cenário que o acesso à cultura em geral já possui suas dificuldades, a arte da dança sofre com as dificuldades de acesso para quem quer produzi-la e a falta de incentivo para sua apreciação.

Ainda, muitos artistas da área ficam à mercê de criadores de outras vertentes, pois dependem intrinsecamente deles para a circulação de sua obra (coreografia) aos grandes palcos, por meio de espetáculos. Como visto, a criação de um espetáculo de

dança envolve a colaboração de artistas de diversos setores, deixando coreógrafos e bailarinos em uma posição de vulnerabilidade.

Assim, vê-se que a imposição de regras acerca dos direitos de autor é necessária para os próprios autores, garantindo que cada um tenha sua obra preservada e apresentada ao público da forma como originalmente idealizada.

É por isso que se destaca a necessidade de uma visão equilibrada sobre os direitos autorais – que cumpra seu papel de proteger o autor, incentivando a produção artística, mas também garanta à sociedade o acesso à arte por meio das obras criadas. Para isso, é preciso impor limites ao abuso do direito por parte de artistas de diferentes áreas, a fim de expor ao público obras de qualidade, que resultem em uma experiência única de contato com a arte.

“

Deus cria, eu não
crio. Eu monto e
roubo em todos os
lugares para fazê-
lo – do que vejo,
do que os
dançarinos podem
fazer, do que os
outros fazem.

”

5 CONCLUSÃO

Quais as semelhanças entre o direito e a dança? Seria possível encontrar pontos em comum entre essas duas áreas que, a princípio, não seriam convergentes em nenhum sentido? A partir desse trabalho, foi possível identificar ao menos uma delas: a necessidade de identificação do eixo para manutenção do equilíbrio.

Independente da técnica utilizada – clássica, moderna, contemporânea –, um bailarino só consegue executar seus movimentos após encontrar seu eixo. Podem haver variações de passos, mas se não o corpo não identifica seu centro, seu ponto de segurança, a dança não acontece da forma como deveria.

Apenas a partir do eixo é que o artista pode se dar ao luxo de experimentar, de adaptar, ou de improvisar. Caso passos complicados sejam feitos fora dele, não apenas o movimento não será realizado com excelência, mas os riscos de lesões também se fazem presentes.

Assim também com os direitos autorais. É preciso que a aplicação desses direitos parta de seu centro.

A proteção autoral evidentemente possui um caráter subjetivo, em que se preza pela proteção do sujeito criador. Esse sujeito está contribuindo com a sociedade por meio do seu intelecto e da sua capacidade criativa, devendo ter garantido o direito ao reconhecimento pela sua contribuição.

Ao mesmo tempo, esse direito não possui um caráter absoluto, justamente porque essa não é a única perspectiva da proteção autoral. Há, em sentido oposto – mas complementar – um interesse social inerente a ela, que se faz presente na preocupação com a produção artística como um todo. Nesse sentido, vê-se a importância dos direitos autorais para incentivar a produção cultural, permitindo assim o crescimento e o desenvolvimento da arte no país. Esse desenvolvimento tem como consequência a difusão das criações artísticas, garantindo mais um direito fundamental: o acesso à cultura.

Há, portanto, uma tensão aparente entre o interesse do autor e o interesse social. Mas é justamente nessa contraposição que os direitos autorais encontram seu eixo. Um bailarino precisa se concentrar em elevar o seu tronco para cima, ao mesmo tempo que pensa em estabilizar os seus pés no chão. Só assim ele é capaz de

encontrar seu eixo e, com isso, se equilibrar de forma ideal e segura. Do mesmo modo os direitos autorais – é justamente na tensão dos interesses opostos que está seu centro, e apenas com a consciência dos aplicadores do direito sobre esse fato é que a proteção autoral poderá se dar de forma eficaz.

A dança, como arte, é complexa e ultrapassa muitas vezes os limites do direito, que, nos casos em que não há produção doutrinária e jurisprudencial, o tema pode ficar restrito a uma interpretação legal bastante tradicional. Assim como em outras artes, são questionados os conceitos de autoria, os limites da obra, a existência de originalidade.

Sabe-se que a criação artística possui inspirações diversas, e, ampliando-se as possibilidades de criação, cada vez se torna mais difícil a identificação de um único autor. Isso significa que o direito autoral perdeu sua importância ou necessidade em face da dança? De forma alguma.

Embora a lei não seja isenta falhas, alterando completamente a face da legislação de direitos autorais apenas para simplificar a obtenção de direitos autorais para obras coreográficas seria muito pior do que lidar e trabalhar com suas relativamente pequenas imperfeições. Para a bailarina que tem dificuldade em dominar os fouetts, a resposta é voltar ao estúdio de dança para praticar até que sejam executados corretamente e consistentemente, girando exatamente no mesmo local todas as vezes⁹⁹.

Nesse trabalho, foram expostas, de fato, fragilidades presentes hoje na proteção que se dá à obra coreográfica original. Diante de tantas possibilidades criativas, as inspirações se confundem com a originalidade; a riqueza de um trabalho criado de forma colaborativa borra as linhas que separam o criador do intérprete; a transformação no conceito da dança atingiu o conceito da própria obra, gerando dúvidas quanto ao que pode ser considerado coreografia apta à proteção autoral.

As lacunas legais que, na sistemática jurídica, são preenchidas pela doutrina e jurisprudência, nesse âmbito de intersecção do direito e da dança, permanecem

⁹⁹ Tradução livre. No original: *Although the law is not without its flaws, completely altering the face of copyright legislation merely to simplify obtaining copyrights for choreographic works would be far worse than dealing with and working through its relatively minor imperfections. To the ballerina who is having difficulty mastering the fouett~s, the answer is to return to the dance studio to practice until they are executed properly and consistently, rotating in the exact same spot every time.* In BENTON, Katie M. **Can Copyright Law Perform the Perfect Fouetté?: Keeping Law and Choreography on Balance to Achieve the Purposes of the Copyright Clause**, 36 Pepp. L. Rev. Iss. 1 (2009). Disponível em: <https://digitalcommons.pepperdine.edu/plr/vol36/iss1/2>. Acesso em 11.02.2022.

incompletas, especialmente no contexto brasileiro. Seja pela cultura dos próprios integrantes desse ambiente artístico, seja pelo formato em que estão inseridas as produções da dança hoje – especialmente dentro de grandes companhias –, as discussões sobre direitos autorais de coreógrafos e outros profissionais do meio da dança não alcançaram a doutrina e os tribunais brasileiros de forma significativa.

É possível, contudo, identificar previsões legais que suportam a atividade criativa na dança, dispondo a visão do direito sobre a coreografia e seu autor, bem como sobre os direitos a ele reservados. Há, assim, caminho para a proteção do artista nesse contexto, ainda que não haja um acolhimento expresso das peculiaridades que envolvem esse universo.

Há, também, possibilidade de proteção da obra final, garantindo tanto os direitos pessoais de cada artista criador, quanto o acesso ao espetáculo em sua integridade.

É inquestionável a dificuldade quando se trata do resultado final de um espetáculo de dança, em que são diversas partes envolvidas e com intenção – justa – de proteger seu trabalho e seus direitos. No entanto, não se pode ignorar que o resultado final da obra só se mantém íntegro com a presença de todos os elementos. É preciso que todas as partes envolvidas se comprometam a não impedir a utilização de sua criação, sob pena de prejudicar todo o resultado construído e afetar não apenas os artistas envolvidos, mas o interesse geral do público, que será privado daquela produção artística.

A proteção à obra final é especialmente importante para a dança, que muitas vezes, se encontra em posição de vulnerabilidade diante da sua dependência quanto às outras vertentes da arte para o objeto final de seu trabalho. Diferente da música, do figurino e até do cenário ou objetos cenográficos, a coreografia por si só não se faz completa sozinha, dependendo muitas vezes dos demais elementos para identificá-la.

Assim, restou demonstrada a necessidade de garantia do direito de autor, mas não de forma ilimitada – restrições são necessárias para garantir o objetivo final da produção artística, que em um sistema constitucional, vincula-se ao direito de acesso à cultura e de liberdade de expressão.

Os direitos autorais possuem em sua essência o caráter de incentivo à produção artística. O autor que possui segurança em saber que seu trabalho será não apenas reconhecido e protegido, como também remunerado, possui condições de se dedicar ao trabalho criativo e, com isso, contribuir com a produção cultural do país.

Essa interpretação decorre de uma leitura lógico-sistemática do direito autoral inserido na constituição federal, em que a proteção individual nunca é solitária, mas resvala sempre no coletivo. E, justamente por isso, o direito individual não é absoluto, e não pode privilegiar alguém de forma injustificada em detrimento à sociedade como um todo. Não se trata de uma análise utilitarista do direito autoral, mas sim do seu papel dentro de um sistema constitucional que afasta a possibilidade de arbitrariedades que se contrapõem aos princípios do estado democrático de direito.

É certo, portanto, que a resposta não se encontra no que pode ser visto o caminho mais simples: diante da complexidade da arte e da impossibilidade de identificação de seus limites, afasta-se a aplicação do direito. Pelo contrário, é preciso que o direito se adeque, encontre seu eixo e seja aplicado com equilíbrio.

6 REFERÊNCIAS

ABRÃO, Eliane Yachouh. **Direitos de autor e direitos conexos**. São Paulo: Editora do Brasil, 2002. 229p.

ALVES, Marco Antônio Sousa. **Contra o direito autoral**. Revista Pensar Jurídico, v. 2, 2008. Disponível em <http://www3.promovebh.com.br/revistapensar/art/a11.pdf>, acesso em 26.05.2022.

AMARANTE, Fernanda Machado. **Os direitos de acesso à cultura e à informação como decorrência da função social do direito autoral**. Dissertação. Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Direito. Programa de Pós-Graduação em Direito. 2012.

ANDRADE, Mario de. **Danças dramáticas do Brasil**. (1º Tomo) Edição organizada por Oneida Alvarenga – 2ed. Belo Horizonte/Brasília: Itatiaia/INL – Fundação Nacional Pro-Memória, 1982.

ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito autoral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Renovar, 1997.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DA PROPRIEDADE INTELECTUAL. **Resolução n.o 67**. Disponível em: <<https://abpi.org.br/resolucoes-da-abpi/resolucao-no-67-publicada-em-01-12-2005/>>. Acesso em: 10.03.2022.

BASU, Samik; BULTAN, Tevfik; OUEDERNI, Meriem. **Deciding choreography realizability**. Acm Sigplan Notices, v. 47, n. 1, p. 191-202, 2012. Disponível em <https://dl.acm.org/doi/abs/10.1145/2103621.2103680>. Acesso em 10.08.2021.

BENTON, Katie M. **Can Copyright Law Perform the Perfect Fouetté?: Keeping Law and Choreography on Balance to Achieve the Purposes of the Copyright**

Clause, 36 Pepp. L. Rev. Iss. 1 (2009). Disponível em: <https://digitalcommons.pepperdine.edu/plr/vol36/iss1/2>. Acesso em 11.02.2022.

BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de autor**. 4. ed. São Paulo: Forense Universitária, 2004.

BLOM, L.; CHAPLIN, L. T. **The intimate act of choreography**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1982.

BRANCO, Sérgio. **Direito Autoral no centro do mundo**. Revista FGV Online, 2013. Disponível em <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/19679/direito-autoral.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, acesso em 26/05/2022.

BRASIL. **Código Civil**. Casa Civil, Subchefia de Assuntos Jurídicos – 2002.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Casa Civil. Subchefia de assuntos jurídicos – 1988.

BRASIL. **Lei de Direitos Autorais**. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos – 1998.

BRITTO, Fabiana Dultra (Org.). **Cartografia da dança: criadores-intérpretes brasileiros**. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. **A arte dos regimes totalitários do século XX: Rússia e Alemanha**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2018.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. Tradução Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. Tradução de Maria Appenzerller. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1987.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Martins, 2009.

CABRAL, Plínio. **A nova lei de direitos autorais (comentários)**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1998.

CAMARGO, Mariana Vaz de. **O fazer artístico como catálise: experiências do corpo e da dança**. Mestrado em psicologia (psicologia social). Instituição de Ensino: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo Biblioteca Depositária: PUC/SP.

CAMINADA, Eliana. **História da dança: evolução cultural**. Rio de Janeiro: SPRINT, 1999.

CARBONI, Guilherme. **Aspectos gerais da teoria da função social do direito de autor**. In: PIMENTA, Eduardo Salles. Propriedade intelectual: estudos em homenagem ao Min. Carlos Fernando Mathias de Souza.1.ed. São Paulo: Letras Jurídicas, 2009. Disponível em: <encurtador.com.br/cxQVZ>. Acesso em: 11 set. 2021.

CARBONI, Guilherme. **Direito autoral e acesso ao conhecimento: em busca do equilíbrio**. Revista Juris da Faculdade de Direito, São Paulo, v. 1, jan./jun. 2009. Disponível em http://www.mpsp.mp.br/portal/page/portal/documentacao_e_divulgacao/doc_biblioteca/bibli_servicos_produtos/bibli_boletim/bibli_bol_2006/Rev-FD-FAAP_v.01-2009.pdf#page=21. Acesso em 26.05.2022.

CAYSES, Julia B. V. **Isto não é uma obra: Arte e ditadura**. Estudos avançados 28 (80), 2014. Disponível em <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142014000100011>. Acesso em 13.02.2021

CERBINO, Beatriz. **O corpo cênico e suas autorias**. In: Entre o local e o global, Anais do XVII Encontro de História da Anpuh-Rio, 2016, Rio de Janeiro. Disponível em http://snh2013.anpuh.org/resources/anais/42/1466988416_ARQUIVO_ANPUHRIO2016.pdf, acesso em 15.12.2021

CONRADO, Marcelo Miguel. **A arte nas armadilhas dos direitos autorais: uma leitura dos conceitos de autoria, obra e originalidade**. Dissertação. UFPR, 2013.

Copyright Office Practice. (1963). **Compendium of U.S: Chapter 2100. Renewal Registration**. Disponível em <https://www.copyright.gov/comp3/chap2100/ch2100-renewal-registration.pdf>. Acesso em 20.01.2022.

DANTAS, Monica Fagundes. **De que são feitos os dançarinos de" aquilo..." criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea**. Movimento. Porto Alegre. Vol. 11, n. 2 (maio/ago. 2005), p. 31-57., 2005. Disponível em <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/20023/000492785.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 02.08.2021.

DE FREITAS, Bruna Castanheira; DOS SANTOS, Nivaldo. **O conflito constitucional existente entre o direito de autor, direito cultural e acesso à informação**. Revista Fragmentos de Cultura-Revista Interdisciplinar de Ciências Humanas, v. 23, n. 2, p. 123-133, 2013. Disponível em <http://revistas.pucgoias.edu.br/index.php/fragmentos/article/view/2759/1682>. Acesso em 26.05.2022.

DE MORAES, Juliana Martins Rodrigues. **O conceito de coreografia em transformação**. Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas, v. 1, n. 34, p. 362-377, 2019. Disponível em

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101342019362/9944>. Acesso em 02.08.2021.

DE OLIVEIRA, Ana Carolina Moura. **Videodançar: um verbo possível. Uma proposta metodológica para o ensino da vídeodança**. Monografia. Universidade Federal da Bahia, 2009.

DE SOUZA, Esther Rocha et al. **Direitos Autorais E Liberdade De Expressão: o copyright na internet**. In: Anais do Congresso Nacional Universidade, EAD e Software Livre. 2021. Disponível em <https://nasnuv.com/ojs2/index.php/UEADSL/article/view/654/78>. Acesso em 26.05.2022.

DIAS, Carolina et al. **Entre cadeira e palco: percepções estéticas de espectadores sobre uma coreografia de dança**. Arquivos em Movimento, v. 6, n. 2, p. 57-77, 2010. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/am/article/view/9169/>. Acesso em 02.08.2021.

ESPOSITO, Roberto. **Termos da Política. Comunidade, imunidade e biopolítica**. Introdução Timothy Campbell; Tradução: Introdução, Parte II, Parte III, Itens 3 e 4, de Luiz Ernani Fritoli; Parte I, de João Paulo Arrosi; Parte III, Itens 1 e 5, de Angela Couto Machado Fonseca; Parte III, item 2, de Ricardo Marcelo Fonseca – Curitiba: Ed. UFPR, 2017.

FARO, Antonio José. **A Dança no Brasil e seus construtores**. Coleção Documentos. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/FUNDACEN, 1988.

FERREIRA, Rodrigo Moraes. **Os Direitos Morais do Autor: Repersonalizando o Direito Autoral**. Mestrado em DIREITO. Instituição de Ensino: Universidade Federal da Bahia, Salvador Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da UFBA.

FREITAS, Waldete Brito Silva de. **A Poética da Improvisação e o Acaso no Processo Cênico do Espetáculo O Seguinte é Isso**. Doutorado em ARTES CÊNICAS Instituição de Ensino: Universidade Federal da Bahia, Salvador. Biblioteca Depositária: Biblioteca Nelson Araújo-Escola de Teatro.

HERCOLES, Rosa Maria. Dança como produção de conhecimento. Disponível em www.idanca.net. Acesso em 20 out. 2008.

FUKUYAMA, Francis. **Why Is Democracy Performing So Poorly?** (2015) 26 Journal of Democracy 11 <https://www.journalofdemocracy.org/articles/why-is-democracy-performing-so-poorly/>

GASPARINI, Igor; KATZ, Helena. **Comunicação entre Dança e Público: O papel do coreógrafo na construção da relação obra-espectador**. Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança, v. 2, n. 2, p. 51-66, 2013. Disponível em <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/7187/7486>. Acesso em 02.08.2021.

HARARI, Yuval Noah. **Sapiens – uma breve história da humanidade**. Tradução de Janaína Marcoantonio, 51ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2020.

HOLMES, Stephen. **How Democracies Perish**. In Sunstein, Cass. Can it happen here? Authoritarianism in America. Dey Street Books, 2018.

HOMANS, Jennifer. **Os anjos de Apolo: uma história do ballet**. Tradução de Jaime Araújo. Lisboa: Edições 70 LDA, 2012.

IANNITELLI, Leda M. **Explorações coreográficas**. 1998. (Texto didático, mimeo.).

IANNITELLI, Leda M. **Gipe-cit, corpo, movimento e criação**. 1998. (Texto didático, mimeo.).

KASAI', Toshiharu. **A Note on Butoh Body**, in Memories of the Hokkaido. Institute of Technology Vol.28, 2000. Disponível em: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.1089.6472&rep=rep1&type=pdf>. Acesso em 29.06.2022.

KATZ, Helena. **Um, Dois, Três: a dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

KIRSTEIN, Lincoln. **Dance – a short history of classic theatrical dancing**. New York: Dance Horizons, 1997.

LANDAU, David. **Abusive Constitutionalism** (April 3, 2013). 47 UC Davis Law Review 189 (2013); FSU College of Law, Public Law Research Paper No. 646. Available at SSRN: <https://ssrn.com/abstract=2244629>

LEVITSKY, Steve. ZIBLATT, Daniel. **Como as democracias morrem**. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

LOPES, Antonio Candido. **O Direito à Literatura**. In LOPES, Vários Escritos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

LULA, Katie. **The Pas De Deux Between Dance and Law: Tossing Copyright Law into the Wings and Bringing Dance Custom Centerstage**. Kente J. Intell, 2006. Disponível em <http://scholarship.kentlaw.iit.edu/ckjip/vol5/iss2/6>. Acessado em 02 dez 2020.

MOUNK, Yascha. **O povo contra a democracia: porque a nossa liberdade corre perigo e como salvá-la**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MAGRANI, Bruno. **Função social do direito de autor: análise crítica e alternativas conciliatórias**. In PRETTO, Nelson De Luca; SILVEIRA, Sérgio Amadeu da (org). Além das redes de colaboração [livro eletrônico]: internet, diversidade cultural e

tecnologias do poder. Salvador: EDUFBA, 2008. Disponível em <https://play.google.com/books/reader?id=KTMnAAAAQBAJ&pg=GBS.PA155.w.2.0.0&hl=pt>. Acesso em 15.01.2022.

MARKONDES, Elaine de. **O movimento que se especializa e dança**. 1999. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1999.

MINTON, Sandra Cerny. **Choreography: a basic approach using improvisation**. Human Kinetics, 2017. Disponível em https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=PF6DwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=choreography&ots=evDTJI_mH&sig=I4zbPDgu6vMq7RWbdJpSwTvWf-Q#v=onepage&q=choreography&f=false, acesso em 10.08.2021.

MONCAU, Luiz Fernando Marrey. **Liberdade de expressão e direito autoral: mapeando um conflito ressignificado pela tecnologia**. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2011. Disponível em https://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0912251_2011_pretextual.pdf, disponível em 26.05.2022.

MONTEIRO, Fábio Luiz Oliveira. **Coreografia da burocracia : implicações políticas nos processos criativos em dança**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2014.

MORRIS, Geraldine. **Problems with ballet: Steps, style and training**. Research in Dance Education, v. 4, n. 1, p. 17-30, 2003. Disponível em <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14647890308308>. Acesso em 24.05.2021.

MUNIZ, Zilé. **Improvisação em dança: um diálogo do corpo**. 2000. Monografia (Pós-Graduação “Lato Sensu” em Dança Cênica) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2000.

MUNIZ, Zilé. **Improvisação como processo de composição na dança contemporânea. Mestrado em Teatro**. Instituição de Ensino: Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2004.

NADER, Paulo. **Curso de Direito Civil**. Parte Geral – vol. 1. Rio de Janeiro: Forense, 2004.

NAGRIN, Daniel. **Dance and the specific image: improvisation**. London: University of Pittsburg Press, 1994.

NUSSBAUM, Martha C. **Sem fins lucrativos. Por que a democracia precisa das humanidades**. Trad. Fernando santos. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

OLIVEIRA, Adriana da Silva. **Apontamentos para uma história evolutiva do movimento: uma colaboração com as questões contemporâneas da dança**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2008.

PALUDO, Luciana. **O lugar da coreografia nos cursos de graduação em dança do Rio Grande do Sul, Brasil**. 2015. Disponível em <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/114690/000955116.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 02.08.2021.

PAREYSON, Luigi. **Problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PEREIRA, Caio Mário da Silva. **Instituições de Direito Civil**. vol.1. Introdução ao direito civil; teoria geral do direito civil. Rio de Janeiro: Forense, 2007.

PINHEIRO, Patricia Peck. Na era digital qual o melhor Sistema: Copyright ou direitos autorais? In Revista de Direito Privado, vol. 19, 2016. Disponível em http://www.mpsp.mp.br/portal/page/portal/documentacao_e_divulgacao/doc_biblioteca/bibli_servicos_produtos/bibli_boletim/bibli_bol_2006/RDPriv_n.69.08.PDF. Acesso em 29.06.2022.

POUILLAUDE, Frédéric. **Unworking Choreography: The Notion of the Work in Dance**. Oxford University Press, 2017. Disponível em https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=t1kjDgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=choreography&ots=cd0JdNwrXk&sig=gggCAVZm02egxZz2ONcd_6Mk3R0#v=onepage&q=choreography&f=false. Acesso em 15.08.2021.

QIU, Zongyan et al. **Towards the theoretical foundation of choreography**. In: Proceedings of the 16th international conference on World Wide Web. 2007. Disponível em: <https://dl.acm.org/doi/abs/10.1145/1242572.1242704>, acesso em 10.08.2021.

RICHARDSON, P.J.S. **The Beauchamp mystery: some fresh light on an old problem**. Dancing Times, part 1 (March 1947), p. 299-302; part 2 (April 1947).

ROMITA, Arion Sayão. **Colisão de Direito: Liberdade de Expressão e Ofensa à Honra e à Imagem**. Revista do Ministério Público do Rio de Janeiro nº, v. 58, p. 53, 2015. Disponível em https://www.mprj.mp.br/documents/20184/1278014/Arion_Sayao_Romita.pdf. Acesso em 26.05.2022.

SANTOS, J. Ferreira dos. **O que é pós-moderno?** São Paulo: Brasiliense, 1986.

SCHEPELLE, Kim Lane. **Autocratic Legalism**. The University of Chicago Law Review. Available at <https://lawreview.uchicago.edu/publication/autocratic-legalism>

SERRANO, Leonardo Sebiani. **Corpografias: uma leitura corporal dos intérpretes-criadores do grupo dimenti**. Doutorado em artes cênicas instituição de ensino: Universidade Federal Da Bahia, Salvador. Biblioteca Depositária: Biblioteca Nelson Araújo - Escola de Teatro

SILVA, Carmi Ferreira da. **Por uma história da dança: reflexões sobre as práticas historiográficas para a dança, no Brasil contemporâneo**. Orientadora: Prof^a Dr^a Fabiana Dultra Britto. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2012.

SPIER, Steven. **William Forsythe and the practice of choreography: it starts from any point**. Routledge, 2011. Disponível em <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=YgCsAgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=classical+choreography&ots=WO NiOeyrgy&sig=GfmPFImJZINGCRBAVnJc-Tjo60s#v=onepage&q=classical%20choreography&f=false>. Acesso em 15.08.2021.

STAUT JUNIOR, Sérgio Said. **Direitos autorais: entre as relações sociais e as relações jurídicas**. Curitiba: Moinho do Verbo, 2006.

STENNER, Karen; HAIDT, Jonathan. **Authoritarianism is not a momentary madness, but an eternal dynamic within liberal democracies**. In Sunstein, Cass. Can it happen here? Authoritarianism in America. Dey Street Books, 2018.

TERRA, Ana. **Onde se produz o artista da dança**. In TOMAZZONI, A., WOSNIAK, C. & MARINHO, N. Algumas perguntas sobre dança e educação. Joinville: Nova Letra, p. 67-76, 2009. Disponível em <http://festivaldedancadejoinville.com.br/acervo/wp-content/uploads/2017/09/III-Seminarios-de-Danca-Algumas-Perguntas-sobre-Danca-e-Educacao.pdf#page=67>. Acesso em 02.08.2021.

THOMAS, Helen. **Reconstruction and dance as embodied textual practice**. In: CARTER, Alexandra (Ed). Rethinking dance history: a reader. NY: Routledge, 2004. p. 32-45.

Unites States Copyright Office. (1978). **Copyright Registration of Choreography and Pantomime**. Circular 52. Disponível em <https://www.copyright.gov/circs/circ52.pdf>. Acesso em 20.01.2022.

United States Copyright Office. (2012). **Works Made for Hire**. Circular 09. Disponível em <https://www.copyright.gov/circs/circ09.pdf>. Acesso em 10.01.2022.

U.S. District Court for the Southern District of New York - 224 F. Supp. 2d 567 (S.D.N.Y. 2002). August 23, 2002. Disponível em <https://law.justia.com/cases/federal/district-courts/FSupp2/224/567/2489974/>. Acesso em 30.01.2022.

VIGÁRIO, Jacqueline Siqueira; DAHER, Anna Paula Teixeira. **Democracia e arte: as percepções da lei rouanet e o financiamento da cultura**. Revista albuquerque, vol. 12, n. 24, jul.— dez. de 2020. Disponível em <<https://periodicos.ufms.br/index.php/AlbRHis/article/view/11946>>

XAVIER, Jussara Janning. **Acontecimentos de dança: corporeidades e teatralidades contemporâneas**. Doutorado em TEATRO Instituição de Ensino: Universidade Do Estado De Santa Catarina, Florianópolis. Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da UDESC.

XAVIER, Luciana Pedroso; CONRADO, Marcelo Miguel. **Dois Olhares Sobre O Mesmo Sujeito: Aproximações Em Arte E Direito**. Anais do XIX Encontro Nacional do CONPEDI. Fortaleza-CE, 2010. Disponível em <http://www.publicadireito.com.br/conpedi/manaus/arquivos/anais/fortaleza/4114.pdf>. Acesso em 05.06.2022.

WACHOWICZ, Marcos. **Por que mudar a lei de direito autoral?: estudos e pareceres**. Organizador: Marcos Wachowicz. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2011.

WACHOWICZ, Marcos; SANTOS, Manoel Joaquim Pereira dos. **Estudos de direito de autor: revisão da lei de direitos autorais**. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2010.