



PROTEÇÃO DE OBRAS COREOGRÁFICAS: PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA ARTÍSTICA

THAIS CORRÊA HABER
SUEZILDE DA CONCEIÇÃO AMARAL RIBEIRO
WALDETE BRITO SILVA DE FREITAS

Thais Corrêa Haber
Suezilde da Conceição Amaral Ribeiro
Waldete Brito Silva de Freitas

Proteção de obras coreográficas:
preservação da memória artística

Belém

2022

©2022 Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará. Todos os direitos da publicação reservados. O conteúdo dos artigos aqui publicados, no que diz respeito à linguagem e ao conteúdo, é de inteira responsabilidade de seus autores, não representando a posição oficial do Instituto Federal do Pará, da Editora IFPA ou das instituições parceiras. Esta publicação foi selecionada pelo Conselho Editorial da Editora IFPA no sistema fluxo contínuo.

Dados para catalogação na fonte

H114p Haber, Thais Corrêa.
 Proteção de obras coreográficas : preservação da memória artística /
 Thais Corrêa Haber, Suezilde da Conceição Amaral Ribeiro, Waldete
 Brito Silva de Freitas. – Belém: Editora IFPA, 2022.
 110 p.: il.; color.

ISBN: 978-65-87415-34-5 (E-book)

1. Propriedade intelectual. 2. Dança – Direitos autorias. I.
Ribeiro, Suezilde da Conceição Amaral. II. Freitas, Waldete Brito Silva
de. III. Título.

23. ed. CDD: 346.048

Ficha catalográfica elaborada por Mara Georgete de Campos Raiol – Bibliotecária CRB-2 PA - 1050

Editora IFPA

Av. João Paulo II, nº 514 - Castanheira

Prédio Reitoria, 1º andar.

CEP: 66645-240

Belém - PA

editora.ifpa@ifpa.edu.br

Presidente da República Federativa do Brasil

Jair Messias Bolsonaro

Ministro da Educação

Milton Ribeiro

Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica

Ariosto Antunes Culau

Reitor

Claudio Alex Jorge da Rocha

Pró-Reitora de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação - PROPPG

Ana Paula Palheta Santana

Presidente do Conselho Editorial

Ana Paula Palheta Santana

Conselho Editorial

Breno Rodrigo de Oliveira Alencar

Bruna Almeida Cruz

José dos Reis Bandeira Filho

Lairson Barbosa da Costa

Leandro Machado Ferreira

Lucas Celestino Azevedo Pereira

Keila Renata Mourão Valente

Mara Georgete de Campos Raiol

Marcos Antônio Trindade Amador

Mário Vitor Brandão de Lima

Maryjane Diniz Araújo Gomes

Raimundo Adalberto Pacheco de Pinho

Roberto dos Santos Correia

Rosemary Pimentel Coutinho

Thaís Monteiro Góes de Almeida

Projeto gráfico e capa

Marcele Pamplona

Diagramação

Ana Carolina Chagas Marçal

Revisão de texto

Maria Reinize Semblano Gonçalves

Raimundo Nonato Sanches de Souza

Aos meus pais que são minha morada
Ao dono dos olhos azuis que me trazem a paz
Com muito amor e gratidão
Thais Corrêa Haber

“Devo ater-me a meu próprio estilo e seguir meu próprio caminho. E apesar de eu poder nunca mais ter sucesso deste modo, estou convencida de que falharia totalmente de qualquer outro”.

Jane Austen

Sumário

Prefácio	15
Apresentação	17
1 - Historiografia da dança: memória e registro	23
2 - A subjetividade criativa: Espetáculos de dança	39
3 - Propriedade intelectual	47
4 - Direito autoral e dança no Brasil	65
5 - Importância da proteção de direitos autorais	69
6 - Considerações finais e os próximos passos	97
Referências	101

Prefácio

No último dado do IBGE, no ano de 2014, a dança aparece como a 3º maior manifestação presente nos Municípios Brasileiros. Em Belém, temos um expressivo número de Escolas de Dança, Grupos/Companhias e mais de 722 artistas da dança, porém muitos destes artistas desconhecem os direitos autorais voltados à dança.

Este livro — produto do mestrado, intitulado “Proteção de obras coreográficas: preservação da memória artística”— abre espaços para reflexões e diálogos acerca da importância do Registro de Obra Coreográfica na Fundação Biblioteca Nacional (FBN).

Nesse contexto, nada melhor que uma artista da dança e também advogada, com anos de experiência de cena e interessada em pesquisas no campo da propriedade intelectual, para mergulhar neste tema, depois emergir daí e nos provocar a fim de conhecer a Lei do Direito Autoral nº 9.610/98, com a intenção de salvaguardar a história e a memória da dança, para além do que fica arquivado no corpo.

Esta pesquisa de mestrado que apresenta este livro possui o seu mérito acadêmico-artístico não somente por sinalizar os caminhos que devem ser percorridos para solicitar o registro de coreografias, mas também pela necessária difusão e contribuição para a proteção da obra e seu criador.

Waldete Brito Silva de Freitas

Apresentação

Este livro, resultado da pesquisa de mestrado em Propriedade Intelectual e Transferência de Tecnologia para Inovação (PROFNIT), tem como propósito demonstrar a existência e benefícios do direito de propriedade intelectual, mais especificamente do direito autoral, como mecanismo de proteção de obras coreográficas, ao mesmo tempo que, por intermédio de análise crítica e de contextualização histórica, pondera sobre quais as causas para que este instrumento legal ainda seja desconhecido e sua formalização, por meio do registro na instituição responsável, seja pouco utilizada por coreógrafos e profissionais da dança.

A ideia desta temática veio da minha experiência como advogada na área de propriedade intelectual associada à minha vivência na dança. Faço balé clássico desde os 05 anos de idade, estudei em várias escolas e me aventurei em outras técnicas de dança, como: jazz, dança contemporânea, dança de salão, dança do ventre, entre outras. Todas essas técnicas foram enriquecedoras, com movimentos desafiadores e com características, estéticas e expressões próprias.

Nesse âmbito, dancei em festivais e em palcos diferentes e, durante essa trajetória, vi a grandeza e a seriedade de minhas professoras, diretoras e coreógrafas ao criar uma obra a ser dançada. Essa criação poderia ser de um espetáculo inteiro — com diferentes atos e cenas que se entrelaçavam como uma obra mais complexa ou com danças isoladas de um número para ser dançado. Em ambos os casos, com a presença ou não de enredos e/ou personagens, criavam-se obras para serem sentidas e interpretadas pela plateia por meio dos gestos e dos movimentos coreográficos vividos pelos bailarinos.

A dança tem um papel transformador no corpo e, como tal, exige disciplina, dedicação, paciência e ensaios, além de muitas horas de estudos, pesquisas e processos de criação. Há um esforço e, às vezes, exaustão dos músculos, articulações e ossos, aliados a uma necessidade de escuta da trajetória de pas-

sos, de movimentos e de respiração. É preciso entender o corpo, seus ângulos e aliá-los às combinações de impulsos, energia e “força” aplicada a cada movimentação.

A dança é a manifestação do corpo em movimento que, por meio de um fazer técnico, cria e reinventa formas (DANTAS, 1996). A criação de uma obra coreográfica exige tempo, estudo, criatividade, conhecimento, pesquisa, esforço e habilidade. É uma expressão completa do espírito humano que se conecta buscando contar uma história ou não e, em contato com o público, o deixa livre para tecer a sua própria interpretação. “Embora haja uma tendência de considerar a dança como manifestação direta e espontânea das emoções do dançarino, há todo um processo de elaboração/criação para se chegar à expressão de sentimentos e afetos pela dança” (DANTAS, 1997, p. 51).

Originária do grego, a palavra coreografia significa “a escrita da dança” (*ko-reos* = dança, movimento/ *grafia* = escrita). A coreografia é o conjunto de movimentos concebidos de maneira estruturada, com sentido e objetivo. Visa a comunicar/ expressar algo por meio de movimentações que se complementam ou não, criando um complexo de passos a serem desdobrados e ressignificados pelo corpo que dança.

No meu trajeto artístico como bailarina, tenho observado e participado de obras coreográficas autênticas e autônomas, as quais, em geral, como tantas outras obras de danças espalhadas por todo o território nacional, não possuem registros formalizados que declarem suas proteções pelos direitos de propriedade intelectual que lhes são devidos e assegurados em lei.

No que tange à valoração para salvaguardar os direitos dos artistas e suas obras, eu, por várias vezes, me perguntei: “Em que uma obra de dança se distancia da obra de um livro?” e “Por que os artistas da dança não formalizam a proteção de seus espetáculos?”. A minha resposta para a primeira questão é sempre a mesma: em nada! Visto que *em nada* se difere em termos de importância criativa e cognitiva. Então, por que no Brasil não é comum a busca por ferramentas de registro de obras nesta linguagem artística? Pressuponho que a pouca divulgação da lei de direito autoral e a falta de conhecimento dos

artistas da dança contribuem para o pouco interesse em fazê-lo.

Numa das línguas banto do Congo, o mesmo verbo, *tanga*, designa os atos de escrever e de dançar, de cuja raiz deriva-se, ainda o substantivo *ntangue*, uma das designações do tempo, uma correlação plurissignificativa, insinuando que memória dos saberes inscreve-se em ilusórias hierarquias, tanto na letra caligrafada no papel, quanto no corpo em performance. (MARTINS apud RAVETTI; ARBEX, 2002, p. 88)

Em outros termos, escrever poemas, livros ou criar coreografias são formas de contar histórias e descrever sentimentos. De acordo com o entendimento geral, linguagem é o sistema pelo qual o homem comunica suas ideias e sentimentos, podendo ser realizada pela fala, pela escrita ou por outros signos convencionais. A linguagem, seja em forma de palavras, desenhos ou movimentos coreográficos, possui a missão de comunicar algo para aqueles que se relacionam com a obra em si. Onde houver comunicação, haverá necessariamente algum tipo de linguagem.

A dança é uma linguagem inscrita no corpo e, como tal, possui conteúdos e códigos específicos constituintes de sua composição cujos sentidos trazidos por pausas, ritmos, dinâmicas e fluência escrita se processam na corporeidade de quem a executa.

[...] Concordo que a fala é um fator fundamental na humanidade. No entanto, abro a discussão afirmando que a capacidade humana de comunicar conteúdos expressivos não se restringe apenas às palavras, elas são apenas um modo de comunicação simbólica, caracterizam uma via conceitual, provavelmente uma das mais antigas. (PEREIRA, 2007, p. 86)

Essa necessidade de comunicação através da linguagem da dança partiu da própria natureza do homem. Existem teorias que afirmam que as figuras gravadas nas cavernas pelo homem pré-histórico retratam imagens dançando. A arqueologia revela que, no passado, a dança fazia parte de rituais religiosos, sendo fruto da necessidade da expressão do homem.

A dança foi historicamente utilizada para comemorar colheitas bem-suce-

didadas, vitórias em guerras, rituais religiosos e demonstrar exuberância física, entre tantas outras utilidades. Também caminhou junto aos padrões sociais e econômicos, sempre ligada à necessidade latente do ser humano de expressar seus sentimentos, realidades, sonhos e traumas.

Complemento com Antônio José Faro, o qual afirmava que a dança é uma arte em constante progresso, ela se move no tempo e no espaço, atualizando-se de forma vertiginosa. “[...] a dança, em suas diversas manifestações, está de tal modo ligada à raça humana que só se extinguirá quando esta deixar de existir” (FARO, 1986, p. 10).

Países como Rússia, Alemanha e França sempre entenderam suas obras coreográficas como respeitáveis patrimônios nacionais, assim como bailarinos e coreógrafos eram, e, ainda são considerados, profissionais importantes, dignos de respeito e de estima pelos demais indivíduos.

Os russos sempre se orgulharam de seu balé nacional tanto quanto como da exploração do Espaço. Na era soviética, cada vaga de uma escola de coreografia era disputada por 100 candidatos. Hoje em dia, a popularidade de balé continua em alta. A Escola-Estúdio de Ilze Liepa admite crianças a partir dos dois anos e meio de idade, por exemplo. Maria Subbotovskaia, cofundadora deste estabelecimento de ensino, defende: “É no balé que a expressão corporal atinge seu máximo. Por outro lado, as aulas, que decorrem ao som do piano, incutem o gosto pela música clássica. Todos os movimentos ganham harmonia, graciosidade. Assim se forma o corpo, sobretudo, a boa postura. (FEDORÍCHINA, 2014)

Deste mesmo modo, obras mundialmente conhecidas como, por exemplo, “O Quebra Nozes”, “A Bela Adormecida”, “Giselle”, “O Lago dos Cines”, “Don Quixote”, “Paqueta”, etc. ganharam o mundo, sendo admiradas e enaltecidas pelo público, pela crítica e pelos bailarinos que sonham em interpretar estes papéis icônicos nos palcos.

A proteção de obra coreográfica, que assegura direitos autorais ao criador e direitos conexos de seus intérpretes e executantes, está garantida no âmbito da cultura e patrimônio artístico e definida na Lei Nº 9.610, de 19 de fevereiro

de 1998, que atualizou e consolidou a legislação sobre direitos autorais. No seu Art. 7º, inciso IV, são definidas as obras coreográficas e pantomímicas, cuja execução cênica se fixe por escrito ou por outra qualquer forma.

Vale aqui ressaltar que não foi encontrado, durante essa pesquisa, material específico sobre a proteção de coreografias no Brasil por meio de propriedade intelectual. Os livros e artigos sobre direitos autorais se dirigem, em sua grande maioria, às obras cinematográficas, literárias e musicais, permanecendo a dança à margem do tratamento merecido para, no mínimo, ser citada em textos e estudos sobre o assunto. De fato, este “destrato” existe nos aspectos teóricos e práticos, uma vez que, na Fundação Biblioteca Nacional (FBN) – instituição responsável pela formalização/registro da proteção de obras coreográficas –, os procedimentos são bastante retrógrados e complicados se os compararmos com o que preleciona a lei de direitos autorais, como será exposto nesse material.

Esse livro está dividido em duas seções. No primeiro momento, é realizada uma abordagem sobre a historicidade da dança, subjetividade criativa de autores e processos para compor coreografias, trazendo concepções sobre as particularidades e vocabulários inerentes às diferentes técnicas da dança. No segundo momento, a abordagem baseia-se em conceitos jurídicos sobre propriedade intelectual e direitos autorais. O objetivo é falar sobre o direito aplicado à dança, em que consiste a proteção prevista em lei e onde ela é requerida, além de os demais pontos que precisam ser elucidados sobre o tema. Para tanto, faço conexões entre o que existe em leis e nas teorias jurídicas e o contexto da dança em si.

Visando a realizar o diálogo entre o jurídico e o artístico, foram trazidas legislações existentes e também autores das áreas do direito e da dança que serão apresentados para discorrer sobre a forma que a propriedade intelectual, mais especificamente os direitos autorais, é importante para a proteção de processos criativos em dança.

Para melhor tratar do tema, elegi alguns autores/juristas, dentre eles: Denis Borges Barbosa, Carolina Tinoco Ramos, Newton Siqueira e Marcelo Dias

Varela. Elegi também autores que tratam sobre a dança, como: Antônio José Faro, Maribel Portinari, Eliana Rodrigues da Silva e outros.

Ressalto que este livro pretende abordar de forma objetiva a história da dança, sem se ater a uma narrativa densa., Pretende ainda explorar conteúdos de leis e teorias relacionadas à propriedade intelectual de modo descomplicado.

Para concluir, entendo que este livro possa ser um modo de demonstrar a importância da proteção de obras coreográficas, mais especificamente por meio do direito autoral, tornando-se o prelúdio de discussões acerca do tema proposto e, talvez, a origem de alterações sobre a maneira como essa temática é tratada pelos órgãos, instituições e profissionais envolvidos na cena local e nacional.

Historiografia da dança: memória e registro

A dança faz parte do dia a dia de todos nós e está presente em todas os países e culturas no mundo. A dança é tão intrínseca à natureza humana que nem sabemos, ao certo, em que momento de nossas vidas, passamos a ter o entendimento do que seja dançar - nós simplesmente o fazemos.

Partindo desta mesma natureza de questionamentos, vários estudos sobre a história da dança trouxeram pressupostos sobre de que modo e por qual razão o ser humano dançou a primeira vez.

Entendo que, assim como em todas as artes ou mesmo ações como a própria fala, a dança se conectou de forma direta à necessidade do homem de se expressar e, ao longos dos anos, sofreu inúmeras modificações importantes, refletindo as mudanças culturais, religiosas e ideológicas do seu tempo. “Antropólogos e arqueólogos assumem que o homem primitivo dançava como sinal de exuberância física, rudimentar tentativa de comunicação e, posteriormente, já como ritual” (PORTINARI, 1989, p. 17). “De início, podemos considerar que a dança manteve o passo com a história primitiva, fazendo parte dos rituais de celebração, fertilidade, iniciação, caça ou invocação à natureza [...]” (SILVA, 2005, p. 81).

No aspecto da cronologia da dança, mesmo que o façamos de forma resumida, é possível vislumbrar que esta arte é um espelho da sociedade, capaz de se transformar e reinventar modos de articulação no corpo dançante e no corpo de quem a contempla. Sua evolução se dá de forma concatenada às transformações dos momentos particularmente significantes da própria história da humanidade.

Nos livros *Pequena História da Dança* (1986) e *História da Dança* (1989), ambos nos referenciais desta publicação, fala-se que existem retratações de

danças nas imagens datadas do período Mesolítico (cerca de 8.300 a.C.) em uma caverna na Espanha, mais precisamente em Cogul (província de Lérida). Naquela época, as pinturas deixadas nas paredes das cavernas se configuravam como uma forma de registro dos atos cotidianos, que retratavam os costumes e simbologias dos grupos. É impossível afirmar que havia a intenção de gravar uma memória, pelo menos no conceito que a entendemos nos dias de hoje. Entretanto, é irrefutável que um modo de dança existia para esses indivíduos e que significava parte da rotina deles.

Na Grécia, vários monumentos e pinturas, datados do início do século XIX, foram utilizados como meio de registro de danças. Essas composições e figuras — presentes nos mais variados itens de arte como, por exemplo, em esculturas e vasos — demonstram a existência de movimentos coreográficos daquela época, assim como sua notoriedade, uma vez que foram incorporados em memórias gráficas.

Em verdade, a dança fez parte de inúmeros rituais. Ritos que ocorriam em recintos especiais, como templos, eram inicialmente praticados por um grupo seletivo, enquanto privilégio dos sacerdotes. Ocorriam sempre em cerimônias específicas, com formatos pré-estabelecidos e passos que pretendiam comunicar algo. Não usavam passos aleatórios, sendo todos os gestos, elevações e movimentações pensados a partir de uma razão de ser em um “monólogo” bastante planejado.

A dança, nesse contexto, buscava idolatrar e invocar os deuses em sinal de agradecimento ou em busca de aceitação pelo divino. Eram rituais ligados às crenças do povo e de seus líderes, eram também rituais relacionados aos deuses patronos das sociedades. Ocorriam em qualquer data ou situação em que o homem sentisse a necessidade de adorar uma divindade. As danças eram parte fundamental dos protocolos ritualísticos, fosse para atrair espíritos bons, para afastar as forças do mal, ou para atrair a graça dos deuses.

Nas comunidades agrícolas, rituais de fertilidade eram comuns à sociedade, abordando temas como morte, ressurreição, casamento etc. em “coreografias” em que a deusa trazia fertilidade à terra. Estima-se que desses rituais de

fertilidade nasceu a dança do ventre. Era uma cerimônia de grande seriedade onde os homens não eram bem-vindos, já que era uma cerimônia em que as mulheres apresentavam movimentações sinuosas, reproduzindo a feminilidade em um culto à deusa mãe (PORTINARI, 1989).

Na agricultura, a dança foi usada para comemorar as estações, a volta da primavera, as colheitas bem-sucedidas. Os Romanos dançavam antes das batalhas para conseguir o apoio do deus Marte (deus da guerra). No Egito, a dança era um ritual sagrado atribuído aos deuses: Ao deus Bes, que protegia contra feitiçaria e auxiliava as mulheres na hora do parto, e ao deus Osíris, em agradecimento àquele que ensinou a agricultura aos homens.

Para os gregos, a dança era usada como forma de agradar a Zeus e celebrar vitórias, passando a ser, inclusive, requisito da educação dos jovens. Era entendida como algo complementar à prática de lutas, às atividades físicas, trazendo equilíbrio e agilidade para os praticantes.

Em verdade, a dança com caráter religioso, em tentativas de criar laços e apelos aos deuses, era usada para os mais diversos fins em forma de cerimônias.

Devemos lembrar-nos aqui de que os deuses eram invocados e seu auxílio solicitado nas ocasiões mais diversas, fosse pedindo ou agradecendo. Por isso os deuses eram lembrados por ocasiões de nascimentos, casamentos, mortes, guerras e colheitas, ou seja, em todas as ocasiões em que o homem sentisse necessidade de um apoio propício da divindade que era objeto de sua adoração. (FARO, 1986, p.14)

O que podemos perceber, em todos os contos, imagens e tradições que se sobressaem em diferentes países e continentes, é que a dança era um dos elementos centrais em homenagens e ritos religiosos como uma forma de honrar aos deuses.

Aos poucos, com o advento da Igreja Católica, a dança foi banida das cerimônias religiosas, por serem entendidas como artifícios pagãos que levavam ao pecado. Essa visão foi edificada pelos excessos que muitas vezes eram co-

metidos em alguns rituais com exageros de bebidas alcóolicas, com sacrifícios de animais e, em casos extremos, sacrifícios humanos executados em bacanais que ocorriam principalmente em homenagem ao deus Baco (também conhecido como Dionísio, deus do vinho).

Uma vez que a Igreja julgou tais práticas inapropriadas, colocando a dança como algo demoníaco, as ações para abolir a dança definitivamente de cerimônias religiosas foram iniciadas – sem prever exceções.

No Brasil, o candomblé e as danças indígenas não fogem ao padrão de vinculação da dança aos ritos religiosos e, também, à ordem de perseguição movida pela Igreja Católica para a dissolução dos “protocolos” que lhes eram próprios. Por essa razão, os negros passaram a executar seus ritos e danças em lugares distantes, para evitar a fiscalização da polícia e da Igreja, bem como as consequências da prática.

Vale ressaltar que, mesmo quando a igreja retira a dança do seu interior, ainda assim, esta prática segue existindo nos grupos sociais como uma maneira de expressão e comunicação de existir e resistir em sociedade e, por conseguinte, no mundo.

Em função do tempo desta escrita, é necessário dar um salto na historiografia da dança religiosa, sobretudo, por não ser a história da dança o foco desta pesquisa. Esta transposição temporal nos mostra, no século XX, um retorno significativo da dança religiosa, principalmente nas Igrejas evangélicas, as quais, em geral, possuem um grupo de dança que louvam a Deus por meio de coreografias apresentadas durante o culto, ou seja, a dança como oração, criando um caminho de aproximação com o sagrado e as divindades.

Neste breve trajeto histórico, houve um momento em que não havia o controle tão rígido da dança por parte dos líderes religiosos fora dos templos e das igrejas. Desse modo, homens e mulheres seguiram dançando em festas populares, colheitas, casamentos, festejos sociais etc. De algum modo, os costumes sociais levaram as manifestações populares da dança a se tornarem cada vez mais presentes no cotidiano.

Os camponeses mantiveram suas tradições, usando a dança para agrade-

cimentos e comemorações ligadas à vida no campo. Com o passar dos anos, as danças camponesas se perpetuaram no tempo como manifestações populares, trazendo vários elementos de cunho sociológico e culturais em suas composições coreográficas.

Os países até hoje mantêm grupos profissionais em distintas linguagens de dança, entre elas, danças folclóricas, balé clássico, dança moderna, danças de rua, dança contemporânea etc. Cada técnica com suas especificidades e estéticas criativas. Imagine a quantidade de obras artísticas, no campo da dança, que não possuem direitos autorais formalizados, estando, dessa forma, “desprotegidas” enquanto produto artístico.

Danças folclóricas:

É aquela produzida espontaneamente numa comunidade com laços culturais em comum, resultantes de um longo convívio e troca de experiências; ela funciona como fator de integração celebrando eventos de relevo ou como simples manifestações de vitalidade e regozijo [...] (PORTINARI, 1989, p. 268)

Danças que apresentam a particularidade da cultura local, que misturam diversos passos e gestos, que retratam a expressividade de um grupo social com figurinos, adereços e músicas, que atravessam o tempo e chegam em outras gerações que seguem aprendendo e repassando a cultura coreográfica. De alguma maneira, a memória e a essência da dança são registradas nos corpos que dançam, com narrativas de momentos históricos ou pontos relevantes da vida diária dos povos retratados.

Observamos, ainda nos dias atuais, a permanência da dança folclórica com algumas influências do mundo contemporâneo, o que julgo ser normal, pois o corpo sofre alteração do meio ambiente, logo a dança acompanha as transformações do seu tempo sem perder a essência de sua prática. Há uma relação entre o corpo e o meio em que se insere; assim, para corroborar com este pensamento, a autora Greiner (2005, p. 43) chama de coevolução, “que significa dizer que não é apenas o ambiente que constrói o corpo, nem tampouco o

corpo que constrói o ambiente. Ambos são ativos o tempo todo”.

É na relação corpo e mundo que todas as experiências e conhecimentos dialogam. Nesta particularidade, a dança acompanha a dinâmica do mundo; portanto, as suas construções e desconstruções estéticas e criativas se alteram em cada grupo e companhia de dança espalhados no território local, nacional e internacional. Existem muitas companhias profissionais que levam suas coreografias para os palcos de festivais e comemorações locais. Em muitos países e estados, temos danças “tradicionais” que permanecem no “gosto popular” e são repassadas às gerações seguintes.

No Estado do Pará, onde nasceu esta autora, temos o Carimbó, a Marujada, entre outras danças típicas e populares, as quais estão enraizadas na cultura do corpo.

O carimbó, por exemplo, é uma dança principalmente de origem africana e indígena.

A palavra “carimbó” é de origem indígena. Do tupi *korimbó* (pau que produz som) resulta da junção dos elementos *cur i*, que significa “pau”, e *mbó*, que significa “furado”. O nome faz referência ao **curimbó**, principal instrumento musical utilizado nessa manifestação folclórica. O curimbó é uma espécie de tambor tocado com as mãos, feito com um tronco escavado de forma manual, de forma a ficar oco. O carimbó do Pará foi trazido ao Brasil pelos escravos africanos. Posteriormente, foram incorporadas influências indígenas e europeias, especialmente ibéricas. O costume da dança surgiu com o hábito dos agricultores e dos pescadores que, ao fim dos trabalhos diários, dançavam ao ritmo do tambor (FERNANDES, [2019?]).

As danças folclóricas são um exemplo do quanto a arte e a cultura são importantes no desenvolvimento do ser humano. Na particularidade da dança do carimbó, no ano de 2015, o carimbó recebeu oficialmente o título de Patrimônio Cultural Brasileiro, concedido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Esta dança expressa, entre outros aspectos, a trajetória social de povos, comemorando conquistas importantes, trazendo fatos

do passado e fortificando, no presente, a cultura regional/local.

Dança-corpo: desdobramentos no tempo e espaço

O Balé Clássico

O balé clássico surgiu nas cortes italianas, no início do século XVI. Do termo italiano *balletto*, significa “dancinha” “bailinho”, surge a palavra francesa balé. Naquele período, era uma diversão muito apreciada e dirigida à nobreza.

A princesa italiana Catarina de Médicis (1519-1589), por ser uma profunda admiradora da prática, introduziu esta dança na corte francesa, quando se casou com o rei da França, Henrique II. A princesa também fez questão de contratar o grande coreógrafo italiano, Balthazar de Beaujoyeulx, dentre outros grandes artistas e cortesãos habituados a produzir grandes espetáculos.

Ao mesmo tempo em que se tornava um grande passatempo para os monarcas e para a corte, a dança propiciava a almejada bajulação ao soberano, trazendo à plateia temas que, em regra, retratavam contos da mitologia e grandes lutas. O rei, é claro, sempre desempenhava o papel da divindade maior e do vencedor das batalhas travadas nos palcos. Em 1581, a companhia dirigida por Beaujoyeulx apresentava um espetáculo bem diferente dos balés de hoje, reunindo não apenas dança mas também poesia, canto e uma orquestra musical. Esse formato encantou os nobres franceses desde o início, porém, o balé só atingiu seu status máximo no século seguinte, na corte do rei Luís XIV.

Admirador da dança, Luís XIV também se aventurava nos palcos e era reconhecido por suas habilidades na dança. Recebeu o apelido de Rei Sol por causa da sua participação no espetáculo *Ballet de La Nuit* (Balé da Noite), no qual vestia uma fantasia muito brilhante, lembrando o grande astro do dia.

O mais famoso dançarino do século XVII foi, sem dúvida, o vaidoso Rei Louis XIV, cujas duas grandes paixões eram a dança e a si próprio. Apenas

aos treze anos já dançava diante da corte e em 1653, apresentou-se como estrela do suntuoso *Ballet de la Nuit* (Balé da Noite), vestido de sol, sendo daí em diante, denominado *Le Roi Soleil* (o Rei Sol), como ficou conhecido por toda a Europa. (SILVA, 2005, p. 88)

Em 1661, Luís XIV fundou a *L'Académie de Musique et Danse* (A Academia de Música e Dança), que abrigava uma escola de música e balé onde preparavam-se músicos e bailarinos, profissionalmente, para o grande prazer da corte. Ali, sob a direção do compositor italiano Jean-Baptiste Lully e de seu assistente – o professor de dança francês, Pierre Beauchamps –, o balé se tornou um espetáculo mais sofisticado, conhecido como “Ópera-Ballet” por combinar dança, diálogos e canto.

A Escola de Dança iniciou a sistematização do ensino do balé por meio de uma definição rígida de posições de cabeça, braços, pernas e tronco, além dada determinação de nomenclaturas, que estabeleceu um vocabulário protocolar. A este professor e coreógrafo se dirige o título de criador do primeiro formato de codificação da dança clássica, bem como das cinco posições básicas do balé, que são usadas até hoje, conforme a Figura 1 seguinte.

Os princípios com os quais Pierre Beauchamps constrói a base do academicismo e as inovações da técnica de elevação transformam a arte do ballet numa duradoura forma de dança, com um alfabeto específico que possibilita a execução de inúmeras coreografias. Um dos preceitos consistia na necessidade de se manterem intactos o vocabulário e os termos técnicos utilizados no seu tempo, os quais, não obstante o passar dos séculos, continuam a ser designados em idioma francês, no mundo todo. (MARIANO, 2013, p. 37)

Neste período, duas escolas se ressaltavam em termos de espetáculos e de excelência na técnica, sendo elas a Francesa e a Italiana. Enquanto a primeira apresentava movimentos leves e delicados, a segunda trazia coreografias com movimentos fortes e vigorosos. Mesmo que possuíssem particularidades distintas, ambas modelaram o que conhecemos sobre a dança nos dias atuais.

Após a morte de Luís XIV, a Europa vivenciou mudanças que reverberaram nas artes e na dança. A Ópera de Paris, fundada no século XVII, continuou sendo o centro do universo do balé, mas isso estava prestes a mudar no começo do século XVIII. Nesse período, é importante ressaltarmos o nome de Jean Georges Noverre (1727- 1810), o qual recebeu créditos pela criação de mais de 150 balés, quando foi apresentada a primeira obra que rompia com estilo de ópera e deu início ao que chamamos de *Ballet d'action* (o balé de repertório¹, como conhecemos hoje), na forma que, além das coreografias, traz gestos e pantominas para representar uma história única (Mundo Bailarinístico, 2013).

Durante o século XVIII e principalmente após a Revolução Francesa, o balé se espalhou por toda a Europa, Rússia e Estados Unidos, levado por bailarinos e mestres franceses. Foi neste período que as bailarinas mulheres chegaram ao centro e assumiram os papéis principais, anteriormente desempenhados por homens.

Fazendo um pequeno parêntese neste ponto, é coerente o ganho de espaço de bailarinas no mundo da dança no século XVIII, uma vez que historicamente foi neste período, especificamente com as ideias e filosofias tratadas pelo Iluminismo, que começaram a ecoar discursos sobre igualdades e diferenças de gênero. Apesar do Iluminismo não ser um movimento feminista em suas raízes, muitos pesquisadores afirmam que a Revolução Francesa (1789) foi a origem política de movimentos feministas, discutindo e reivindicando igualdade jurídica, liberdade política e direito à propriedade. Na Revolução Francesa, iniciou-se um movimento no qual as mulheres se expressavam de maneira coletiva, buscando igualdade social – luta essa ainda tão evidente na sociedade atual.

Eliana Rodrigues Silva nos fala sobre o balé naquele período: “A maioria dessas obras descreve histórias fantásticas com personagens reais que contrace-

¹ - Balé de repertório é aquele que contém uma história dentro dele e é contada através de danças. Por precisar contar uma história completa, com início, meio e fim, é necessário um número razoável de bailarinos e coreografias/cenas para ser executado. Dessa forma, é uma obra maior, composta por várias coreografias que se complementam para contar uma história. Exemplos: Lago dos Cisnes; A Bela Adormecida; O Quebra Nozes; dentre outros.

nam com seres etéreos, fadas e príncipes, sempre expressando dualidade real versus ideal, carnal versus espiritual, vida versus morte” (SILVA, 2005, p. 92).

Os balés românticos apresentavam, nos primeiros atos, cenários como palácios e aldeias, significando a mortalidade dos homens, enquanto os atos seguintes ostentavam características etéreas, com lagos encantados, ambientes de fantasias, sombras e magia.

No ano de 1892, o bailarino russo Vladimir Stepanov (1866-1896) tornou pública o que seria uma importante contribuição para a dança. Apresentou uma notação coreográfica², modificada a partir de notas musicais, fazendo com que elas representassem movimentos do corpo. Ainda hoje, grandes obras levadas ao palco pelas escolas e companhias de dança de maior prestígio no mundo (por exemplo, o Royal Ballet) são escritas pela notação de Stepanov. O método por ele criado foi denominado de “Alfabeto dos movimentos do corpo humano” (CAMINADA, 1999, p. 158 apud MARIANO, 2013).

Ainda no século XIX, o balé clássico foi se aperfeiçoando de tal forma que grandes escolas se consolidaram em vários países, dentre eles, Rússia, Itália, França e Inglaterra. Ainda hoje, além desses países, existem também escolas ou técnicas desenvolvidas por Cuba, Dinamarca, Estados Unidos, China e muitas outras que adaptaram técnicas clássicas e elementos da sua própria cultura, visando a melhor performance técnica, adaptação aos perfis culturais e a estética dos bailarinos aos métodos do balé clássico.

O fato inegável é que o balé serviu como inspiração e foi levado para inúmeros países, originando, mais tarde, tantas outras técnicas na dança.

O balé transformou-se em poderosa fonte de inspiração e ilusão, e o desenvolvimento simultâneo de todas os seus componentes- conteúdo dramático, música, cenários, figurinos, novas formas ou estilos de dança e coreografia- fez dele uma expressão real e efetiva do ideal romântico. (FARO, 1986, p. 55)

2 - Notação coreográfica é a forma de representação de uma sequência de movimentos de uma coreografia. É uma linguagem própria de registro de passos para compor uma partitura coreográfica.

No Brasil, de acordo com os registros existentes, o primeiro balé teria sido apresentado no Rio de Janeiro em 1813. Nos anos de 1918 e 1919, a companhia de dança da grande bailarina russa e coreógrafa, Anna Matveyevna Pavlova (1881-1931), veio ao Brasil para realizar apresentações no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, inaugurado em 1909.

Nesta oportunidade, a também russa Maria Olenewa (1986-1965), primeira-bailarina da companhia de Pavlova, decidiu permanecer no Rio de Janeiro, onde fixou residência. Já aqui radicada, criou uma escola de balé clássico sob sua direção no Teatro Municipal, a qual foi oficializada em 1930, dando origem a primeira grande companhia brasileira de dança. “A primeira companhia profissional estabelecida em terras brasileiras foi o Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, fundado sobre a escola aberta por Maria Olenewa, um presente que Ana Pavlova deixou no Brasil” (FARO, 1986).

Antônio José Faro (1986) afirma que o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com seu Corpo de Baile, ainda é a nossa maior companhia de balé no Brasil, apesar dos altos e baixos ocasionados por questões administrativas, por mudanças de diretoria que divergiam sobre o enfoque que deveria ser dado aos espetáculos de balé e por existirem, nos dias atuais, outras grandes companhias de dança, como a do Teatro Guaíra em Curitiba, a da Fundação Palácio das Artes em Belo Horizonte e o Balé da Cidade de São Paulo.

A Dança Moderna

A dança moderna foi, historicamente, o movimento que rompeu com padrões estéticos de uma época voltada para o balé clássico, com novas proposições criativas deu início às discussões em relação às propostas contemporâneas de dança (SOUZA, 2013).

Vale ressaltar que não se tratou de um rompimento brusco entre as práticas de dança, uma vez que, praticamente, todas as técnicas de dança moderna que foram elaboradas e sistematizadas utilizavam ainda alguns dos movimen-

tos do balé clássico. A professora e pesquisadora do Curso de Dança da Universidade Federal de Sergipe, Ana Maria de São José (2011, p. 3), afirma que “esses ciclos evolutivos e históricos crescem em forma de espiral, não havendo quebras e rompimentos abruptos, mas sim lentas transformações processuais”.

Souza afirma que:

Em contrapartida, a filosofia e concepção de mundo dos precursores e fundadores da dança moderna foram extremamente categóricas em romper com a hegemonia da dança clássica da época, a qual se prendia em histórias narrativas e que possuíam uma temática ligada às paixões profundas ilustradas geralmente por seres etéreos. Mais tarde com o surgimento de novos revolucionários no mundo da dança, aos poucos o rompimento com padrões estéticos vai se tornando cada vez maior e mais concreto, e acaba por subsidiar as primeiras discussões do que viria a ser considerado o movimento da Dança Contemporânea. (SOUZA, 2013, p. 1018)

Paulo Henrique Alves de Souza (2013, p. 1017) afirma que o grande trunfo da dança moderna foi o rompimento que seus revolucionários precursores causaram em relação à estética do balé clássico no final do século XIX.

Uma das pioneiras foi a bailarina e coreógrafa norte-americana, Isadora Duncan (1878-1927). Duncan, como grande parte dos bailarinos, iniciou seu caminho na dança nas aulas de balé; entretanto, ela se via desiludida com a rotina e com a rigidez que a técnica clássica impõe. Comprometida com a liberdade de movimentos e com uma visão diferente de expressão, ela trazia inovações às suas coreografias, buscando o domínio do corpo e a consciência do movimento. Usava, como influência para suas coreografias, a poesia de Rousseau, Nietzsche, Byron e outros simbolistas franceses. Retratava a natureza, o vento, os animais e as plantas a partir da observação de suas movimentações. Foi a primeira a dançar com os pés descalços, abdicando dos ricos figurinos do balé, usando túnicas gregas e cabelos soltos.

Indo de encontro à insipidez e ao academicismo da escola clássica, surgiram Isadora Duncan, Loie Fuller e Ruth St. Denis, pioneiras da dança

moderna e exemplo para várias gerações de artistas, como por exemplo Martha Graham, Doris Humphrey, José Limón, Paul Taylor, Alvin Niko-lais e muitos outros. (SILVA, 2005, p. 95)

Assim, com a nova geração de coreógrafos que enxergavam a dança com novos propósitos, as filosofias e os métodos da dança, desenvolvidos e escritos a partir da técnica clássica, começaram a ser modificados, ressaltando como nova protagonista a liberdade para criar desapegada de vocabulários pré-de-terminados.

Eliana Rodrigues Silva (2005) ressalta que, para os coreógrafos e simpati-zantes da dança moderna, já não cabia dançar sobre temas irreais ou fanta-siosos, e sim sobre a condição humana, sobre a vida e medos, principalmente naquele momento em que o mundo enfrentava a 1ª Grande Guerra.

A dança moderna se solidificou e consolidou com base em alguns prin-cípios fundamentais, exigindo de seus coreógrafos e bailarinos que as core-ografias reivindicassem a um propósito, a uma razão, devendo retratar o que tinha significado, as angústias, os desprazeres, as dores presentes na vida das pessoas, ou seja, por intermédio de enredos realistas, apresentar cenários do contexto social e político ou lançar protestos.

A respeito da trajetória do corpo, a dança moderna também inovou, uma vez que buscou novas formas de se expressar, encontrando significação na des-coberta de outros modos de se movimentar. O bailarino entendeu a movimen-tação do corpo por meio de torsões, contrações, por movimentos articulares, nas quedas e recuperações, no acelerar e suavizar da respiração. O corpo assu-miu uma linguagem de liberdade expressiva a partir de uma nova técnica em que ele já não precisa dançar somente na base do pé, mas que possibilita rolar, deslizar em diferentes níveis do espaço.

Martha Graham (1894-1991), bailarina e coreógrafa norte-americana e re-ferência para a dança moderna, unia a teatralidade às técnicas de dança. Tra-tando sobre temas fortes, ela utilizava cenários, trilhas sonoras para compor as obras e provocar o reconhecimento, quase instantâneo, de referências na plateia. Manuseava objetos que se transformavam em extensões do corpo dos

bailarinos e enfatizava uma profunda relação entre os movimentos e a respiração com coreografias ricas em amplos gestos e contato com o chão.

Por meio de estruturas narrativas mais complexas ou por meio de experimentações de movimentos e do uso de objetos em cena, a dança moderna se diferencia da linearidade da dança clássica; no entanto, é principalmente pela escolha e pelo tratamento dos temas a serem dançados que se dão as transformações mais consideráveis.

Dança Contemporânea

O modo de entender a dança sofreu grandes mudanças e ainda segue se transformando. No século XX, em meio a revoluções e alterações sócio-políticas, surgiram as primeiras concepções da dança contemporânea fundamentadas em ressignificações à medida que se estruturava na pluralidade de percepções estéticas e de diferentes variações de ideais.

Nas décadas de 50 e 60, o movimento da nova dança surgiu em contraposição principalmente da expressão dramática das emoções e das paixões que advinham da dança moderna. Os novos pensadores da dança não queriam estar presos a indiferença do balé clássico em relação às paixões profundas e à história, além de não aceitar o código imutável de movimentos que a dança clássica tinha como característica principal. Também não poderiam mais aceitar o propósito da dança moderna em viver intensamente o que há de mais significativo nas promessas e nas angústias do mundo moderno. (GARAUDAY, 1980 apud SOUZA, 2013, p. 1019)

Os artistas, por natureza inquietos e às vezes insatisfeitos com processos e resultados cênicos, estão em busca constante de outros métodos e modos de estar em cena. No caso da dança, Clive Barnes (1927- 2008), crítico de dança e do teatro do The New York Times, afirmava que a dança contemporânea é o que se faz hoje, não se apegando a estilo, procedência, objetivos e forma.

Neste sentido, chamo de Transgressores estes sujeitos históricos, cujo

ensino e produções artísticas anunciaram o rompimento com os passos codificados e com as *mise-en-scènes*³ da dança clássica, em busca de uma linguagem corporal baseada em movimentos criativos. Neles foram percebidos elementos que os identificaram como experimentadores e criadores de linguagens corporais e cênicas. Buscavam, da mesma forma que Isadora Duncan, pioneira da dança moderna “expressar através do movimento a verdade interior do ser humano, distanciando-se de toda fantasia e artificialidade da expressão clássica”. (SILVA, 2005, p. 97 apud MOREIRA, 2014, p. 34-35)

Giselle Moreira, em seu livro “Classicistas e Transgressores” (2014), explica que a dança contemporânea trazia a intenção, tanto por parte dos bailarinos como dos coreógrafos, de estabelecerem novos padrões, afastando-se dos ideais clássicos em que a sociedade não era representada e a dança não trazia formas atuais de lidar com conflitos sociais, políticos etc.

Ao mesmo tempo que a nova concepção era evitar danças fantasiosas e o rigor do vocabulário da técnica clássica, também não era aceita a obrigatoriedade trazida pela dança moderna – de sempre dançar por uma causa justificada e embasada por sentimentos profundos ou pelo caos advindo da sociedade. Já a dança contemporânea foge do rigor e da obrigatoriedade. Ela pode estar relacionada a apegos sentimentais ou ser um instrumento de protesto; todavia, pode não trazer coisa alguma, tendo apenas o foco no movimento.

Os Classicistas reproduziam a arte vigente, a dança clássica. Os Transgressores tinham por intenção atravessar dessa zona conhecida para outra, desconhecida, com o proposto de ir além do que estava estabelecido e convencionado. Compreendo hoje, essa zona desconhecida como uma zona de potência, na qual se podia experimentar, ousar, conjugar e fundir a dança a outras manifestações e expressões artísticas, assim como experimentar lugares diferentes. (MOREIRA, 2014, p. 111)

A dança contemporânea busca, em várias ocasiões, novas formas de co-

3 - Trata-se de uma expressão francesa utilizada para designar todos os elementos que compõem a encenação. Dessa forma, o espetáculo como um todo é referido através das palavras “mise en scène”, em que são considerados a interpretação dos atores, o cenário, o figurino, a iluminação, a sonoplastia e todos os demais recursos da linguagem cênica (Fonte: <https://biblioteca.pucrs.br/>)

municar e novos enredos; contudo, por ter o desapego do próprio desapego, não impõe que os coreógrafos e os artistas busquem sempre “caminhos nunca vistos”, mas, sim, que eles tragam sua criatividade e expressividade para as suas obras. Existe para esta técnica a necessidade de celebrar a movimentação, podendo falar sobre qualquer tema, pois o enfoque é fundamentalmente no corpo e não em significados, sentimentos ou emoções.

Por essa razão, ela se contrapõe às demais estéticas de dança, sendo esfera para processos de experimentação, improvisação e criação, independente de figurinos, de bailarinos com corpos longilíneos e de conceito de palco convencional. Este cede lugar para ruas, estacionamentos, praças, lugares abertos ou fechados, ou seja, em qualquer espaço que possa ser utilizado. A dança contemporânea pode ser dançada em qualquer lugar, por qualquer corpo, celebrando as diferenças e levando a dança até o seu público. “A dança contemporânea pode ser classificada como aquela que admite a estética da liberdade, no sentido de possuir inúmeras formas de se expressar, pensar e produzir dança” (SILVA, 2005 apud SOUZA, 2013, p. 1023).

Dessa forma, pode-se afirmar que a diversidade é sua característica inegável. Diversidade de corpos, de formações, de experiências corporais, de outras formas de arte que se entrelaçam à dança, resultando em uma obra transdisciplinar. Neste diálogo, o teatro, as artes plásticas, a literatura, o cinema, a músicas, entre outras, ao serem incorporadas à dança, fundem-se em diferentes perspectivas coreográficas.

2

A subjetividade criativa: espetáculos de dança

Viver não é necessário, necessário é criar

(Fernando Pessoa)

O ato de criar é essencial à experiência humana. Os processos criativos alcançam resultados significativos com multiplicidade de referenciais específicos.

Entendo este acontecimento subjetivo, admitindo, portanto, várias significações e modos de materializar um espetáculo de dança. Se existe uma verdade sobre o processo criativo, é que não existem métodos soberanos ou perfeitos, e sim diferentes caminhos metodológicos que originam diferentes manifestações estéticas.

Criar, segundo o dicionário Aurélio, significa “provocar a existência de; fazer com que alguma coisa seja construída”. No cenário da dança, o sentido de criação não perde sua essência, pelo contrário, abraça seu significado e atinge o seu máximo grau de importância em cada espetáculo que é levado ao público.

A concepção de um espetáculo não exige um modo específico nas etapas do processo, portanto nenhuma montagem é parecida. Tudo se altera de acordo com a visão do criador, este pode ser o diretor, o coreógrafo ou o intérprete-criador. Este último é o responsável por criar e dançar a sua própria dança, sem depender que outra pessoa determine a composição coreográfica.

O espetáculo também se altera na mente de quem assiste a ele, pois o público também modifica o que vê. Para Pavis (1999, p. 141) “é espetáculo tudo o que se oferece ao olhar”, logo cada pessoa tem um olhar diferente sobre a dança que vê no palco; ela, então, pode seguir modificando, no seu imaginário, a que

assistiu.

No percurso de um espetáculo, existem diferentes concepções de criação que podem surgir de pensamentos, textos, músicas, imagens, movimentos repetitivos ou não, usando diversos espaços, gestos do cotidiano etc. O movimento não se esgota, por isso cabe ao criador e, em particular, aos artistas da dança mergulharem em seus processos para materializar e dar vida a sua obra cênica.

O artista envolvido no clima da produção da obra, passa a acreditar que o mundo está voltado para sua necessidade naquele momento; assim, o olhar do artista transforma tudo para seu interesse, seja uma frase entrecortada, um artigo de jornal, uma cor ou um fragmento de um pensamento filosófico. (SALLES, 2004, p. 35)

A subjetividade não pode ser desconsiderada no momento de compor a dança, pois, mesmo que a composição coreográfica siga ou não caminhos mais clássicos, sem o estímulo criativo, o resultado seria apenas uma grande junção de passos ou a cópia de uma obra existente.

Na dança contemporânea, por exemplo, essa necessidade da criatividade se torna ainda mais complexa e fértil por trazer, em sua significação, o desprendimento de narrativa única e a aceitação de que todo e qualquer corpo pode dançar, sem a imposição de um corpo magro e longilíneo.

A cena contemporânea abre outras perspectivas em sua estética. Ademais, resulta no nascimento de novos conceitos e modos distintos de pensar o corpo, em novas abordagens temáticas e em obras com diferentes performances. “Na dança, hoje, há permissão para criações que apenas objetiva a beleza do corpo em movimento, como também aquelas que expressam a mais dura das realidades, o corpo violentado ou defeituoso” (SILVA, 2005, p. 142).

Quando se fala sobre criatividade, processo criativo ou montagem de espetáculo, muitas pessoas podem ter a ideia de que basta juntar movimentos aleatórios em um corpo para ser dança. O processo criativo não é nada fácil, ao contrário, é bem mais complexo do que a grande maioria das pessoas pensam.

É como montar um quebra-cabeça com numerosas peças que, aos poucos, vão se conectando uma a outra para formar o jogo cênico. Isso exige pesquisa, esforço, intensas horas de trabalho e dedicação. Por este motivo, reafirmo ser relevante a proteção de espetáculos de dança a partir da legislação dos direitos autorais vigentes, assunto que será abordado mais adiante.

A montagem de um espetáculo traz um esforço físico enorme— exaustão dos músculos, das articulações e dos ossos— ligado aos movimentos e à respiração.

O corpo do bailarino não é apenas movimento, não se desloca apenas daqui para acolá, mas se forma, deforma-se, transforma-se, estende-se, alonga-se, figura-se, transfigura-se; polimorfo e proteiforme, o corpo atua. O que envolve múltiplas condutas, tensões, prazeres e metamorfoses. (NORA; FLORES, 2013. p. 13)

Observa-se a inexistência de uma receita pronta para a criação de espetáculos, pois, com o advento da dança moderna, abriu-se espaço para o surgimento dos métodos pessoais. Este fato relevante amplia o campo da autocriação na dança que nasce por diferentes razões, expressa diversos sentimentos ou não expressa nada, sendo também um viés proporcionado pela dança contemporânea.

Dança pode ser quase tudo. Tem um pouco a ver com consciência de uma determinada parte interior, com uma postura corporal. Uma grande precisão que tem relação com: saber, respirar, todo pequeno detalhe. Sempre tem relação com o COMO. Existem tantas coisas, que são dança, até coisas bem contrárias. Dança acontece também pela necessidade, não somente pela felicidade. Acontece devido a variadas situações. Assim vive-se hoje num tempo bem exato, onde a dança tem que nascer bem corretamente. (BAUSCH 1996, p. 305 apud. PEREIRA, 2007, p. 97)

Além da técnica corporal, muitos fatores devem ser considerados no processo de criação. É preciso investigar os meios que construirão o espetáculo como, por exemplo, o tema, o figurino, a iluminação, o cenário, a sonoplastia,

a maquiagem, o espaço e o elenco, pois farão parte da pesquisa coreográfica.

No entanto, vale ressaltar que não há obrigatoriedade do uso de todos esses elementos, porque existem espetáculos que são realizados sem música, sem um figurino específico, sem iluminação e sem palco.

O coreógrafo abraça a sua visão criativa e guia todos os elementos que compõem a dança⁴ (DANCE NATIONAL ARTS CENTRE, 2020, tradução nossa).

A montagem de uma coreografia exige do artista um domínio dos elementos estéticos já codificados por diversos estudiosos da dança, como o espaço, o tempo, o peso e a fluência, em relação ao corpo em movimento. Numa coreografia, esses elementos básicos dialogam entre si, podendo construir outros sentidos causadores de diferentes sensações no espectador, pois, de acordo com a composição realizada, poderá obter diferentes resultados, como: equilíbrio, movimento, fragmentação, linearidade, etc. O autor pode ainda contar com os recursos específicos das outras linguagens artísticas, adicionando maior dramaticidade, alegria, surpresa, espanto, enfim, diferentes emoções quando utilizando adequadamente os elementos da música, das artes visuais, que muito tem contribuído para os cenários, figurinos e adereços e, ainda, elementos do teatro que vem cada vez mais enriquecendo a cena contemporânea com as performances de dança/teatro e as preparações dos artistas bailarinos com suas técnicas próprias do universo do teatro. (MUNDO DA DANÇA, 2013)

O grande quebra-cabeça exige uma equipe para ser montado em um processo de mobilização e articulação dos envolvidos na concepção do espetáculo, para transformar a visão de todos os elementos selecionados em realidade cênica. Tecendo uma grande teia onde cada indivíduo tem um papel importante no cenário desenhado. Essas conexões e encontros, além de fortalecerem os meios de criação, acabam gerando avanços para a economia criativa⁵, pautada no capital intelectual e cultural, bem como na própria criatividade por

4 - The choreographer holds the creative vision and guides all the elements that go into the making of a dance” (Dance National Arts Centre - <http://www.artsalive.ca/en/dance/make/process/collaboration.asp>).

5 - A Economia Criativa abrange os ciclos de criação, produção e distribuição de bens e serviços que usam criatividade, cultura e capital intelectual como insumos primários (Fonte: SEBRAE).

meio de negócios e ações que geram valor econômico, estimulando a geração de renda e criando empregos, ao mesmo tempo que promove o desenvolvimento cultural.

A dança, embora seja um relevante componente da cultura da humanidade, é um agente de desenvolvimento dos indivíduos e da sociedade, sendo também um motor de crescimento na economia, visto que cria uma rede com diferentes perfis de profissionais, entre eles, dançarinos, figurinistas, maquiadores, cenógrafos, costureiras, cenotécnicos que estarão produzindo e recebendo por seu trabalho.

O poder da cultura configura-se como uma plataforma de ações voltadas ao reconhecimento e à valorização da cultura como elemento fundamental para o desenvolvimento humano em todos os seus aspectos. A partir da abordagem aqui proposta a cultura se junta aos temas sociais e ambientais para construir os pilares básicos de um significado mais efetivo e abrangente para uma nova noção de desenvolvimento e sustentabilidade. (BRANT, 2009, p. 7)

Nessa perspectiva, a produção e circulação de espetáculos de dança também movimentam a economia criativa. Esta atividade é tão relevante como outra qualquer que fomenta o desenvolvimento e a sustentabilidade da cadeia produtiva cultural.

Um olhar sobre a criação de um espetáculo

A criação de obras coreográficas é um complexo processo que exige um planejamento estratégico delineado. É como um projeto que deve ser estruturado para conectar diferentes elementos em um espetáculo.

O coreógrafo pode utilizar vários caminhos, fazendo uso de diferentes vocabulários de técnicas de dança, tendo a liberdade para transcender as formalidades de cada estilo. Ao mesmo tempo que inclui expressividade, agrega elementos pertencentes ao cotidiano e a outras esferas da arte, emprega re-

ferências culturais e (por que não?) também conta histórias autobiográficas. Esta junção, ao entrar em harmonia, resulta em imagens que trazem à tona sentimentos, associações por parte da plateia que, ao se deparar com a obra, encontra reconhecimento de vivências pessoais nas situações descritas em células coreográficas.

Sayonara Sousa Pereira (2007, p. 83) afirma que:

Como coreógrafa-diretora, com a caligrafia que venho desenvolvendo ao longo desta trajetória, procurei tematizar movimentos do dia-a-dia, vivências, sentimentos e associações, valendo-me de músicas e de textos que nos transportassem, a mim e aos intérpretes, a uma nova paisagem. Procurei citar estas vivências em diferentes texturas, sabores, ritmos dentro dos acentos e dinâmicas que tenho desenvolvido.

O coreógrafo e/ou diretor age desde a concepção da montagem do espetáculo, alinhando suas expectativas e compreensão da materialização da coreografia por ele pensada, com o entendimento de que o resultado será influenciado pela personalidade e técnica dos intérpretes. Por essa razão, as técnicas corporais usadas durante os treinamentos têm como uma das finalidades preparar o corpo e a individualidade dos bailarinos.

A relação entre coreógrafo e/ou diretor com os bailarinos forma uma rede de comunicação e escuta sensível, de percepção aguçada para que o corpo seja a própria dança enquanto dança. Em determinadas situações, esses profissionais são responsáveis em escolher o elenco, distribuir os personagens quando necessário, determinar os solos e as danças em grupo, ao mesmo tempo que tiram as dúvidas da composição coreográfica e direcionam os ensaios, sobretudo se não houver a figura do encenador, de forma a facilitar o entendimento da obra e a assimilação dos passos.

Observa-se uma quantidade significativa de informações, orientações e muitos diálogos com os bailarinos para construir de forma sólida os personagens.

O que chamamos de construção da personagem é na verdade a produção

de uma imitação plausível. Devemos, portanto, buscar outro caminho. (...) A forma verdadeira só chega no último instante, às vezes até depois. É um nascimento. A verdadeira forma não é como a construção de um edifício, em que cada ação é um avanço lógico em relação à ação anterior. (BROOK, 2000, p.15 apud PEREIRA, 2007, p. 96)

Em alguns espetáculos, outros elementos podem ser utilizados de maneira a enriquecer a imagem que será apresentada para a plateia. O uso da voz e do som é um recurso interessante para tanto, sendo uma ferramenta para explorar entonações e ritmos à medida que as palavras puderem ser pronunciadas com diferentes intensidades ou que os sons ofereçam um novo tipo de suporte para a movimentação em cena.

O coreógrafo pode pensar em danças que intercalam com textos, com sussurros, com frases soltas, com diálogos dirigidos à plateia. São possibilidades para unir gesto e palavra, ofertando a quem assiste um envolvimento maior se esse for o plano.

A trilha sonora a ser dançada também é um elemento central, se essa for a proposta do coreógrafo. A música se entrelaça à dança, dialogando com a movimentação, enfatizando sentimentos e contracenando quase como um personagem à parte. Porém, um espetáculo pode não ter música mecânica, até porque a própria música do corpo pode embalar a composição coreográfica.

O balé e a música clássica andam lado a lado, sendo impensável que um espetáculo não apresente uma belíssima trilha sonora para somar e enaltecer os movimentos coreografados. Vale lembrar que, durante muitos anos, os musicistas renomados entendiam que as composições para os balés eram um território distante de suas atuações competentes e sérias. Os espetáculos de balé possuíam trilhas sonoras apenas “agradáveis” que serviam para afastar o silêncio do recinto no momento das apresentações. Somente com músicos como Tchaikovsky (1840-1893), esse entendimento foi alterado, trazendo a música como elemento imprescindível às obras de balé.

Em tantas outras técnicas de dança, a música também exerce sua função. Cabe ao coreógrafo entender qual é a trilha sonora que melhor se integra à

obra coreográfica e quais serão responsáveis por enriquecer a proposta sob os holofotes.

O coreógrafo deve pensar sobre o uso ou não de objetos cênicos, sobre os figurinos, a iluminação e tantos outros fatores e elementos que serão parte inseparáveis da obra em sua totalidade como um grande maestro que rege cada uma destas variáveis.

Em outras palavras, coreografar e/ou montar um espetáculo é um processo trabalhoso que exige dedicação, criatividade, conhecimento técnico para que a dança e os elementos definidos ofereçam o resultado esperado. Isso gera como produto um ativo autoral de grande relevância, constituindo uma obra artística que deve ser protegida e enaltecida, enquanto patrimônio cultural e intelectual, com direitos de propriedade.

3

Propriedade intelectual

A convenção da Organização Mundial da Propriedade Intelectual ⁶ (OMPI) define como propriedade intelectual: A soma dos direitos relativos às obras literárias, artísticas e científicas, às interpretações dos artistas intérpretes e às execuções dos artistas executantes, aos fonogramas e às emissões de radiodifusão, às invenções em todos os domínios da atividade humana, às descobertas científicas, aos desenhos e modelos industriais, às marcas industriais, comerciais e de serviço, bem como às firmas comerciais e denominações comerciais, à proteção contra a concorrência desleal e todos os outros direitos inerentes à atividade intelectual nos domínios industrial, científico, literário e artístico (OMPI apud JUNGMAN; BONETTI, 2010, p. 21).

Segundo Pimentel (2012), a propriedade intelectual é uma espécie de propriedade que é assegurada pelo Estado como função social. Uma das dimensões dessa função é servir de instrumento da política de Ciência, Tecnologia e Inovação (CTI) para assegurar a proteção de resultados de pesquisa e desenvolvimento, valorizar esses resultados e promover a sua transferência com segurança jurídica. Além disso, a propriedade intelectual é uma garantia de apropriação das criações intelectuais e dos signos distintivos que integram o patrimônio das pessoas como ativos intangíveis, sendo um regime disciplinador de conduta no mercado, visando à concorrência leal entre os agentes econômicos.

“O conjunto dos direitos resultantes das concepções de inteligência e do

6 - A Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI; em inglês, *World Intellectual Property Organization*, WIPO) é uma entidade internacional de Direito Internacional Público com sede em Genebra (Suíça), integrante do Sistema das Nações Unidas. Criada em 1967, é uma das 16 agências especializadas da ONU e tem por propósito a promoção da proteção da propriedade intelectual ao redor do mundo através da cooperação entre Estados. (Fonte: Wikipédia).

trabalho intelectual, vistos principalmente sob a perspectiva do proveito que deles pode resultar, costuma-se denominar genericamente como propriedade intelectual” (CERQUEIRA, 1982, p. 49).

De acordo com Carlos Alberto Bittar:

Os direitos intelectuais são aqueles referentes às relações entre a pessoa e as coisas imateriais que cria. Esses direitos incidiriam sobre as criações do gênio humano, manifestadas em formas sensíveis, estéticas ou utilitárias, ou seja, voltadas, de um lado, à sensibilização e à transmissão de conhecimentos e, de outro, à satisfação de interesses materiais do homem na vida diária. (BITTAR, 2008, p. 2-3)

Em outras palavras, é o ramo do direito que assegura direitos, legitimamente concedidos pelo Estado, aos inventores/criadores sobre suas obras, durante um determinado período, para que possam ter exclusividade sobre elas, sem ter de se preocupar com o uso indevido por terceiros (sem autorização).

Os direitos de Propriedade Intelectual são direitos outorgados pelo Estado que garantem a exclusividade a seus titulares sobre a exploração comercial sobre um determinado produto ou processo (VARELA; PLATIAU; SCHLEICHER, 2005).

Nos dias em que vivemos, com tantas formas possíveis de compartilhamento de conteúdo, disseminação de informação e distribuição de materiais, ter uma ferramenta juridicamente válida para assegurar aos criadores/autores de obras intelectuais um meio seguro de resguardar seus direitos é de grande importância para endossar o justo tratamento a quem se propõe a criar e pesquisar, disseminando conhecimento e originando novos produtos.

A propriedade intelectual, além de um instrumento de proteção como supramencionado, é também uma área de progressivo interesse para a economia, desenvolvimento do conhecimento e da cultura de um país.

É por si só um fator de grande relevância em negociações empresariais e industriais, uma vez que serve de amparo aos empresários para evitar que terceiros, agindo de má fé, se apropriem indevidamente de suas criações; alvo de

discussões internacionais em que se tenta estruturar um ordenamento jurídico comum que traga harmonização entre os Estados à medida que discorre sobre dispositivos de direito internacional que buscam não somente homogeneizar a forma como o tema é tratado em diferentes países, mas também criar padrões de reciprocidade e respeito pelas criações oriundas de outros territórios, estabelecendo boas práticas e mutualidade nas relações entre diferentes países. É um critério ímpar para o desenvolvimento de pesquisas em Instituições de Ensino, Ciência e Tecnologia, bem como um poderoso instrumento de manutenção e guarda da cultura e saber fazer de um povo.

Tem-se assim, a Propriedade Intelectual como a de um capítulo do Direito, internacionalizado, que compreende o campo da Propriedade Industrial, os direitos autorais e outros direitos sobre bens imateriais (BARBOSA, 2003).

Divisão das áreas de propriedade intelectual

A Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI) define Propriedade Intelectual como a soma dos direitos relativos à atividade intelectual nos domínios industrial, científico, literário e artístico. Estes direitos resultam sempre numa espécie qualquer de exclusividade de reprodução ou emprego de um produto ou serviço (REDENAMOR, 2016, p.16).

A Propriedade Intelectual é a área do direito que, por intermédio de leis, garante aos inventores/criadores/autores ou responsáveis pela invenção o direito de obter, por um determinado **período de tempo**, recompensa pela sua criação, no mesmo momento em que as resguarda contra terceiros, possibilitando que elas sejam disseminadas de forma mais protegida, enquanto garante a essas criações o status de propriedade equiparado ao de qualquer outro bem material ou imaterial.

A Organização Mundial de Propriedade Intelectual (OMPI) divide a propriedade intelectual em 03 áreas: Direitos Autorais, Propriedade Industrial e Proteção *Sui Generis*, conforme Figura 2 que segue.

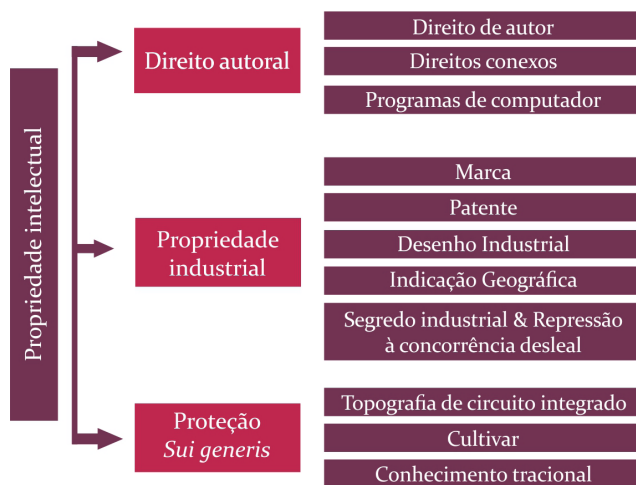


Figura 1 - Divisão áreas de Propriedade Intelectual

O direito autoral garante o direito de exclusividade para o criador sobre a sua obra intelectual, assegurando prerrogativas de caráter moral e patrimonial, por um período determinado (vigência), com a intenção de avaliar e promover a disseminação de bens culturais para a coletividade.

Deve-se entender que, em virtude da importância do direito autoral para a classe artística, para a sociedade e para a indústria cultural, tornou-se necessário garantir privilégios ao autor, assegurando proteção contra usos e modificações não autorizadas. Essa proteção ancorada na legislação possui três aspectos práticos: gera segurança aos autores e a possibilidade de exploração financeira da obra criada, trazendo independência para os artistas que passam a receber uma remuneração justa por suas obras; estimula a concepção, disseminação e acesso a obras intelectuais; além de estabelecer critérios para a manutenção dos serviços e produtos ligados à indústria cultural.

O Direito Autoral engloba o direito do autor, os direitos conexos e os programas de computador sob a lei n.º 9.610/98: Lei de Direito Autoral (LDA) e a lei n.º 9.609/98: Lei de Programas de Computador.

A Propriedade Industrial sob a lei n.º 9.279/1996 é o conjunto de direitos que compreende marcas, patentes, desenho industrial, indicação geográfica,

segredo industrial e repressão à concorrência desleal. Esta área está ligada a bens imateriais que possuem ampla relevância e relação com a indústria e com as práticas de concorrência de mercado.

Denis Borges Barbosa (2003), sobre os direitos garantidos por lei, explica que: A estes direitos que resultam sempre numa espécie qualquer de exclusividade de reprodução ou emprego de um produto ou serviço dá-se o nome de ‘Propriedade Intelectual’. Já para o segmento da Propriedade Intelectual que aflixe, mais assertivamente, os interesses da indústria de transformação e do comércio, tal como os direitos relativos a marcas, desenhos industriais e patentes, costuma-se designar por “Propriedade Industrial”.

A Proteção *Sui Generis* envolve a topografia de circuito integrado e as novas variedades de plantas chamadas de cultivar, bem como os conhecimentos tradicionais associados e o acesso ao patrimônio genético, sendo cada tipo de proteção regulamentada por legislação própria. Nesse caso, o direito à proteção também depende de registro em órgão competente, e o prazo máximo de validade varia de acordo com o tipo específico.

Cumprе ressaltar que cada uma dessas modalidades específicas de proteção possui características muito peculiares e, portanto, precisam de atenção às suas particularidades a fim de possibilitar sua exata compreensão e aplicação.

Propriedade de quê?

Ao falar sobre propriedade intelectual, é importante estabelecer alguns conceitos jurídicos, mesmo que de forma simplificada.

Como já foi mencionado, a aceleração do processo informacional, o desenvolvimento de novas tecnologias, o crescimento da economia (também apoiado na fabricação e na comercialização de novos produtos e serviços) encorajou a criação de uma nova forma de tratar os direitos advindos da propriedade. Uma vez que os meios existentes facilitavam a reprodução e a cópia em série de produtos que estavam ou iriam ser comercializados, a exigência do mercado se

intensificou no sentido de criar uma nova categoria de direito que tratasse não só da propriedade sobre o produto em si — do ato de posse, por exemplo — mas também que atuasse sobre algo mais vulnerável: os direitos decorrentes da criação, ou seja, a ideia de produzir, criar, inventar.

Vale aqui uma observação no tocante a ideias. A propriedade intelectual, de acordo com a legislação brasileira, não protege ideias, ela protege obras intelectuais expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro. Isso significa que, se a obra não estiver posta em meio físico, não haverá meio de protegê-la. Essa afirmativa se torna bastante coerente quando analisamos que, para requerer a proteção legal do Estado, é preciso entregar um documento comprobatório da existência da obra, expondo a criação na qual recaíra a proteção. O Estado precisa saber sobre o que está dando as garantias previstas em lei.

Esta autora, em regra, explica esse ponto da seguinte maneira: não podemos grampear uma ideia contida na cabeça do autor/criador no formulário de solicitação de registro, não é mesmo?! É preciso anexar algo que possa ser fixado ao processo de solicitação.

Desse jeito, pela determinação legal e caráter próprio ao direito de propriedade intelectual, as ideias são consideradas como algo livre, não havendo viabilidade em falar, no Brasil, sobre processos judiciais ou extrajudiciais baseados na alegação de apropriação indevida de ideias de terceiros, por exemplo.

Damaris Christmann (2006) afirma que é clara a especificidade dos direitos de propriedade intelectual e, portanto, a necessidade de existirem terminologias e classificações novas. Os direitos adquiridos das criações imateriais e que são assegurados aos seus criadores se referem a um setor diferenciado da vida dos particulares e devem, assim como as demais esferas, ter assegurada a sua autonomia no quadro da ciência jurídica. Essa nova linguagem mais adequada para os direitos decorrentes das criações imateriais é a propriedade intelectual.

Quando se fala em propriedade, deve-se entender que uma coisa só passa a ser um bem quando seu titular (proprietário) possui direitos sobre ela, inclu-

sive de cunho econômico. O conceito de propriedade se liga aos direitos e aos deveres adquiridos por ter a titularidade, o controle sobre algo. A propriedade intelectual recebe o mesmo tratamento jurídico destinado aos demais bens tangíveis ou intangíveis. “As características econômicas da propriedade serão, assim, o controle sobre o bem (inclusive o bem-serviço ou o bem-oportunidade), e a possibilidade de excluir a utilização por outrem” (BARBOSA, 2003, p. 22).

Em outros termos, podemos entender o direito de propriedade à medida que existir o controle sobre o bem, que permite ao seu titular, somente a ele, dispor sobre sua utilização e existência, inclusive no que se refere à limitação ou à proibição de acesso por outros indivíduos.

Várias teorias se propõem a discutir a base de como poderia ser entendido esse direito de propriedade. Algumas destacam que tais direitos seriam advindos da ótica de direitos de personalidade (que são aqueles direitos inerentes às pessoas, como o direito de imagem e o direito ao nome); outras teorias entendem que está de fato ligado ao conceito propriamente dito de propriedade, ressaltando os aspectos privados do conceito.

Apesar de objeções e complementações entre as argumentações propostas, em um ponto as teorias são unânimes: existe uma incontestável necessidade de garantir proteção às criações imateriais.

Surgimento da proteção da propriedade intelectual e direito autoral

Aduz-se que a propriedade intelectual tem seu início em fases nacionais nas quais cada Estado concedia a propriedade ao artista ou inventor, segundo critérios próprios que eram estabelecidos por seus governantes e, dessa forma, mutáveis em razão da mudança da figura que governava, sendo denominadas como a primeira proteção de tal ramo jurídico aquelas destinadas aos comerciantes da idade média que possuíam marcas, exteriorizadas por selos, dife-

renciando seus produtos (SILVA; SILVA, 2014).

Por não existirem, naquele momento, as diferentes modalidades de ferramentas de proteção de propriedade intelectual, as marcas serviam como elemento de **determinação da autoria** que correlacionava artesãos — produtores a seus produtos.

As marcas já possuíam a função de diferenciar produtos. Eram utilizadas para identificar mercadorias que eram localmente comercializadas e, a partir do registro delas nas associações, os titulares das marcas passavam a ter o privilégio de uso exclusivo (SCHECHTER, 1999 apud SILVA; SILVA, 2014).

De forma bastante similar, já no final da idade média, as invenções também passaram a ser objeto de patentes concedidas pelos monarcas (chefes dos Estados) em favor dos súditos (inventores). Essas concessões eram basicamente uma forma de documento emitido pelo monarca, reconhecendo o monopólio temporário para a exploração da referida invenção, ou seja, afirmando o direito do inventor de utilizar sozinho sua criação por um período determinado.

Em 19 de março de 1474, o primeiro estatuto de propriedade intelectual conhecido foi promulgado em Veneza, ficando conhecida como lei Veneziana, com o objetivo de “estimular o avanço tecnológico” pela concessão de licenças de importação das mercadorias, desde que incorporando invenções (SHERMAM, 1997 apud SILVA; SILVA, 2014).

Nessa lei constava alguns requisitos básicos que ainda hoje se fazem presentes na legislação brasileira, como a necessidade da novidade e da aplicação prática; excluindo, portanto, qualquer possibilidade de proteção de ideias que não possuíssem aplicação real. A lei determinava a necessidade de o inventor registrar sua invenção para adquirir a exclusividade de reprodução e comercialização por tempo determinado e, em decorrência de sua “pretensão” de estimular o comércio e a criação de novas invenções, também trazia a previsão de sanções por infração de patentes, como por exemplo: uso ou comercialização por terceiros.

José Everton da Silva e Marcos Vinicius Viana da Silva (2014) expõem que:

A evolução da propriedade intelectual ocorreu espantosamente, tanto na esfera dos produtos industriais, quanto naqueles relacionados às obras literárias, tendo como principal expoente os livros, que a partir da invenção da prensa passaram a ser produzidos em larga escala. Durante os séculos XVII e XVIII os direitos de propriedade intelectual variavam segundo cada nação que os protegia, iniciando já nesta época uma clara distinção entre “propriedade industrial” e “propriedade intelectual” (BODENHAUSEN, 1968) com profundo embasamento nos regimes de privilégios e monopólios, com atribuição de exclusividade de exploração em favor dos inventores (Industrial) e criadores (Autorial).

No que se refere à proteção garantida aos autores de obras literárias, os primeiros vestígios de direito autorial somente se oficializaram quando foram fixados alguns poucos privilégios a estes indivíduos, não reconhecendo os direitos em si advindos da criação da obra, mas apenas concedendo licenças que basicamente abrangiam as obras passíveis de reprodução (textos). O procedimento para adquirir “este direito” era iniciado com a solicitação pelos autores que realizavam o requerimento formal, anexando um exemplar da obra ao pedido. Se a solicitação fosse aprovada, o monarca concedia ao autor estes “benefícios” que consistiam na fixação de um preço para a venda da obra e na garantia do direito de explorar comercialmente sua criação por um prazo determinado.

No século XV, com a introdução da imprensa na Europa, a comunicação escrita foi amplamente difundida, uma vez que era possível copiar, em grande número, qualquer obra literária. Com essa facilidade, cresceu a pressão exercida pelos editores para que fosse ampliada a proteção de obras autorais. Nesse contexto, tornou-se necessário lapidar os privilégios até então formalizados com a intenção de garantir que indivíduos mal intencionados não obtivessem benefícios financeiros a partir da utilização não autorizada de obras autorais. Por essa razão, muitos estudiosos apontam que a invenção da imprensa é considerada o verdadeiro início do direito de autor.

A partir daí, começaram a surgir ideias sobre proteção a trabalhos im-

pressos dirigidas aos editores de obras literárias, pois estes, juntamente com os vendedores de livros, formam a primeira categoria organizada de comerciantes de obras intelectuais. (JARDES, 2014)

Em 1701, na Inglaterra, foi utilizado pela primeira vez o termo copyright por uma editora, e, em 1710, a edição do “Estatuto da Rainha Ana” ou Copyright Act, (Ato do Direito de Cópia) configurou o que seria o primeiro texto legal sobre o direito autoral. Apesar de tratar o tema sobre direito autoral, esta lei somente trazia previsão da proteção de editores contra a reprodução ilegal, não direcionando ainda privilégios aos autores das obras de fato.

Em 1789, com as ideologias advindas do Iluminismo e da Revolução Francesa, pautadas na busca pelos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, iniciou-se a lide para concretização das garantias e dos direitos pautados na criação. Foi nesse período que os direitos autorais passaram a ser efetivamente protegidos, atingindo, inclusive, obras musicais e seus autores.

Assim, em 13 de janeiro de 1791 foi criada a Carta dos Direitos de Representação e em 18 de julho de 1793 a regulamentação dos direitos de reprodução, cuja epígrafe a definia como: “Lei relativa aos Direitos de Propriedade dos escritos de todo o gênero, compositores de música, pintores e desenhistas”. (LIMA, 2016)

No começo do século XIX, muitos avanços já haviam sido concretizados acerca da temática, e diversos países já haviam promulgado legislações próprias sobre a proteção de direito autoral, entre eles, a Dinamarca e os Estados Unidos. Entretanto, somente no final do supracitado século, em 1886, o primeiro acordo multilateral sobre direito autoral foi assinado, a Convenção de Berna.

Direito autoral e a convenção de Berna

A Convenção de Berna, adotada na cidade de Berna na Suíça, em 9 de setembro de 1886, teve grande relação com as alterações legais e com a implementação da proteção de direitos autorais no mundo e no Brasil. Significando um marco internacional relativo à proteção das obras literárias e artísticas, a Convenção de Berna fixou critérios de reciprocidade entre os países signatários; estes critérios estabeleciam o reconhecimento da autoria dos trabalhos criados por nacionais (de países membros) ou que tenham sido publicados pela primeira vez em um dos países signatários.

Antes da sua adoção, as nações, em regra, criavam legislações próprias que se aplicavam a seus territórios e se recusavam a reconhecer os direitos de autor de obras de estrangeiros, o que gerava inúmeros conflitos entre países e incontáveis práticas desleais de mercado.

A Convenção de Berna foi um marco no entendimento internacional sobre o tema, fazendo com que todos os países signatários dirigissem atenção especial a esta matéria, o que incluiu a revisão e adaptação das leis nacionais que tratavam sobre direito autoral, uma vez que precisaram se adaptar às novas diretrizes estabelecidas.

A partir das novas regras de mutualidade trazidas pela Convenção de Berna, a obra protegida, no território nacional (de seu autor ou onde foi publicada pela primeira vez), passou a ser simultaneamente assegurada em todos os países signatários da convenção, incluindo o Brasil, o qual aderiu a convenção somente em 1922.

Em vista disso, a Convenção de Berna foi um norteador sobre o tratamento que deve ser aplicado aos autores, enquanto base da legislação de inúmeros países, além de consistir em um instrumento de diluição de conflitos internacionais, proporcionando maior segurança jurídica e pacificando as relações entre diferentes nações, ao menos no que tange a este aspecto. “Em vigor até hoje, discute e regula as questões ligadas à proteção dos direitos de autor sobre

obras literárias, artísticas e científicas, sendo tal tratado o mais importante ponto de referência do Direito Autoral” (JARDES, 2014).

No Brasil, conforme mencionado, o direito autoral é regulamentado pela Lei n.º 9.610/98 e é um exemplo claro de legislações que possuem o texto e as determinações da Convenção de Berna como fundamento.

Um resumo da trajetória histórica do Brasil e a propriedade intelectual

Até transferir a Corte Portuguesa para o Brasil, em 1808, o regime colonial a que estava sujeito o país não era propício ao seu desenvolvimento. As portas para atividades comerciais, industriais e econômicas eram bloqueadas por ordens da coroa e a colônia servia apenas como fornecedor de recursos naturais.

A política da metrópole orientava-se exclusivamente no sentido de explorar as riquezas naturais de sua opulenta possessão americana e entrar por todos os meios qualquer surto de atividade que pudesse pôr em risco os interesses econômicos e financeiros da coroa ou ameaçar-lhe a soberania, favorecendo a independência política da colônia. (CERQUEIRA, 1982, p. 2)

Não havia nenhuma intenção da Coroa Portuguesa em desenvolver qualquer tipo de atividade criativa, comercial, industrial ou outra que não estivesse ligada diretamente à exploração dos recursos naturais e, por conseguinte, aos interesses de Portugal. Vale ressaltar que esse regime era altamente restritivo e não permitia o contato da colônia com outras nações com a intenção de evitar que ocorressem influências “negativas” contrárias às ambições da Corte.

Essa realidade só começou a sofrer alterações no início do século XIX, motivada principalmente pelo estabelecimento da sede do trono português no Brasil.

O Príncipe Regente foi forçado, em virtude do bloqueio de seus portos e

invasão do território português, a finalmente abrir os portos brasileiros para atividades de comércio e navegação de nações consideradas amigas. O passo seguinte foi libertar as indústrias de todas as restrições a que estavam reféns.

Imerso nesse novo contexto, com portos recém abertos, foi necessário criar medidas que amparassem as criações e produtos desenvolvidos no Brasil de forma a facilitar a concorrência com produtos estrangeiros, viabilizando o crescimento comercial do território.

Em 28 de janeiro de 1809, o Príncipe Regente, por meio de alvará, passou a conceder privilégios aos inventores e introdutores de novas máquinas. No citado documento, estavam descritos os fundamentos da nova modalidade de proteção, tal como os requisitos para que as criações e criadores pudessem gozar do benefício. O critério mais importante se referia à obrigatoriedade de que a invenção atendesse ao requisito da novidade e da realidade do invento também ligados à proteção de invenções que não fossem apenas ideias abstratas, e sim pudessem ser de fato aplicadas.

Muitos autores entendem que esta iniciativa foi caracterizada por ser uma tentativa de promover, de forma um tanto urgente, o desenvolvimento no Brasil, para que ao menos as necessidades básicas da Coroa fossem atendidas.

Tornado independente o país, a Constituição do Império, promulgada em 1824 (Constituição Política do Império do Brasil), entre as garantias individuais relativas à propriedade, assegurou aos inventores o direito sobre suas produções. A constituição, porém, não cogitava ainda a existência de proteção às marcas de fábricas e de comércio. Para tornar efetiva a proteção constitucional dos inventores, promulgou-se a lei 28 de agosto de 1830, que regulou a concessão dos privilégios e os direitos deles decorrentes. (CHRISTMANN, 2006, p. 2).

Dessa maneira, em 28 de agosto de 1830, foi promulgada a lei que passou a regular a concessão de privilégios e os direitos deles resultantes.

Esta lei composta por 12 artigos, garantia ao descobridor ou inventor de uma indústria útil, a propriedade e o uso exclusivo de sua descoberta

ou invenção, reconhecia as pessoas que aperfeiçoassem as descobertas e invenções, os mesmos direitos de autor ou inventor, relativamente ao aperfeiçoamento introduzido e estabelecia em favor de quem implementasse, no país, alguma indústria estrangeira, um prêmio proporcionado à dificuldade e utilidade de introdução. (CERQUEIRA, 1946, p. 31-32 apud CHRISTMANN, 2006, p. 2)

A duração do privilégio concedido e previsto em lei variava entre 5 e 20 anos conforme a natureza da invenção. Permitia ainda ao inventor ter exclusividade sobre ela ou dispor dela por meio de exploração comercial ou cessão.

Em 1875, a primeira lei sobre marcas industriais foi promulgada no Brasil com a intenção de reprimir fraudes e abusos cometidos por comerciantes. Os industriais e comerciantes passaram a possuir o direito de assinalar em seus produtos para torná-los diferenciados no mercado, possibilitando que os consumidores os distinguíssem das demais mercadorias existentes.

Vale ressaltar que esta era a única forma de estabelecer, naquela época, vínculos entre os comerciantes e os produtos. Ou se falava em invenções, ou se falava em marcas — ambas como sinônimo de assinaturas para indicar seus criadores.

Nessa época, o direito brasileiro disciplinava, em separado, as invenções e as marcas, tanto que em 1882, editara-se a nova lei de patentes e em 1887 e 1904, outra sobre marcas. Este critério de tratamento de matéria industrial em leis separadas somente foi abandonado em 1923, quando houve a promulgação do Decreto 16.264, que criou a Diretoria Geral da Propriedade Industrial, órgão que passou a centralizar administrativamente as questões relativas aos dois âmbitos. Todavia, pouco progresso fez nos domínios da propriedade industrial, pois o regulamento aprovado pelo decreto quase que reproduzia as antigas leis sobre patentes e marcas, com pequenas inovações. (CHRISTMANN, 2006, p. 3-4)

A Diretoria-Geral da Propriedade Industrial - DGPI foi extinta em 1931, com suas atividades englobadas pelo Departamento Nacional da Indústria, do Ministério do Trabalho. O Instituto Nacional da Propriedade Industrial foi

criado em 11.12.1970 pela Lei 5.648, sendo uma Autarquia Federal vinculada ao Ministério da Indústria e do Comércio em substituição ao antigo Departamento, com o objetivo de desenvolver o tema no Brasil, prevendo novas atuações, além da concessão de patentes.

Em 14 de julho de 1967, através da Convenção de Estocolmo, foi criada a Organização Mundial da Propriedade Intelectual- OMPI/WIPO, com sede em Genebra, que adquiriu o status de Organismo Especializado da ONU, em 17 de dezembro de 1974. A OMPI, contando com duas categorias de membros: os Estados membros das Uniões de Paris e Berna e os outros Estados, desde que sejam membros da ONU, ou parte do Estatuto da Corte Internacional de Justiça, unificou os conceitos abolindo a tradicional divisão, existente no modelo tradicional ou histórico, que separava os direitos dos autores e dos inventores. (CHRISTMANN, 2006, p. 4)

Vale lembrar que os direitos dos autores eram aqueles inerentes a obras autorais produzidas no domínio das artes ou das ciências. E os direitos de inventores eram aqueles advindos do campo industrial, revestidos de caráter econômico que resultassem em patentes, desenhos industriais etc.

A Rodada do Uruguai trouxe como uma das discussões o TRIPS (Acordo sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio ou *Agreement on Trade Related Aspects of Intellectual Property Rights*) com a intenção de formular um acordo, entre os países, sobre um nível mínimo de proteção que deveria ser garantida em termos de propriedade intelectual. A inclusão desta pauta no GATT (Acordo Geral de Tarifas e Comércio- 1947) demonstrou o reconhecimento da importância acerca do tema para o direito internacional, enquanto impulsionador do poder de mercado e acréscimo do volume de investimentos realizados por empresas, entendendo-se que quanto maior a segurança jurídica, maiores serão as iniciativas de transferência de tecnologia e investimentos no setor industrial.

Com o andamento das negociações do GATT/1994, o Brasil foi obrigado a alterar sua legislação para se adequar aos novos parâmetros exigidos internacionalmente, surgindo a Lei de Propriedade Industrial (Lei 9.279/96) e outros

dispositivos legais que trouxeram novidades sobre o tema.

Brasil e sua trajetória em direito autoral

No Brasil, a trajetória para o fortalecimento e para a formalização do direito autoral não foi muito distinta do modo que ocorreu nos demais países. Somente em 1827, foi criada a primeira tutela oficialmente para tratar “uma espécie” de direitos autorais, entendendo os autores de obras literárias como sujeitos com privilégios.

O direito dos autores e direitos conexos, iniciam com a Lei de criação das Faculdades de Direito de Olinda e de São Paulo (1827), teve-se a primeira tutela no Brasil do privilégio de autores. Imediatamente após, em 1830, o nosso primeiro Código Criminal estabelecia sanções penais para os infratores de contrafação; apenas na Carta Republicana de 1891, subiu a matéria ao nível constitucional. Em 1898, a Lei 494, chamada Lei Medeiros de Albuquerque, elaborou pela primeira vez um tratamento mais abrangente. De 1917 a 1973, a regência legal da matéria passa ao Código Civil. (CHRISTMANN, 2006, p. 6)

Em 1830, a previsão no Código Criminal impôs sanções para aqueles que gravassem, imprimissem, litografassem ou introduzissem qualquer tipo de escrito ou de estampa que tivessem sido feitos, compostos ou traduzidos por cidadãos brasileiros, já estabelecendo como prazo de vigência o período de 10 anos contados da morte do autor. Em 1890, a matéria ganhou um capítulo intitulado “Capítulo V: Dos crimes Contra a Propriedade Literária, Artística, Industrial e Comercial” (JARDES, 2014).

No começo do século XX, com o advento de novidades tecnológicas, como o disco fonográfico, o cinema e o rádio, tornou-se primordial a criação de no-

vas exigências que resguardassem os bens autorais e, por conseguinte, a indústria cultural. A promulgação da primeira lei brasileira sobre direitos autorais (lei n.º 496 de 1898, também chamada lei Medeiros e Albuquerque) trouxe o que seriam os primeiros dispositivos realmente voltados a integralizar uma política pública para salvaguardar a cultura. Esta lei já dispunha de avançados dispositivos que foram, inclusive, mantidos na legislação atual.

A Constituição de 1891 também reexaminou o tema, estabelecendo que os autores de obras literárias e artísticas possuíam, de forma efetiva, direito exclusivo de reproduzi-las, inclusive, assegurando aos herdeiros a fruição destes direitos pelo tempo determinado em lei. Em 1916, o direito do autor foi tratado no Código Civil Brasileiro, que trouxe previsão em vários artigos sobre sua aplicação.

Entretanto, com o passar dos anos, os dispositivos sobre direito de autor contidos no Código Civil começaram a conflitar com a evolução dos meios de comunicação e de reprodução de sons e imagens, sendo necessário a edição e a publicação de várias leis e decretos para solucionar tais conflitos, resultando em tantos diplomas legais que a unificação de toda a matéria em uma única lei se tornou objeto de extrema importância, resultando na Lei nº 5.988 de 14.12.1973, inegável marco na história dos direitos autorais no Brasil. (JARDES, 2014)

Em 1988, a Constituição Federal brasileira dispôs, em seu rol de dispositivos e direitos fundamentais, a proteção do direito autoral em seu artigo 5º, incisos XXVII e XXVIII conforme citado abaixo:

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;

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.

Conforme mencionado, em 1922, o Brasil se tornou signatário da Convenção de Berna, o que resultou na revisão e na adaptação da lei vigente às novas diretrizes internacionais. Desta revisão e com base nos dispositivos da mencionada convenção, resultou a lei nº 9.610- Lei Brasileira de Direitos Autorais, editada em 19 de fevereiro de 1998, e atual legislação federal.

4

Direito autoral e dança no Brasil

Infelizmente, quando se analisa os marcos na legislação de propriedade intelectual, os caminhos da dança não são nem de longe destacados, na condição de eventos balizadores. Não sei vocês que estão acompanhando esta leitura, mas esta autora procurou em livros, artigos e outras fontes, referências para aqui traçar uma espécie de ordem cronológica sobre o tratamento da dança no contexto da legislação brasileira de propriedade intelectual.

O fato é que há uma grande ausência de tratamento específico ligado à dança no que alude à legislação em si. Não existem leis, decretos ou doutrinas (conjunto das ideias básicas contidas num sistema filosófico, político, religioso, econômico, entre outros), neste caso jurídico, que explorem especificamente os meandros da dança. Uma lacuna bastante significativa que ocasiona uma carência delicada.

De acordo com o que mencionei, as buscas por textos que fizessem referência específica à proteção de coreografias se mostraram bastante infrutíferas; entretanto, conforme previsto na Lei de Introdução às Normas do Direito Brasileiro (antiga Lei de Introdução ao Código Civil Brasileiro) em seu artigo 4º, **Quando a lei for omissa, o juiz decidirá o caso de acordo com a analogia, os costumes e os princípios gerais de direito do direito brasileiro** (Grifo nosso). Por tal razão, esta autora irá tratar do assunto, referenciando e levantando pontos que abordam, de forma geral, os conceitos de direito autoral que são aplicados a livros, a obras audiovisuais, à música, entre outros, dado que é desta forma generalizada que a doutrina e jurisprudência versam sobre o assunto.

Fundamento do direito do autor: artistas e coreógrafos

O fundamento do direito sobre este tipo de obra se dá em razão de sua própria origem, a criação do indivíduo. A obra pertence ao seu criador pelo fato de ter sido aquele sujeito o responsável por sua criação, cabendo a ele e só a ele decidir sobre o futuro da obra, sobre sua revelação ao mundo e sobre sua permanência na insciência coletiva.

Todo homem possui, em maior ou menor grau, um potencial criativo. Ao exercer sua criatividade, acresce ao mundo coisas novas, cujo surgimento se deve a ele, a uma operação de caráter intelectual que resulta em uma nova realidade que vem enriquecer o mundo dos homens e ampliar seus limites. (SILVEIRA, 2018, p. 12)

Continua Silveira:

Fundamentalmente, o trabalho criativo é de um só tipo, seja no campo das ideias abstratas, das invenções ou das obras artísticas. O que se protege é o fruto dessa atividade, quando ela resulta em uma obra intelectual, ou seja, uma forma com unidade suficiente para ser reconhecida como ela mesma. (SILVEIRA, 2018, p. 12)

O artista da dança, quando cria uma obra, transporta para ela a sua visão, sua linguagem, seu modo de ser e de estar no mundo. A sua criação passa a ser continuação de uma assinatura, de um portfólio de narrativas e cenários imaginados por aquele sujeito. Assim, o criador possui o direito de decidir os caminhos que sua criação irá tomar. Cabe a ele e somente a ele decidir o que será feito com a obra. Se ela será dançada em palcos alternativos ou não, se será licenciada para uma ou mais companhias de dança, se será apresentada em festivais, ou mesmo se a obra é apenas um segredo entre seu criador e as paredes onde foi pensada.

Se o artista entender que o mundo não está preparado para ter contato com sua criação e decidir por trancafiá-la em uma gaveta, caderno ou memória, isso é uma questão que apenas a ele cabe. Nesse caso, a sua produção só será espetáculo quando for apresentada ao público, antes disso, é apenas o processo.

Obras intelectuais pertencem aos seus criadores. Poemas, músicas, danças... todos partem da criatividade, experiência e expressão de seus autores que assumem a paternidade de suas criações no campo do sensível.

Esse termo “paternidade” é, inclusive, utilizado pelo legislador para descrever direitos morais garantidos àqueles que criam obras intelectuais. Os autores possuem a prerrogativa de sempre serem citados como “pais” das obras, tendo, em vista disso, seus nomes vinculados a elas.

5

Importância da proteção de direitos autorais

No mundo digital, quanto maior a possibilidade de compartilhamento de informações, maiores são os riscos de reprodução de criações intelectuais humanas. Em decorrência da natureza dessas criações, intangíveis e incorpóreas, a difusão natural desses bens encontra poucas barreiras para a execução de cópias e replicação sem autorização de seu criador.

De acordo com a autora Carolina Tinoco Ramos:

Vivemos hoje na era da informação e globalização. O se transforma a cada dia, se conecta, agregando culturas e sociedades. Não é surpresa que hoje, em um só clique, um indivíduo que tenha certo domínio operacional da internet, possa acessar as mais longínquas culturas, abrindo as portas do conhecimento e promovendo contato e troca cultural. (RAMOS, 2010, p. 284)

A facilidade encontrada em filmar ou fotografar um espetáculo de dança, utilizando apenas um aparelho celular, resulta em dois aspectos que se contrapõem e que partem do mesmo ponto: a divulgação da obra e da globalização das criações. No entanto, enquanto o primeiro aspecto traz a agilidade em tornar o trabalho de um artista, coreógrafo ou companhia de dança conhecido em diferentes locais, apresentando sua pesquisa, difundindo sua linguagem e movimentação, promovendo sua obra e aumentando o público que poderá ter contato com a mesma; o segundo aspecto se faz menos tentador, posto que intensifica a facilidade de um terceiro mal intencionado, tendo acesso à coreografia, copiar movimentos, conceitos e, em alguns casos, por mais inconcebível que pareça: copiar a obra em sua totalidade.

Em decorrência desse novo cenário tecnologicamente desafiador e havendo interesse legítimo em proteger bens imateriais, criações, seja em decorrência de seu valor cultural, educacional, econômico, ou de sua necessidade para estratégias de negócios inovadores (como know-how, por exemplo), tornou-se inevitável que certas garantias persistam de forma mais eficiente e que exista uma tutela jurídica específica por meio do Direito de Propriedade Intelectual, para proteger as obras intelectuais que atendam aos requisitos de proteção.

É importante entender que obras artísticas não afetam apenas o âmbito pessoal de seus usuários e apreciadores, pelo contrário, em uma dimensão mais abrangente, são responsáveis, enquanto conjunto de obras, por formar a herança cultural de uma nação, fazendo parte da identidade de seu povo. A herança cultural é fundamental para o crescimento e desenvolvimento do país, inclusive gerando impacto como valor agregado ao produto interno bruto (PIB) e possibilitando novos empregos na indústria da cultura.

Em verdade, dados recentes apontam que as atividades culturais constituem um dos setores com maior crescimento da economia mundial, com a crescente geração de renda e emprego, além da profissionalização de recursos humanos. A indústria da cultura, em países desenvolvidos, supera setores tradicionais da economia graças à criação, produção e exibição de produtos, como: livros, filmes, softwares, jogos eletrônicos, programas para televisão, músicas etc. “Nos Estados Unidos, por exemplo, no período de 2004 a 2007 a taxa anual de crescimento da indústria do direito autoral foi mais do que duas vezes a taxa de crescimento da economia americana como um todo” (JUNG-MANN e BONETTI, 2010, p. 57).

Nesse sentido, garantir a proteção de direito autoral significa criar amparos à cultura, dar suporte para a economia criativa e proteger obras de autores que integrarão o patrimônio cultural do país.

Conceito de direitos autorais

O direito de propriedade intelectual é um direito imaterial, resultante do intelecto humano e não de sua força de trabalho (JUNGSMANN e BONETTI, 2010, p. 21).

O Direito autoral tem foco em interesses de caráter subjetivo, uma vez que decorre da autoria e criação de obras intelectuais no campo literário, científico e artístico, de que são exemplos: pinturas, desenhos, esculturas, livros, artigos científicos, músicas, filmes, fotografias, coreografias, softwares, entre outros, sendo regulamentado pela Lei n.º 9.610/98.

O direito de autor é visto como instrumento de incentivo à cultura na forma da chamada “barganha cultural”: concede-se o direito de exclusivo temporário para estimular a criação de obras e, assim, o desenvolvimento cultural; vencido o prazo, o uso das criações passa a ser livre e a compor o domínio público. (RAMOS, 2010, p. 308)

Em outros termos, o Estado, munido pelo poder a ele concedido pelo modelo constitucional vigente, garante exclusividade de exploração econômica ao criador sobre sua obra por um determinado período. Durante este tempo, aqueles que quiserem utilizá-la deverão ter autorização do autor e, muitas vezes, deverão pagar por esta utilização (royalties). Muitos falam sobre a intenção do legislador em recompensar o criador, reconhecendo, assim, a importância de seu trabalho, uma vez que encerrado o prazo previsto de exclusividade, a obra passa a integrar o domínio cultural da sociedade.

Esta autora concorda com os autores que salientam que, mais do que uma forma de recompensa, o direito autoral decorre sobretudo de uma política de proteção e, como tal, deve aumentar os padrões mínimos para garantir efetividade no território nacional e responder às pressões externas de outros países.

A autora Carolina Tinoco Ramos afirma, de forma certa, que “o direito do autor não nasceu para proteger o fruto do trabalho, mas sim para fomentar a cultura” incentivando a criação de novas obras (RAMOS, 2010, p. 309).

O direito do autor, na sua essência, possui como objetivo regular as relações jurídicas entre os autores de obras intelectuais e terceiros interessados em sua criação, ao mesmo tempo que, por definir delimitações legais, gera a sensação de segurança jurídica para aqueles que produzem obras intelectuais, atuando como agente de incentivo de novas criações.

Esse raciocínio se torna lógico quando se entende que, se o autor se sente seguro em virtude de sua tutela (amparo) garantida pelo Estado, ele pode vir a se tornar um agente cada vez mais produtivo, no sentido da criação de novas obras, impulsionando a cultura e a cadeia que move a economia criativa.

Desse modo, quando o legislador garantiu esta defesa dos direitos autorais (baseado nas diretrizes da Convenção de Berna), ele potencializou a proteção da concepção de propriedade (tão arraigada no direito brasileiro e de outros países), estimulou a economia e gerou avanços para a cultura concomitantemente.

Direitos morais e direitos patrimoniais do autor



Figura 2 - Direitos do autor

No Brasil, adotou-se a teoria dualista no que tange à natureza jurídica dos direitos autorais, reconhecendo prerrogativas de caráter material (os direitos

patrimoniais) e outras de caráter pessoal, os direitos morais de autor (Figura 3)

De forma simplificada, quando o autor cria uma obra que possui os requisitos para ser protegida por meio de direitos autorais, sobre a criação recaem as duas faces da proteção previstas em lei: os direitos patrimoniais que garantem a exploração econômica da obra e os direitos morais vinculados à personalidade do autor.

Os direitos morais, previstos no art. 24 da Lei de Direitos Autorais, são compreendidos como direitos subjetivos existenciais, pois não possuem conteúdo econômico. Ao proteger a personalidade do autor exteriorizada na obra intelectual, o direito subjetivo existencial do autor assume um caráter personalíssimo, sendo considerado um direito da personalidade. (VIEGAS, 2019, p. 4)

De acordo com o art. 24 da Lei de Direitos Autorais, são direitos morais do autor:

a) **o de reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra:** afirma-se aqui o direito que o criador possui de reclamar sua paternidade sobre sua obra. O criador pode, a qualquer tempo, se opor à usurpação de sua criação por terceiros;

b) **o de ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra:** é o direito de o autor ser mencionado todas as vezes em que sua obra for citada. É o direito de paternidade. O nome do criador passa a ser inseparável da sua criação;

c) **o de conservar a obra inédita:** é a faculdade concedida ao autor de conservar, se essa for a sua vontade, a obra inédita. Ele não será obrigado a publicar ou exibir sua criação, se não for seu desejo;

d) **o de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-lo, como autor, em sua reputação ou honra:** é garantido

ao autor o direito de se opor a qualquer modificação de sua obra ou prática de qualquer ato que possa vir a deteriorar a imagem da obra em si ou a sua, enquanto criador;

e) **o de modificar a obra, antes ou depois de utilizada:** é a possibilidade garantida ao criador de uma obra, de alterar sua criação, a qualquer tempo, seja antes ou depois da mesma ter sido utilizada. O autor é o único que detém este domínio e o direito de modificar a criação.

f) **o de retirar de circulação a obra ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando a circulação ou utilização implicarem afronta à sua reputação e imagem:** pode o autor retirar de circulação ou suspender qualquer forma de utilização não autorizada, quando a exibição estiver resultando em lesões a sua imagem e reputação.

g) **o de ter acesso a exemplar único e raro da obra, quando se encontrar legitimamente em poder de outrem, para o fim de, por meio de processo fotográfico ou assemelhado, ou audiovisual, preservar sua memória, de forma que cause o menor inconveniente possível a seu detentor, que, em todo caso, será indenizado de qualquer dano ou prejuízo que lhe seja causado:** é facultado ao autor ter acesso a exemplar raro e único da obra, mesmo que este se encontre em poder legítimo de terceiros, com o objetivo de preservar sua memória. Deve-se ter em mente que nesta situação, o autor precisa agir da forma menos lesiva ao detentor da obra, que a conseguiu por meios lícitos e, ao reaver a obra, de toda forma, deverá indenizá-lo.

Vale uma ressalva importante, principalmente para os casos práticos a que esta autora teve acesso. Os direitos morais do autor não podem ser traduzidos mediante valores econômicos. São direitos que possuem eficácia absoluta contra terceiros que tentem ou efetivamente lesionem os direitos do criador e são **indisponíveis**, significando que não podem, a título gratuito ou oneroso, ser negociados, alienados ou renunciados.

Isso significa que os autores não podem negociar (vender, ceder) seus direitos morais. São direitos que nascem com a criação e estão ligados ao espírito do criador. Veja bem, se analisarmos essa afirmação à luz da lógica, teremos

que concordar que faz todo sentido. Eu, enquanto autora (de uma coreografia, por exemplo) não posso, por meio de um contrato, falar que eu não criei a obra e passar a autoria para outrem que de fato não o fez... ou seja, mentir sobre o ato de criação. Fazendo analogia à paternidade, seria dizer que eu não tive o filho (que eu tive) e imputar o nascimento a outra pessoa.

Cito a relevância deste ponto, pois já acompanhei vários casos em que o contrato entre autores e terceiros interessados na obra possuíam cláusulas que determinavam a transferência de **todo e qualquer tipo de direito autoral**. Cláusulas deste tipo são nulas, sem qualquer validade, uma vez que contrariam as regras impostas pelo próprio ordenamento jurídico (legislação vigente).

Os direitos autorais também são **imprescritíveis**. Significa que o autor nunca perderá os direitos ligados à sua personalidade. Ele sempre deverá ser citado como autor de sua obra, não importando quanto tempo já tenha se passado, por exemplo.

De modo distinto, ocorre com os direitos patrimoniais assegurados aos autores. Estes direitos estão previstos na Constituição Federal brasileira (1988) em seu artigo 5º, inciso XXVII e na Lei de Direitos Autorais, no artigo 28.

Aqui, o foco não é a personalidade do autor, e sim o direito assegurado aos criadores de explorar economicamente suas criações intelectuais através de publicações, divulgações e reproduções. Os direitos patrimoniais se referem ao âmbito econômico e àquilo que pode ser negociado entre autores e terceiros.

De acordo com o artigo 28 da Lei de Direitos Autorais: Cabe ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica.

A legislação ainda especifica em seu artigo 29 que:

Depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades, tais como: I - a reprodução parcial ou integral; II - a edição; III - a adaptação, o arranjo musical e quaisquer outras transformações; IV - a tradução para qualquer idioma; V - a inclusão em fonograma ou produção audiovisual; VI - a distribuição, quando não intrínseca ao contrato firmado pelo autor com terceiros para uso ou ex-

ploração da obra; VII - a distribuição para oferta de obras ou produções mediante cabo, fibra ótica, satélite, ondas ou qualquer outro sistema que permita ao usuário realizar a seleção da obra ou produção para percebê-la em um tempo e lugar previamente determinados por quem formula a demanda, e nos casos em que o acesso às obras ou produções se faça por qualquer sistema que importe em pagamento pelo usuário; VIII - a utilização, direta ou indireta, da obra literária, artística ou científica, mediante: a) representação, recitação ou declamação; b) execução musical; c) emprego de alto-falante ou de sistemas análogos; d) radiodifusão sonora ou televisiva; e) captação de transmissão de radiodifusão em locais de frequência coletiva; f) sonorização ambiental; g) a exibição audiovisual, cinematográfica ou por processo assemelhado; h) emprego de satélites artificiais; i) emprego de sistemas óticos, fios telefônicos ou não, cabos de qualquer tipo e meios de comunicação similares que venham a ser adotados; j) exposição de obras de artes plásticas e figurativas; IX - a inclusão em base de dados, o armazenamento em computador, a microfilmagem e as demais formas de arquivamento do gênero; X - quaisquer outras modalidades de utilização existentes ou que venham a ser inventadas..

Os direitos patrimoniais do autor são **transmissíveis** mediante negociações do titular destes direitos ou mediante direito sucessório após a sua morte.

A legislação nacional determina que os direitos de exclusividade do autor ou direito patrimonial (exploração comercial da obra) durem por **setenta anos** contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao falecimento do criador. O mesmo prazo é aplicado para obras póstumas.

Quando a obra for criada por mais de um autor (coautores), sendo a obra indivisível (não podendo indicar a parte referente a cada criador), o prazo dos setenta anos será contado a partir de 1º de janeiro subsequente à morte **do último autor a morrer**.

Em situações em que os autores não sejam conhecidos, o prazo se iniciará em 1º de janeiro do ano posterior ao da primeira publicação da obra. Esta contagem também será utilizada para obras audiovisuais e fotográficas.

No que toca às obras coreográficas, apesar da lei não mencionar direta-

mente, entende-se que **a regra geral se aplica**, sendo, portanto, os direitos patrimoniais válidos **por setenta anos, contados a partir de 1º de janeiro do ano subsequente ao falecimento do autor**.

Isto posto, a obra coreográfica será protegida enquanto o autor for vivo e por mais 70 anos após a sua morte. Os direitos, após sua morte, serão exercidos por seus herdeiros, conforme previsto no Código Civil brasileiro (direitos de sucessão).

Seguem os artigos da Lei n.º 9.610/98 (lei de Direito Autoral brasileira), que versam sobre a vigência dos direitos patrimoniais dos autores:

Art. 41. Os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil. Parágrafo único. Aplica-se às obras póstumas o prazo de proteção a que alude o *caput* deste artigo.

Art. 42. Quando a obra literária, artística ou científica realizada em co-autoria for indivisível, o prazo previsto no artigo anterior será contado da morte do último dos coautores sobreviventes.

Art. 43. Será de setenta anos o prazo de proteção aos direitos patrimoniais sobre as obras anônimas ou pseudônimas, contado de 1º de janeiro do ano imediatamente posterior ao da primeira publicação.

Art. 44. O prazo de proteção aos direitos patrimoniais sobre obras audiovisuais e fotográficas será de setenta anos, a contar de 1º de janeiro do ano subsequente ao de sua divulgação.

Esta autora achou por bem ressaltar algumas questões importantes sobre os aspectos da proteção concedida por lei e entendimentos sobre alguns aspectos a respeito do tema..

- **Autor** é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica, enquanto o **titular** pode ser pessoa física ou jurídica. A titularidade está associada aos direitos patrimoniais sobre a obra, ou seja, à atividade comercial e à criação de valor.

- **Direito do autor X Direito Conexo**. Os direitos conexos são direitos de conteúdo não autoral aos quais se reconhecem direitos equiparados aos de autor, pelo fato de seus titulares atuarem e difundirem obras autorais. Pos-

sui como escopo a proteção daqueles que, por meio de criatividade ou técnica, agregam valor à obra criada pelo autor e possuem especificidades para sua aplicação. No que se refere à dança, teríamos, na figura do bailarino (com a exceção de intérpretes criadores), o sujeito a quem os direitos conexos se dirigem. Enquanto ao autor são assegurados os direitos inerentes à criação, ao bailarino serão estabelecidos os direitos imanentes à sua interpretação da obra. Portanto, são proteções simultâneas e não concorrentes (uma não exclui a outra).

- **Contrato de trabalho e coreografia:** Quando um coreógrafo é contratado para criar uma obra específica e recebe por isso, a autoria continua sendo sua, entretanto, a titularidade (direitos patrimoniais) passa a ser do contratante. Da mesma forma ocorre com um profissional que trabalha para uma empresa (por exemplo) e que, em seu contrato de trabalho, está prevista a criação de coreografias. Neste caso, assim como no anterior descrito, a autoria continua sendo sua, mas os direitos patrimoniais serão da empresa empregadora. Se o contrato de trabalho não estiver prevendo claramente a função de criação de obras coreográficas, a situação será diferente, e o autor será detentor dos direitos autorais e patrimoniais sobre a obra criada, cabendo à empresa empregadora negociar com o autor para usar a coreografia.

- **Cessão ou licenciamento de obra coreográfica:** Pode o autor ceder ou licenciar para terceiros a sua obra por meio de instrumento contratual válido. Neste documento, devem estar presentes cláusulas obrigatórias que estipulam o tempo da cessão/licença, se esta será onerosa ou gratuita, se permite que a obra sofra alterações ou adaptações para outros formatos, entre outras.

- **As ideias não podem ser protegidas.** Conforme já afirmado, de acordo com a legislação brasileira, é necessário que as criações estejam expressas em algum meio ou suporte para que possam ser protegidas. Eu gostaria aqui de frisar o trecho “algum meio ou suporte” trazido pela lei federal, por motivos que mais adiante serão esclarecidos.

- A proteção à obra intelectual abrange o seu título, **se original e inconfundível** com o de obra do mesmo gênero divulgada anteriormente por outro

autor. A obra **precisa ser original**. Se a obra possuir qualquer tipo de interação/inspiração/partes (como queiram chamar) de outras coreografias de terceiros, é necessário que exista autorização, mediante documento escrito, que não deixe dúvidas a respeito do aceite do titular da obra antecessora sobre a sua utilização, sob pena de ser considerada prática de plágio.

- Plágio é o ato de assinar ou apresentar uma obra intelectual de qualquer natureza, contendo partes de uma obra que pertença a outra pessoa sem colocar os créditos para o autor original. No ato de plágio, o plagiador se apropria indevidamente da obra intelectual de outra pessoa assumindo a autoria da mesma (JUNGSMANN e BONETTI, 2010, p. 58).

- Existem situações previstas em lei (art. 46) em que obras intelectuais podem ser utilizadas sem autorização expressa, sem constituir lesão ao direito autoral: a) reprodução, em um único exemplar, de pequenos trechos para uso privado de copista, desde que feita sem o intuito de lucro; b) a citação de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, sempre com a indicação do nome do autor e da origem da obra; c) a representação teatral e a execução musical, quando realizadas em ambiente familiar ou para fins exclusivamente didáticos nos estabelecimentos de ensino, não havendo em qualquer caso, intuito de lucro; d) a reprodução 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 (JUNGSMANN e BONETTI, 2010).

Lei direitos autorais - Capítulo I - das obras protegidas:

De acordo com o art. 7º da lei de Direito Autoral, são obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como:

I - os textos de obras literárias, artísticas ou científicas;

II - as conferências, alocações, sermões e outras obras da mesma natureza;

III - as obras dramáticas e dramático-musicais;

IV - as obras coreográficas e pantomímicas, cuja execução cênica se fixe por escrito ou por outra qualquer forma (Grifo nosso);

V - as composições musicais, tenham ou não letra;

VI- as obras audiovisuais, sonorizadas ou não, inclusive as cinematográficas;

VII - as obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia;

VIII - as obras de desenho, pintura, gravura, escultura, litografia e arte cinética;

IX - as ilustrações, cartas geográficas e outras obras da mesma natureza;

X - os projetos, esboços e obras plásticas concernentes à geografia, engenharia, topografia, arquitetura, paisagismo, cenografia e ciência;

XI - as adaptações, traduções e outras transformações de obras originais, apresentadas como criação intelectual nova;

XII - os programas de computador;

XIII - as coletâneas ou compilações, antologias, enciclopédias, dicionários, bases de dados e outras obras, que, por sua seleção, organização ou disposição de seu conteúdo, constituam uma criação intelectual. se entende sem prejuízo de quaisquer direitos autorais que subsistam a respeito dos dados ou materiais contidos nas obras.

§ 1º Os programas de computador são objeto de legislação específica, observadas as disposições desta Lei que lhes sejam aplicáveis.

§ 2º A proteção concedida no inciso XIII não abarca os dados ou materiais em si mesmos e se entende sem prejuízo de quaisquer direitos autorais que subsistam a respeito dos dados ou materiais contidos nas obras.

§ 3º No domínio das ciências, a proteção recairá sobre a forma literária ou artística, não abrangendo o seu conteúdo científico ou técnico, sem prejuízo dos direitos que protegem os demais campos da propriedade imaterial.

Apesar de trazer um rol exemplificativo⁷, portanto não taxativo, enquanto

7 - O entendimento jurídico é claro neste sentido: A lista tratada é enumerativa e exemplificativa, portanto, os casos envolvendo criações que não sejam citados neste rol, deverão ser analisados por analogia, conforme determina o direito brasileiro.

obras protegidas, a legislação federal deixa claro o seguinte ponto: devem ser **criações do espírito**, ou seja, produções que partam da criatividade humana. Esse é um aspecto importantíssimo a ser observado. Se a obra não for considerada criativa, se for avaliada como uma repetição de algo existente ou uma execução automática, sem traços criativos de fato, esta não será apta a receber proteção legal.

Como bem determinou o legislador nas entrelinhas, o espírito humano é criador. Ele pode criar uma obra de arte, textos, pinturas... Esta faculdade privativa do espírito humano - a de criar - quando não utilizada convenientemente, traz o vazio, a insatisfação, a depressão. Estimular desde a infância o desenvolvimento deste dom fantástico que todos trazem quando chegam a este mundo, significa abrir caminhos e possibilidades inusitadas para os seres humanos. (ANDERÁOS NETO, 2012, p. 1)

Não é preciso nenhum esforço para explicar o porquê de obras coreográficas estarem inseridas neste rol de criações “apadrinhadas” pelo legislador. Uma obra coreográfica é expressão master da criatividade, estudo, dedicação e espírito humano.

A coreografia é uma composição estética, uma união de movimentos corporais que, a partir de técnicas e fundamentos, pode apresentar histórias, ideias, sentimentos e críticas (por que não?) ao público.

Aqui vale fazer uma pequena ressalva: Quando se fala sobre arte e criatividade, expressão da inventividade do autor de uma obra, é preciso deixar claro que existem outros pontos também a serem considerados.

Esta autora concorda com a corrente de escritores que entendem que a criatividade precisa estar aliada à técnica e à estética enquanto alicerces para a construção de coreografias. A dança, como qualquer outra espécie de arte, necessita do emprego de bases técnicas para que, associadas à originalidade do coreógrafo, possa ser gerada uma boa obra.

Nesse sentido, Antônio José Faro afirma que:

Um bom balé, tal como um bom conto, uma boa música ou uma boa

peça, deve aguçar a nossa vontade de voltar a vê-lo outras vezes. E a cada vez que o vimos haverá sempre uma renovação das emoções que devem ser despertadas. A arte imediatista é como um panfleto político: a gente lê, amassa e joga fora (FARO, 1986, p. 126).

No que corresponde à visão jurídica, a exigência de vincular os fundamentos técnicos e a **criatividade** em obras autorais é defendida por vários doutrinadores do direito que entendem que um dos critérios a serem observados para deliberar sobre a registrabilidade e inventividade de uma obra é o denominado princípio do contributo mínimo.

Princípio do contributo mínimo e sua aplicação quando o assunto é dança

Durante toda a pesquisa para elaboração deste livro, li sobre os grandes nomes do mundo da dança: coreógrafos que criaram obras, que marcaram gerações e que se mantiveram no rol de grandes produções ao longo do tempo.

Neste subitem, falaremos especificamente sobre a proteção de obras coreográficas e sobre um instituto do direito autoral bastante considerado no contexto atual, denominado de “contributo mínimo”.

Dessa forma, tratar do que é criação na dança se torna uma questão importante para dar seguimento a esta conversa em meio à análise do ponto de vista jurídico.

Quando falamos sobre o balé clássico, talvez seja mais fácil concatenar os conceitos acerca da criação e da “validação” de coreografias. O balé traz passos e técnicas mais definidos, uma base de conhecimento, movimentos comuns a esta linguagem da dança.

Qualquer bailarino que tenha feito aulas de balé passou pelas 5 posições dos pés, pelos *port de bras*⁸ (transporte de braços), saltos, exercícios de bateria

8 - O *port de bras* pode significar: a) um movimento ou série de movimentos feitos por

(exercícios de agilidade em pequenos saltos) e piruetas, por exemplo.

Conforme mencionado, as técnicas clássicas foram moldadas aos elementos culturais de diferentes países, visando à maximização de performance técnica a partir da adaptação aos perfis culturais e à própria estética dos bailarinos (“biotipo”: altura, porte...), entretanto, são adequações, pois a base do balé clássico será a mesma em qualquer lugar do mundo onde for dançado.

Metaforicamente falando, é como se todas as técnicas do balé clássico, mesmo que em diferentes países como Cuba, Rússia, EUA e Brasil, fossem representadas por uma linguagem universal e que, apesar de cada um ter um “sotaque” próprio, ainda assim seria completamente possível um diálogo claro entre os bailarinos.

Contudo, quando falamos sobre dança contemporânea e outras técnicas de dança, as arestas não são tão claras e a linguagem nem tão una. Partindo-se da mesma metáfora, seria como estabelecer uma conversa entre um brasileiro e um russo. Não seria impossível, no entanto, seria mais trabalhoso e envolveria um processo de aprendizado mais complexo.

Vale salientar que em nenhum momento está sendo afirmada a ausência de técnica nas outras “modalidades de dança”, e sim que, em virtude da multiplicidade de movimentos que permeiam o horizonte criativo e técnico na dança contemporânea, as coreografias são livres da rigidez dos princípios do balé clássico, ampliando as possibilidades.

Na dança contemporânea, a respiração, o caminhar, o correr, o saltar, o girar e o cair, bem como todos os movimentos orgânicos dos humanos, são elementos que devem ser executados com habilidade. A coexistência com a gravidade exige aptidão para desempenhar a técnica baseada em quedas e recuperações, movimentos sucessivos, ritmos respiratórios, movimentos de oposição e transferências de peso (SILVA, 2005).

Assim, em razão do próprio conceito de que trata a dança contemporânea e por não existir o enrijecimento de vocabulário estético, os resultados susci-

passar o braço ou os braços por várias posições. A passagem dos braços de uma posição para outra constitui em um *port de bras*. B) um termo para um grupo ou exercícios destinados a movimentar os braços com graça e harmonia (BLOG DO BALLET, 2011).

tados são a quebra de padrões e o nascimento de novos conceitos e ideologias que originam diferentes tratamentos temáticos a partir de renovadas fontes de inspiração e métodos criativos.

A dança através dos tempos sofreu mudanças, transformando-se na sociedade atual em uma mistura cheia de cores, ritmos e estilos que ora guardam aspectos de danças mais antigas, ora surpreendem-nos com novas formas de expressão, concepção e criação de movimentos, além de lançar mão de diferentes maneiras de se apresentar, com propostas cada vez mais inusitadas. (SOUZA, 2013, p. 2)

Sem demarcações fixas, coreógrafos podem originar obras singulares por meio de processos criativos e estéticos pessoais e da leitura particular de suas fontes, em adequação com a interpretação do tema a ser abordado.

Merce Cunningham⁹ (bailarino e coreógrafo), considerado por especialistas como o guru da dança moderna, afirmava, dentre outras coisas, que qualquer movimento pode ser material para dança e que qualquer procedimento pode ser um método válido de composição (SILVA, 2005).

Bem, se qualquer método é válido para compor, e a obra está diretamente relacionada ao critério pessoal de criação de seu autor, então qualquer elaboração coreográfica pode ser considerada como coreografia e, portanto, pode ser protegida como tal?

Antônio José Faro afirma que existe um limite linear entre uma coreografia e um “amontoado de passos”. Nem tudo seria considerado como dança, como uma obra completa. Ressalta também a necessidade de que os bailarinos, independente de estilo ou modalidade, tenham conhecimento sobre as bases técnicas¹⁰ para que não recaiam em esforços grosseiros e apelativos resultando na realização de espetáculos indigestos.

9 - Mercier Philip Cunningham (Merce Cunningham), bailarino e coreógrafo norte-americano é considerado como responsável por mudar os rumos da dança moderna no mundo. Criou mais de 200 coreografias.

10 - Maneira de tratar detalhes técnicos (como faz um escritor) ou de usar os movimentos do corpo (como faz um dançarino).

A dança é uma arte viva, cheia de energia e de juventude. Ela busca o uso do movimento como forma de expressar tudo, desde a despedida de dois amantes até os dramas que se podem passar dentro dos quartos de uma casa de cômodos. O coreógrafo atual pode buscar sua inspiração em qualquer fonte: sua visão pessoal, a literatura, suas observações. Claro que nem todas as fontes são igualmente boas e nem todos os que tentam usá-las sabem fazê-lo com a necessária clareza. Se hoje aumentou muito o número de bailarinos tentando coreografar, é bem pequeno o percentual daqueles que conseguem atingir o seleto grupo dos verdadeiros talentos inovadores, a ponto de inscreverem seu nome na história da dança (FARO, 1986, p. 125).

É interessante notar que um pianista, para se apresentar em público, tem de passar forçosamente pelas salas de aula dos conservatórios, não podendo simplesmente sentar-se ao piano e desandar a batucar as teclas aleatoriamente. Assim também o bailarino- mesmo aquele que por motivos íntimos decida desbravar novos caminhos- não pode prescindir da base técnica de sua arte, ou seja, deve abraçá-la por opção e não como último caminho, como o fazem muitos que se intitulam modernos, porque seus poucos conhecimentos não lhes permitem outra coisa (FARO, 1986, p. 125).

Assim como Faro, outros críticos e profissionais ligados à dança (dançarinos e coreógrafos mundialmente reconhecidos) afirmam que é essencial a busca de uma técnica que leve em consideração o treinamento corporal além da ampla possibilidade criativa. Técnica deve sempre ser vinculada à criatividade em uma composição.

Outros profissionais da dança, tão formidáveis quanto os já citados, fazem um pequeno contraponto, afirmando que a criação de uma coreografia não depende de técnicas específicas ou de fatores como a própria objetividade. A obra é aquela composta por passos, por movimentos criados pelo autor que apresentam uma ideia, um sentimento, uma sensação a um público ou não, sendo simplesmente abstrata, se essa for a vontade de seu criador.

José Gil (2001) expõe que quando uma dança não é compreendida pelo público, isso ocorre pelo simples fato de que ela não foi feita para ser compre-

endida.

Desse modo, a dança pode surgir ao acaso, de improvisações, de tarefas cotidianas e de movimentações funcionais. Pode ser pensada a partir de brincadeiras infantis, de danças concebidas de outras danças, de rituais e jogos, da manipulação de objetos.

Eliana Rodrigues Silva (2005) explica que sempre existiram questionamentos sobre se esses processos eram dança de fato, mesmo por parte de bailarinos e demais artistas. A resposta para esta pergunta era também sempre a mesma: “se é movimento, qualquer coisa é válida”.

Entre definições distintas em que a técnica é posta como elemento central ou considerada como mais um fator a ser considerado em uma composição coreográfica, esta autora não conseguiu encontrar uma significação comum sobre o que é considerado, no contexto da dança, uma “obra coreográfica completa”, talvez pelo próprio formato abstrato e subjetivo inerente à ideia de criação. Penso também que a falta de uma definição clara nesse sentido não invalida este livro, apenas abre mais espaços para diálogos e discussões futuras.

No que se refere ao campo do direito, o conceito “técnica” não é empregado como critério analisado para a proteção legal das obras. Não é avaliado o mérito técnico-artístico enquanto juízo de valor para a proteção. Em sentido contrário, a atenção dada à criatividade se faz presente.

Apesar de ainda não ser um ponto unânime entre os doutrinadores, alguns juristas acrescentam a necessidade de a obra trazer um mínimo de grau criativo para que ela seja considerada como uma “obra autoral” e, então, passível de proteção por direito do autor. Segundo eles, a própria legislação exige o mínimo de criatividade para diferenciar o objeto da proteção das meras ideias e expressões de uso comum.

Este novo instituto do direito autoral vem sendo delineado aos poucos em diversos países, entre eles, o Brasil. Segundo aqueles que defendem sua aplicação, a discussão desse critério, além de ser requisito para delimitação do raio de alcance do direito de autor, atua como uma linha divisória entre a presença e a ausência de plágio e auxilia na identificação de obras originárias ou deriva-

das (RAMOS, 2010).

A questão discutida aqui não é simplesmente originalidade, pois entende-se que uma obra pode ser realmente autoral (sem copiar criação de terceiros) e mesmo assim não possuir o mínimo grau criativo para ser considerada uma obra passível de proteção. Se formos analisar os critérios para a proteção por intermédio de direitos autorais veremos que ela deve ser uma obra criativa, original, ter individualidade e esteticidade.

Decerto não há ainda respostas para todos esses questionamentos. Mas, mesmo assim, podemos depreender da análise de literatura jurídica e da jurisprudência que há uma espécie de *consciente coletivo*, o qual julga que para determinadas obras sejam protegidas por direito autoral é necessário haver “criatividade”, “originalidade”, “individualidade”, “esteticidade” e congêneres. E todos esses termos apontam para a necessidade da presença de um algo a mais em uma criação para que ela possa fazer jus a qualidade de obra, para que sobre ela possam incidir direitos do autor. (RAMOS, 2010, p. 307)

Para receber o direito de exclusividade sobre a criação, sendo considerada a obra passível de ser protegida por direitos autorais, justificando assim a tutela do Estado e a devida proteção legal, faz-se necessária a observância destes pré-requisitos, em outras palavras, o cumprimento do contributo mínimo.

De acordo com estes princípios, uma obra não seria apta de proteção se ela não trouxesse o mínimo de criatividade / “trabalho” coreográfico (vou chamar assim) em seu conteúdo.

Criatividade, de acordo com o dicionário Aurélio da língua portuguesa, significa a qualidade da pessoa criativa, de quem tem capacidade, inteligência e talento para criar, inventar ou fazer inovações na área em que atua. Essa questão não só é pautada no que se refere à exaltação de obras e à manutenção destas no gosto das pessoas e dos estudiosos da dança, mas também é requisito para que possa ser entendida como merecedora de receber proteção legal.

Dessa forma, movimentos e passos de dança por si não são protegidos. Simples rotinas — tais como o passo básico da valsa, a segunda posição do balé

clássico, danças “curtas” com poucos movimentos — não recebem proteção.

Esses pré-requisitos ostentam razoabilidade quando se percebe que o direito do autor, na perspectiva da análise econômica, garante o direito exclusivo ao autor e a consequente limitação do uso da obra pela sociedade. A justificativa, conforme já mencionado, é o incentivo à criação de novas obras. A questão central do direito do autor é garantir o balanceamento entre o acesso da sociedade às novas criações e o incentivo a estas criações em uma equação que deve estabelecer medidas protetivas para ambos os lados, para que os autores não sejam prejudicados e a sociedade não seja tolhida. O contributo mínimo é o cerne deste balanceamento juntamente com o tempo de proteção e as limitações impostas (RAMOS, 2010).

Em outras palavras, não se pode proteger tudo, caso contrário, o acesso a bens culturais ou a partes deles seria excessivamente limitado e, em contrapartida, não se pode proteger nada, uma vez que não existiria qualquer segurança para aqueles que fazem da criação de obras intelectuais seus meios de subsistência e independência.

Dessa maneira, no que se refere ao panorama jurídico, o contributo mínimo será analisado com base no mínimo grau criativo que a obra deve possuir para fazer jus à proteção; portanto, não analisando técnicas e questões ligadas ao processo criativo, ou mesmo sobre habilidades necessárias.

Um exemplo disso seria uma coreografia de uma aula de ginástica (dança aeróbica) que não é passível de registrado e de proteção por direitos autorais por se tratar da execução de uma série de movimentos mecânicos, basicamente, a junção de atividades motoras comuns e sem potencial grau criativo. Ou seja, a criação precisa conter não uma técnica excepcional, mas um mínimo de “inventividade” aliada à esteticidade por se tratar de obra autoral.

Justamente porque é necessário que haja um mínimo de criatividade, não se pode prescindir de um juízo de valor. A proteção é a contrapartida de se ter contribuído para a vida cultural com algo que não estava até então ao alcance da comunidade. Terá de haver assim sempre critérios de valoração para determinar a fronteira entre a obra literária ou artística e a

atividade não criativa. Porque a alternativa seria de se afirmar que é uma pintura tudo que está envolto em um caixilho e é apresentada como tal pelo autor- mesmo que se reduza a um risco no meio de uma tela (ASCENÇÃO, 1997, p. 52).

Direitos autorais: nascem com a criação ou com o registro?

Uma questão importante a ser aqui abordada se refere a proteção das obras e em que momento este amparo legal passa a existir.

As obras de direitos autorais — sejam elas um livro, uma música, uma coreografia ou qualquer outra — são dotadas de proteção legal desde o momento de sua criação.

De acordo com a legislação e com o entendimento comum de quem trata deste assunto, o direito autoral emana da expressão do pensamento- original e criativo- materializado em um suporte tangível ou intangível. Sendo assim, é algo inerente à criação da obra, não exigindo o registro em órgão competente para efetivar a proteção prevista em lei, independentemente, inclusive, do destino que será dado à obra ou de seu mérito.

A lei vigente, em seus artigos 18 e 19, estabelece que o registro é facultativo, logo, é opção do autor realizar o procedimento no órgão competente, uma vez que a proteção sobre a obra passa a existir com sua criação.

Essa talvez, na opinião desta autora, seja uma das causas para que existam tão poucos registros de obras coreográficas no Brasil, afinal, a proteção prevista em lei nasce com a criação (de forma gratuita). Então, por qual razão registrar e ainda ter que pagar?

No site da Biblioteca Nacional, um dos locais onde são feitos os registros de obras autorais no Brasil, mais especificamente no Escritório de Direitos Autorais (EDA), temos uma resposta para esse questionamento:

Se você é o criador de uma **obra intelectual** (obra literária, artística, científica ou qualquer outra espécie de criação intelectual, nos termos da lei nº 9.610/98) ou se você é titular de direitos autorais sobre uma obra intelectual, transferidos por contrato (cessão) ou herança, você pode solicitar o registro **para garantir maior segurança jurídica e evitar ou facilitar a resolução de conflitos judiciais e extrajudiciais futuros através da certificação pública de sua declaração de autoria ou titularidade sobre a obra intelectual.**

O serviço possui como resultado o assentamento (registro) e a publicação das informações legais declaradas pelo autor/titular no requerimento de registro, conforme cópia da obra intelectual depositada. Além disso, é garantida **a preservação da cópia da obra intelectual registrada, pelo prazo de duração dos direitos patrimoniais**, para consulta e referência futura, ressalvadas as restrições de acesso às obras inéditas, em atenção aos direitos morais do autor.

Em síntese, o registro é instrumento legalmente válido para a segurança jurídica do autor e titular, uma vez que serve como prova documental para processos judiciais e extrajudiciais, além de preservar a cópia enviada em um acervo nacional.

Ao apresentar palestras sobre o tema, costumo fazer a seguinte analogia: quando uma criança nasce, os pais devem providenciar sua certidão de nascimento. Neste documento, constam o nome do novo ser que veio ao mundo, o nome dos pais (responsáveis legais), a data de nascimento e demais dados que são exigidos para individualizar o indivíduo e salvaguardar direitos inerentes à pessoa viva (conforme o previsto no Código Civil brasileiro). Com este documento que possui um local certo para ser realizado, uma vez que a lei assim determina (isso fica claro quando pensamos que uma certidão de nascimento emitida em uma padaria não será válida), os pais podem comprovar a paternidade, a data em que a criança nasceu, o local e os demais fatos referentes ao nascimento. Todos os demais documentos que essa pessoa irá ter serão gerados com base na certidão.

No registro de direito autoral, a situação é semelhante, sendo emitida por

uma instituição oficial uma certidão de “nascimento” da obra, contendo o seu título, nome do(s) autor(es) e nome do requerente.

A partir de emissão da certidão, todos os demais documentos que serão gerados (em negociações, termos de cessão, licenças...) terão como base o registro. Na certidão, a obra recebe um número de registro e este, justamente por individualizar a obra, passa a ser usado em documentos (coreografia registrada sob o número XX, na EDA, por exemplo). Na hipótese de um sujeito, agindo de má-fé, plagiar a obra, o autor/titular poderá utilizar a certidão do registro como prova, em processos judiciais ou extrajudiciais, com o devido amparo legal.

Assim, por mais que a proteção não exija o registro e este seja apenas declaratório do direito existente, ao realizar o procedimento formal, o autor passa a ter provas de sua autoria e um importante meio de prova (documental), além de garantir que sua obra esteja elencada no acervo nacional, engrandecendo, dessa maneira, o patrimônio cultural do país.

O que não pode ser considerada uma obra passível de proteção por propriedade intelectual e direitos autorais

A legislação elenca quais obras podem ser protegidas por direitos autorais e quais obras não são abraçadas por esta forma de registro e proteção:

Lei de Direitos Autorais - Vedações:

Art. 8º Não são objeto de proteção como direitos autorais de que trata esta Lei:

I - as **ideias**, procedimentos normativos, sistemas, métodos, projetos ou conceitos matemáticos como tais;

II - os esquemas, planos ou regras para realizar atos mentais, jogos ou negócios;

III - os formulários em branco para serem preenchidos por qualquer tipo

- de informação, científica ou não, e suas instruções;
- IV - os textos de tratados ou convenções, leis, decretos, regulamentos, decisões judiciais e demais atos oficiais;
- V - as informações de uso comum tais como calendários, agendas, cadastros ou legendas;
- VI - os nomes e títulos isolados;
- VII - o aproveitamento industrial ou comercial das ideias contidas nas obras.

Conforme mencionado, as obras precisam estar fixadas em algum meio para que a solicitação de proteção seja efetivada. Não existe, na legislação brasileira, maneiras de registrar e proteger ideias abstratas sem forma constituída. O direito autoral não protege as ideias de forma isolada, e sim a expressão da obra que necessariamente deve ser feita em suporte material.

Obviamente, quando falamos em registros de livros, esse critério parece muito mais realizável, todavia, por não se tratar de uma regra voluntária (que pode ser afastada), ela se aplica a todas as “qualidades” de obras descritas no artigo 7º da lei e a todas as outras que possam ser objetos de proteção.

O Ministro Paulo de Tarso Sanseverino da 3ª Turma do Superior Tribunal de Justiça, em parecer, afirmou que: “Se ideias fossem apropriáveis por aquele que primeiro as tivesse, haveria, sem dúvida, um engessamento das artes e das ciências, cujo desenvolvimento dependeria, sempre, da autorização de quem previamente detivesse o direito àquela ideia” (SANSEVERINO, 2017).

Outro ponto que pode ser observado, refere-se à necessidade de a obra ser fruto de trabalho **criativo** intelectual, logo, obras consideradas como trabalhos técnicos e “automáticos” não são protegidas por esta modalidade de Propriedade Intelectual.

O direito autoral não protege atos oficiais e obras utilitárias, justamente por estas serem de interesse público ; portanto, não existe qualquer intenção de o Estado limitar o acesso ou o uso delas pela sociedade.

Registro de Obras no Brasil

No Brasil, as obras gozam de proteção de direitos do autor desde sua criação, porém, o registro (embora opcional) é uma ferramenta importante em soluções de disputas judiciais e extrajudiciais em transferências (licenças, cessão etc.) enquanto prova documental legalmente válida.

O autor ou requerente pode solicitar o registro nas instituições oficiais e deve seguir os procedimentos adotados por estas instituições. Vale repetir que os registros precisam ser realizados pelas entidades corretas e destinadas a isso, caso contrário, não terão qualquer validade jurídica.

Nos anos de atuação e estudo nesta área, já pude presenciar algumas ações “bizarras” envolvendo a tentativa de proteção por meios “informais” e outras que até pareceriam razoáveis, se não existissem instituições declaradamente responsáveis pelas solicitações de registro.

Tabela 1 — Instituições responsáveis por registro de direito autoral no Brasil

Natureza da obra	Instituição	Site
Livros e textos	Fundação Biblioteca Nacional (Escritório de Direitos Autorais)	https://www.bn.gov.br/
Filmes	Agência Nacional de Cinema	https://www.ancine.gov.br/
Obras artísticas	Escola de Belas Artes	https://eba.ufrj.br/
Parturas de música	Escola de Música Fundação Biblioteca Nacional	http://musica.ufrj.br/ https://www.bn.gov.br/
Plantas arquitetônicas/ projetos	Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura	http://confea.org.br/
Programas de computador	Instituto Nacional da Propriedade Industrial	http://www.inpi.gov.br/
Coreografias	Fundação Biblioteca Nacional (Escritório de Direitos Autorais)	https://www.bn.gov.br

Registro de Coreografias no Brasil

No Brasil, o registro de obras coreográficas, por ser uma obra artística, imagina-se que deveria ser realizado na Escola de Belas Artes, contudo, é efetuado na Fundação Biblioteca Nacional, mais especificamente pelo Escritório de Direitos Autorais (EDA).

Todos os procedimentos estão descritos no site (www.bn.gov.br), e os documentos solicitados podem ser entregues na Instituição ou encaminhados por correio.

Um ponto sobre o registro de obras coreográficas que precisa ser discutido, ao menos na opinião desta autora, é a involução dos procedimentos para registro.

Explico: na legislação, conforme supracitado, no seu Art. 7º, inciso IV, são definidas as obras coreográficas e pantomímicas, cuja execução cênica se fixe por escrito ou por qualquer outra forma, ou seja, obras intelectuais expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro.

A legislação traz, então, uma determinação aberta e flexível sobre as possibilidades e modos de fixar a obra e, dessa forma, transformá-la em um objeto de proteção.

Ocorre que, em detrimento da previsão legal e desta “facilitação” trazida pelo legislador, os procedimentos deliberados para a solicitação do registro de obra coreográfica na Fundação Biblioteca Nacional definem como requisito que o autor entregue um documento escrito, isto é, uma partitura coreográfica como único meio/suporte de fixação da coreografia.

Originalmente, como é sabido, as danças, principalmente os balés de repertório, eram documentadas; cada passo era descrito e muitas vezes desenhado, resultando em manuscritos que se assemelhavam a partituras musicais.

A descrição de passo por passo e das longas sequências em forma documental (notação coreográfica) eram, com toda certeza, um meio eficiente na

época em que foram criadas as grandes obras como “Lago dos Cisnes”, “A Bela Adormecida”, entre outras. No entanto, na era das tecnologias em que existem tantas opções de meios que seriam perfeitamente apropriados para tal missão, restrições tão rígidas sobre o formato de fixação da obra trazem prejuízo aos criadores, ao acervo nacional e, por consequência, à economia criativa.

Uma vez que a lei de direitos autorais explicita que qualquer meio pode ser usado, entendo que englobaria desde as citadas partituras coreográficas até as filmagens da execução das obras, bem como outros meios que retratem a obra de maneira precisa.

O fato é que o tratamento demandado aos registros de obras coreográficas é pouco aderente à natureza da obra a ser registrada.

Os procedimentos que foram pensados pelas Instituições responsáveis pelos registros foram moldados de forma a contemplar as peculiaridades das obras sobre sua “custódia”. Assim ocorreu com a Agência Nacional de Cinema, que possui critérios compatíveis com o recebimento de pedidos de registros de filmes e obras audiovisuais. Desse mesmo modo, ocorre com os procedimentos para registro de plantas arquitetônicas nos Conselhos Regionais de Engenharia e Agronomia (CREA) ou nos Conselhos de Arquitetura e Urbanismo (CAU).

A Biblioteca Nacional possui um excelente formato para requerimento de registro de livros e textos, sendo os procedimentos claros e precisos; entretanto, quando a ABN se tornou responsável pelo registro de coreografias, não foram realizadas adequações significativas no formato de solicitação, fazendo com que, para esta “classe” de obra autoral, o registro seja retrógrado e com instruções pouco favoráveis.

6

Condições finais e os próximos passos

A dança — falo isso de forma geral e sem me apegar a uma técnica em particular — sempre foi um elemento ligado à evolução humana. Não sabemos em que momento nossos corpos começam a entender o que é dançar, mas o fazemos de forma natural.

Historicamente a dança foi utilizada para comemorar colheitas bem-sucedidas, vitórias em combates, para demonstrar vigor físico ou agradar aos deuses. Ela caminhou junto aos padrões sociais e econômicos, relacionando-se diretamente com as formas e com as necessidades do ser humano de se expressar e de se integrar ao ambiente que está a sua volta.

Partindo de rituais religiosos, a dança se fixou em costumes sociais e chegou aos grandes palcos. Entre os séculos XVI e XIX, o balé se desenvolveu, aperfeiçoando-se como técnica altamente rigorosa em meio ao seu vocabulário próprio e, assim, se transformando em espetáculos de grande magnitude e influência no mundo. Trouxe grandes nomes, espetáculos luxuosos em repertórios que uniam o caráter mortal dos homens à magia e à fantasia.

Com as transformações sociais decorrentes de transições políticas, econômicas, científicas e educacionais, a dança se ressignificou, no sentido de se transformar em um instrumento, para que os indivíduos pudessem expressar suas dores e lutar por suas causas. A dança moderna traz em sua composição os princípios que buscam por rupturas com a estética clássica, a criação de novas linguagens e metáforas, unindo a liberdade criativa à militância política. Os modernistas acreditavam que, em meio a tantas alterações sociais, a arte teria que se dissociar da linguagem até então vigente, algo decorativo e apenas estético. O conteúdo inserido nas obras se tornou de fundamental importância, trazendo como características a seleção de temas com enredos realistas

que apresentassem cenários do contexto social e político.

A dança contemporânea trouxe novas formas de comunicar — novos enredos —, podendo falar sobre qualquer tema, uma vez que seu foco é no corpo que se movimenta e não em significados, sentimentos ou emoções. Ao mesmo tempo que se manteve distante do rigor da técnica clássica, também se afastou do excesso de comprometimento temático travado na dança moderna.

O balé, a dança moderna, a dança contemporânea, assim como as demais técnicas existentes, são patrimônios culturais.

O direito brasileiro afirma que o conceito de propriedade se liga ao controle sobre algo. A propriedade intelectual recebe o mesmo tratamento jurídico destinado aos demais bens tangíveis ou intangíveis, dessa forma, as obras oriundas da criatividade e expressividade humanas são bens patrimoniais de seus detentores e bens de grande relevância para o acervo nacional.

Apesar de o brasileiro ser um povo criativo, o desconhecimento sobre propriedade intelectual e direito autoral, especialmente nesse contexto, faz com que as criações não sejam apropriadas de forma correta e nem transformadas em ativos culturais para o país. O governo brasileiro ainda não enxerga o setor da indústria cultural como área de prioridade, gerando obstáculos para que os profissionais deste segmento tenham acesso a investimentos e a políticas públicas voltadas para suas demandas.

Também fica claro que, embora existam medidas genéricas de proteção à propriedade intelectual em sua totalidade, essas não englobam de forma eficiente o contexto de obras coreográficas. Conforme tratado no texto, são definidas as obras coreográficas e pantomímicas cuja execução cênica se fixe por escrito ou por qualquer outra forma, ou seja, obras intelectuais expressas por **qualquer meio** ou **fixadas em qualquer suporte**, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro. Apesar da flexibilização da legislação sobre os meios de fixar a obra, os procedimentos deliberados para a solicitação do registro de obra coreográfica na Fundação Biblioteca Nacional definem como requisito que o autor entregue um documento escrito, ou melhor, uma partitura coreográfica, enquanto **único meio/suporte** de fixação da coreo-

grafia, o que para esta autora transmite claramente a ideia de que os procedimentos descritos, para registros de obras autorais, não foram pensados para esta natureza de ativo intelectual.

A grande questão aqui se refere ao fato de que os procedimentos e os entendimentos sobre direito autoral foram sendo desenvolvidos com base em obras literárias, cinematográficas e musicais. Pouquíssimos coreógrafos registram suas criações ou mesmo têm conhecimento sobre os direitos e deveres tratados pela lei brasileira.

Apesar de as obras gozarem da proteção de direitos do autor desde sua criação, o registro (embora opcional) é uma crucial ferramenta em soluções de disputas judiciais e extrajudiciais enquanto prova documental legalmente válida, além de ser um meio essencial para que estas sejam introduzidas no acervo do patrimônio cultural do país, resguardando não só direitos e privilégios de seus autores, mas também a memória artística do nosso povo.

Reafirmo que este livro não pretendeu abordar conteúdos extensos sobre a história da dança. O objetivo foi despertar o interesse pela importância da proteção de obras coreográficas por meio da propriedade intelectual, mais especificamente do direito autoral, como mecanismo de proteção de espetáculos de dança.

Esta autora, na qualidade de pessoa apaixonada pela dança e pelo direito, anseia fervorosamente para que este livro — talvez o primeiro a ser escrito sobre esta temática — possa influenciar o diálogo entre o jurídico e o artístico, a fim de alterar o modo como este assunto tem sido tratado ao longo dos anos, gerando, assim, novas políticas públicas, a disseminação sobre a temática, o tratamento mais aderente à natureza da obra pelas instituições e, consequentemente, o aumento no número de obras registradas e ativos culturais para o país.

Referências

ASCENÇÃO, José de Oliveira. **Direito Autoral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Renovar, 1997.

BARBOSA, Denis Borges. **Uma Introdução à Propriedade Intelectual**. Rio de Janeiro: Lumen Juris: 2003.

BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de Autor**. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BLOG DO BALLET. **O que é um Port de Bras**. 2011. Disponível em: <http://dancebal.blogspot.com/2011/01/o-que-e-um-port-de-bras.html>. Acesso em: 20 abr. 2020

BÓGEA, Inês. **Outros Contos do Balé**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BOSI, A. **Reflexões sobre arte**. 2. ed. São Paulo: Ática. 1986.

BRANT, Leonardo. **O poder da cultura**. São Paulo: Pieirópolis, 2009.

BRASIL. **Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002**. Institui o Código Civil. Brasília, DF: Presidência da República, 2002. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/110406.htm. Acesso em: 02 jan. 2020.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Presidência da República, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm. Acesso em: 04 fev.2020.

BRASIL. [Lei do Direito Autoral]. **Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Brasília, DF: Presidência da República, 1998. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm. Acesso em: 24 nov. 2019.

BRASIL. **Decreto - Lei nº 4.657, de 4 de setembro de 1942.** Lei de Introdução às normas do Direito Brasileiro. Brasília, DF: Presidência da República, 1942. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del4657.htm. Acesso em: 19 jan. 2020.

BRASIL. [Lei de Propriedade Industrial]. **Lei nº 9.279, de 14 de maio de 1996.** Brasília, DF: Presidência da República, 1996. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9279.htm. Acesso em: 24 nov. 2019.

BRASIL. [Lei de Proteção de Cultivares]. **Lei nº 9.456, de 25 de abril de 1997.** Brasília, DF: Presidência da República, 1997. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9456.htm. Acesso em: 24 nov. 2019.

BRASIL. [Lei de Proteção de Topografia de circuito integrado]. **Lei nº 11.484, de 31 de maio de 2007.** Brasília, DF: Presidência da República 2007. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2007/Lei/L11484.htm. Acesso em: 24 nov. 2019.

BRASIL. [Lei do Software]. **Lei nº 9.609, de 19 de fevereiro de 1998.** Brasília, DF: Presidência da República, 1998. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9609.htm. Acesso em: 24 nov. 2019.

BRASIL. [Lei de Proteção aos conhecimentos Tradicionais Associados]. **Lei nº 13.123, de 20 de maio de 2015.** Brasília, DF: Presidência da República, 2015. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13123.htm. Acesso em: 24 nov. 2019.

BURT, Ramsay. **The male dancer.** Londres: Routledge, 1995.

CERQUEIRA, J. G. **Tratado da propriedade industrial.** 2. ed. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1982.

CERQUEIRA, João da Gama. **Tratado da propriedade industrial.** Rio de Janeiro: Forense, 1946. v.1.

COPYRIGHT OFFICE. **Copyright registration of choreography and pantomime**. Circular 52. 2017. Disponível em: <https://www.copyright.gov/circs/circ52.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2019.

CHRISTMANN, Damaris. **Considerações históricas sobre a propriedade intelectual no Brasil e sua classificação**. Disponível em: <https://docplayer.com.br/8980630-Consideracoes-historicas-sobre-a-propriedade-intelectual-no-brasil-e-sua-classificacao.html>. Acesso em: 15 mar. 2019.

DANCE NATIONAL ARTS CENTRE. **The Choreographic Process**. Disponível em: <http://www.artsalive.ca/en/dan/make/process/ways.asp>. Acesso em: 20 abr. 2020.

DANTAS, Mônica Fagundes. **Dança**: forma, técnica e poesia do movimento. 1996. 155 f. Dissertação (Mestrado em Ciências do Movimento humano) - Escola de Educação Física, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 1996.

DANTAS, Mônica Fagundes. Movimento: matéria-prima e visibilidade da dança. **Movimento (ESEFID/UFRGS)**, Porto Alegre, v. 4, n. 6, p. 51-60, ago. 1997. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/2300/1003>. Acesso em: 10 ago. 2019.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. **[Matéria sobre a posição de ballet]**. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/first-position>. Acesso em: 10 abr. 2020.

“Ballet position”. Encyclopedia Britannica, 2 May. 2016, <https://www.britannica.com/art/ballet-position>. Accessed 24 January 2021.

FARO, Antônio José. **Pequena história da dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

FEDORÍCHINA, Maria. A Arte do Balé Russo. **Russia Beyound**. Estilo de vida. Dez. 2014. Disponível em: https://br.rbth.com/sociedade/2014/12/24/a_arte_do_bale_russo_28873. Acesso em: 25 out. 2019.

FERNANDES, Márcia. Carimbó: tudo sobre a dança típica do Pará. **Toda Matéria**, [2019?]. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/carimbo/>. Acesso em: 29 out. 2019.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. **Escritório de Direitos Autorais**. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/servicos/direitos-autorais>. Acesso em: 07 jan. 2020.

GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas que para estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005. Disponível em: <http://publicadireito.com.br/publicacao/ufpb/livro.php?gt=27>. Acesso em: 12 dez. 2019.

JARDES, Thamara. **A evolução histórica dos Direitos Autorais**. 2014. Disponível em: <https://thajardes.jusbrasil.com.br/artigos/163165791/a-evolucao-historica-dos-direitos-autorais>. Acesso em: 08 ago. 2020.

JUNGSMANN, Diana de Mello; BONETTI, Esther Aquemi. **A caminho da inovação: proteção e negócios com bens de propriedade intelectual**: guia para o empresário. Brasília: IEL, 2010. Disponível em: https://www.gov.br/inpi/pt-br/composicao/arquivos/guia_empresa_iel-senai-e-inpi.pdf. Acesso em: 03.fev.2019

JOSÉ, A. M. S. **Dança contemporânea**: um conceito possível? In: COLÓQUIO INTERNACIONAL EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE, 5., 2011, São Cristóvão. Anais eletrônicos [...] São Cristóvão: EDUCON, 2011. Disponível em <https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/985/1/DancaContemporaneaConcei>

to.pdf. Acesso em: 15 maio. 2020.

LIMA, João Ademar de Andrade. **História do Direito Autoral**. [Blog] Direito de propriedade intelectual. [2016] Disponível em: <https://joaoademar.wordpress.com/historia-do-direito-autoral/#:~:text=Com%20a%20Revolu%C3%A7%C3%A3o%20Francesa%2C%20em,direito%20autoral%20reconhecido%20e%20garantido.&text=Em%201898%2C%20com%20a%20Lei,janeiro%20do%20ano%20da%20publica%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 15. fev. 2020.

MARIANO, Sara Maria Britto. **A estruturação de notações na iconografia, música, dança e escrita como base para a reflexão acerca dos códigos escriturais no teatro**. 2013. 156 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília. 2013.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela e ARBEX, Márcia (Org.). **Performance, exílio, fronteiras, errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2002.

MOREIRA, Giselle. **Classicistas e transgressores: a história da dança em Belém do Pará**. Belém: IAP, 2014.

MUNDO BAILARINÍSTICO. **A história do ballet**. Disponível em: <http://www.mundobailarinistico.com.br/2013/06/a-historia-do-ballet-classico.html>. Acesso em: 04 abr. 2019.

MUNDO DA DANÇA. **Coreografia** - o que é? Disponível em: <https://www.mundodadanca.art.br/2013/03/coreografia-o-que-e.html>. Acesso em: 20 abr. 2020.

NORA, S.; FLORES, M.B.R. **Frestas da memória**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2013.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução para língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999. Título original: Dictionnaire du théâtre.

PEREIRA, Sayonara Sousa. **Rastros do Tanztheater no processo criativo de ES-BOÇO**: Espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas, SP: [s.n.], 2007. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/js-pui/handle/REPOSIP/285046>. Acesso em: 10 maio 2019.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

RAMOS, Carolina Tinoco. **O Contributo mínimo na propriedade intelectual**: Atividade Inventiva, Originalidade, Distinguibilidade e Margem Mínima. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2010.

REDENAMOR. **Guia de Inovação e propriedade intelectual**.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. 2. ed. São Paulo: Fapesp: Annablume, 2004.

SANSEVERINO, Paulo de Tarso. [Direito autoral protege obra, mas não ideias na qual ela se baseia]. **Revista Consultor Jurídico**, 2017. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2017-mar-17/direito-autoral-protege-obra-nao-ideias-qual-ela-baseia>. Acesso em: 28 jan. 2020.

SEBRAE. **Economia criativa**. Disponível em: https://m.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/segmentos/economia_criativa/como-o-sebrae-atua-no-segmento-de-economia-criativa,47e0523726a3c510VgnVCM1000004c00210aR-CRD. Acesso em: 10 mar. 2020.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós modernidade**. Salvador: EDUFBA,

2005.

SILVA, José Everton da; SILVA, Marcos Vinicius Viana da. **A Propriedade Intelectual como uma evolução histórica do instituto da propriedade imaterial**. In: CONGRESSO NACIONAL DO CONPEDI, 23, 2014, João Pessoa, [Anais eletrônico], p. 99-118. Disponível em: <http://publicadireito.com.br/artigos/?cod=53c16d65d012198a>. Acesso em: 15 ago. 2019.

SILVEIRA, Newton. **Propriedade Intelectual**: Propriedade industrial, direito do autor, software, cultivares, nome empresarial, título de estabelecimento, abuso de patentes. 6. ed., rev. e ampl. Barueri, SP: Manole, 2018.

SOUZA, Paulo Henrique Alves de. Dança Contemporânea: percepção, contradição e aproximação. **Pensar a Prática**. v. 16, n. 4, p.1014-1030, out./dez. 2013. Disponível em: [file:///C:/Users/ISI-TM/Downloads/20245-Texto%20do%20artigo-117112-2-10-20140122%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/ISI-TM/Downloads/20245-Texto%20do%20artigo-117112-2-10-20140122%20(2).pdf). Acesso em: 10 de jul. de 2019.

SUPERINTERESSANTE. **Como surgiu o balé?** Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-surgiu-o-bale>. Acesso em: 11 nov. 2019.

VARELA, Marcelo Dias; PLATIAU, Ana Flávia Barros ; SCHLEICHER, Rafael T. Desenvolvimento Tecnológico, Pesquisa Pública e Propriedade Intelectual. Análise da Miríade de Normas Institucionais. In: VARELLA, Marcelo Dias (org.). **Propriedade Intelectual e desenvolvimento**. São Paulo: Lex Editora, 2005. p. 327-359.

VIEGAS, Cláudia Mara de Almeida Rabelo. **Propriedade Intelectual**: direitos morais e patrimoniais do autor. Disponível em: <https://claudiamaraviegas.jusbrasil.com.br/artigos/760054169/propriedade-intelectual-direitos-morais-e-patrimoniais-do-autor>. Acesso em: 16 mar. 2020.

XAVIER, Adalto. **Dançando conforme a música**. Manaus: Valer Editora,

2002.

Este livro trata a importância da proteção da propriedade intelectual para salvaguardar obras coreográficas. Trazendo uma conversa entre as duas esferas, através da legislação existente, bem como de autores das áreas de direito e dança, que são apresentados para demonstrar sobre de que forma a propriedade intelectual, mais especificamente os direitos autorais, são ferramentas relevantes para a proteção de processos criativos em dança.

Este livro pretende ser um instrumento de disseminação de informação sobre a proteção de obras coreográficas e quem sabe, a origem de alterações no modo como a temática é tratada pelos órgãos, instituições e profissionais envolvidos na cena local e nacional.

