

**XI ENCONTRO INTERNACIONAL DO  
CONPEDI CHILE - SANTIAGO**

**DIREITO EMPRESARIAL**

**JOÃO MARCELO DE LIMA ASSAFIM**

**ANDRE LIPP PINTO BASTO LUPI**

Todos os direitos reservados e protegidos. Nenhuma parte deste anal poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados sem prévia autorização dos editores.

#### **Diretoria - CONPEDI**

**Presidente** - Prof. Dr. Orides Mezzaroba - UFSC - Santa Catarina

**Diretora Executiva** - Profa. Dra. Samyra Haydêe Dal Farra Napolini - UNIVEM/FMU - São Paulo

**Vice-presidente Norte** - Prof. Dr. Jean Carlos Dias - Cesupa - Pará

**Vice-presidente Centro-Oeste** - Prof. Dr. José Querino Tavares Neto - UFG - Goiás

**Vice-presidente Sul** - Prof. Dr. Leonel Severo Rocha - Unisinos - Rio Grande do Sul

**Vice-presidente Sudeste** - Profa. Dra. Rosângela Lunardelli Cavallazzi - UFRJ/PUCRio - Rio de Janeiro

**Vice-presidente Nordeste** - Profa. Dra. Gina Vidal Marcilio Pompeu - UNIFOR - Ceará

**Representante Discente:** Prof. Dra. Sinara Lacerda Andrade - UNIMAR/FEPODI - São Paulo

#### **Conselho Fiscal:**

Prof. Dr. Caio Augusto Souza Lara - ESDHC - Minas Gerais

Prof. Dr. João Marcelo de Lima Assafim - UCAM - Rio de Janeiro

Prof. Dr. José Filomeno de Moraes Filho - Ceará

Prof. Dr. Lucas Gonçalves da Silva - UFS - Sergipe

Prof. Dr. Valter Moura do Carmo - UNIMAR - São Paulo

#### **Secretarias**

#### **Relações Institucionais:**

Prof. Dra. Daniela Marques De Moraes - UNB - Distrito Federal

Prof. Dr. Horácio Wanderlei Rodrigues - UNIVEM - São Paulo

Prof. Dr. Yuri Nathan da Costa Lannes - Mackenzie - São Paulo

#### **Comunicação:**

Prof. Dr. Liton Lanes Pilau Sobrinho - UPF/Univali - Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Maria Creusa De Araújo Borges - UFPB - Paraíba

Prof. Dr. Matheus Felipe de Castro - UNOESC - Santa Catarina

#### **Relações Internacionais para o Continente Americano:**

Prof. Dr. Heron José de Santana Gordilho - UFBA - Bahia

Prof. Dr. Jerônimo Siqueira Tybusch - UFSM - Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Paulo Roberto Barbosa Ramos - UFMA - Maranhão

#### **Relações Internacionais para os demais Continentes:**

Prof. Dr. José Barroso Filho - ENAJUM

Prof. Dr. Rubens Beçak - USP - São Paulo

Profa. Dra. Viviane Coêlho de Séllos Knoerr - Unicuritiba - Paraná

#### **Eventos:**

Prof. Dr. Antônio Carlos Diniz Murta - Fumec - Minas Gerais

Profa. Dra. Cinthia Obladen de Almendra Freitas - PUC - Paraná

Profa. Dra. Livia Gaigher Bosio Campello - UFMS - Mato Grosso do Sul

**Membro Nato** - Presidência anterior Prof. Dr. Raymundo Juliano Feitosa - UMICAP - Pernambuco

D597

Direito empresarial [Recurso eletrônico on-line] organização CONPEDI

Coordenadores: Andre Lipp Pinto Basto Lupi; João Marcelo de Lima Assafim – Florianópolis: CONPEDI, 2022.

Inclui bibliografia

ISBN: 978-65-5648-572-0

Modo de acesso: [www.conpedi.org.br](http://www.conpedi.org.br) em publicações

Tema: Saúde: Direitos Sociais, Constituição e Democracia na América Latina

1. Direito – Estudo e ensino (Pós-graduação) – Encontros Internacionais. 2. Direito. 3. Empresarial. XI Encontro Internacional do CONPEDI Chile - Santiago (2: 2022: Florianópolis, Brasil).

CDU: 34



# XI ENCONTRO INTERNACIONAL DO CONPEDI CHILE - SANTIAGO

## DIREITO EMPRESARIAL

---

### **Apresentação**

O Grupo de Trabalho de Direito Empresarial I tratou de temas atuais e relevantes da matéria. Os textos tratam das correlações do direito empresarial com as regras de compliance e governança, das intersecções entre direito e economia, entre direito empresarial e direito da concorrência, e aspectos de direito registral atinentes à atividade empresarial. São trabalhos que contam com perspectivas e fundamentos teóricos relevantes, alguns com pesquisas empíricas e levantamentos para ilustrar ou revelar aspectos da realidade interessantes ao cotejo com matrizes teóricas avançadas.

No âmbito da intersecção entre o direito de empresa, o compliance e o direito penal ligado a crimes econômicos, Marcelo Gonçalves da Unijui traz texto indicando que a punição dos poderosos é difícil. Propõe mudar o conceito de dolo e culpa para esses casos. Valeu-se da análise econômica do direito - AED para algumas validações, referindo ainda a ética negocial por meio de Saed Diniz. Ressalta a necessidade de paradigmas éticos para a economia. Eloah Quintanilha, da Universidade Vieira de Almeida - UVA também traz considerações sobre Compliance, a partir da observação de um tema peculiar, qual seja, o das dificuldades financeiras de gestão das universidades particulares. Referiu o grande número de ações de consumidores, com base em levantamento de 2010 a 2020. Segundo ela, atividade resta prejudicada por processos judiciais decorrentes de erros operacionais dos colaboradores da instituição. Uma forma de reduzir seria melhorar o nível de atenção ao compliance. A mesma autora tratou em outro artigo da abertura à iniciativa privada no Brasil e retração do Estado. Abordou a expansão por instituições novas, especialmente de 2010 a 2015, a guerra de preços do ensino superior e o efeito disso na qualidade de ensino, pois forçou a diminuição dos gastos (professores), com prevalência do objetivo financeiro. Alexandre Eli Alves e Ricardo Barboza, de Araraquara, do Mestrado Profissional, apresentaram o tema de compliance em ME e EPP. Ressaltaram a importância das PMEs, responsáveis por 52% empregos formais. Em contrapartida, têm elevada taxa de mortalidade: 1 a cada 4 fecha a cada dois anos. É o vale da morte empresarial. Dentre as causas: Falta de planejamento; Dificuldade de financiamento; Falta de controle; Confusão de funções; Má gestão. Observaram o compliance das grandes corporações. Propõem um modelo de consultoria inovadora., com 10 itens e atenção ao custo. Os mesmos autores ressaltaram em outro artigo a questão do fechamento das PMEs relacionando-o ao aumento de demandas judiciais.

Em outra linha, mais voltada aos contratos, Amanda Madureira, do CEUMA, com análise econômica do direito sobre casos do STJ, trouxe aportes aos conceitos de força maior, caso fortuito, reforçando o papel do judiciário para essas definições. A mesma autora tratou da função social do contrato e a reforma da LLE. Analisou Informativos do STJ para concluir sobre Interpretação do princípio da função social do contrato. Sugere redimensionar o conceito para conferir mais segurança aos contratos. Helena de Moura Belli, da PUC GO, também tratou da LLE. Reflete sobre a mudança gerada, a partir de amostra no Estado de Goiás, nos anos de 2020 e 2021. Segundo as autoras, o percentual de inscrições como empresa e empresário subiu. Com a revogação do 980-A. Dez de 2022 terá ocorrido a migração completa das EIRELIs. Em Goiás 88,2% são limitadas. No Brasil são 90%. Houve queda expressiva do registro do empresário individual. Atribuíram a mudança à alteração da LLE. O Professor André Lupi também trouxe dois artigos, um em parceria com mestrando Vinícius sobre Onerosidade excessiva nos negócios empresariais, e outro, sobre os contratos de concessão e distribuição na jurisprudência brasileira, enfatizando, em ambos os casos, a linearidade da jurisprudência brasileira em matéria de contratos, em geral deferente ao princípio constitucional da livre iniciativa e seu corolário na teoria geral dos contratos, o princípio da autonomia da vontade.

Ainda houve temas ligados a direito societário, trazidos por Castelo Branco, da Cândido Mendes e Gama Filho. Trata de empresas familiares, adquiridas por investidores. Relata os problemas de descontinuidade muitas vezes visto. Por sua vez, o Professor João Assafin trata da intersecção entre propriedade industrial e direito da concorrência, mostrando os efeitos econômicos dos monopólios assegurados pelo Estado aos inventores e demais titulares de direitos exclusivos de propriedade industrial. Em tema próximo, Erickson Marques, da Uninove, abordou os direitos autorais do coreógrafo, em especial tratando de direitos dos sucessores. Anota haver falta proteção legal e mesmo proposição doutrinária. Dec 78: coreógrafo como executante e não como autor. Na Lei n. 9610, a proteção independente de formalidades. Exteriorização é registro. Paradoxo. Interpretação. Matéria de prova. Criação da obra é suficiente. O registro é apenas meio de prova.

Finalmente, Rejane Guimarães da Universidade de Rio Verde, GO, apresenta texto sobre a ata notarial. Nota dificuldades de prova no ambiente do agronegócio e sugere a ata notarial como prova preliminar, melhor do que medidas cautelares. Sua utilidade estaria para registrar a interferência dos fenômenos naturais e documentar situações.

## COREOGRAFIA E DIREITOS AUTORAIS CHOREOGRAPHY AND COPYRIGHT

Erickson Gavazza Marques <sup>1</sup>

### Resumo

Resumo: Durante muito tempo a obra coreográfica era confundida com outras categorias de manifestação artística sem, contudo, ser reconhecida como obra intelectual enquanto tal. Todavia, com o advento de leis mais modernas (Leis nº 5.988/73 e 9.610/98) que passaram a regulamentar a questão dos direitos autorais de modo mais efetivo, considerando a evolução da sociedade moderna quanto a necessidade de consumo de cultura por parte dos cidadãos, a coreografia passou a ser reconhecida como obra intelectual considerada enquanto tal. Assim, a lei passou a tutelar a obra coreográfica tanto como uma criação individual, retratada nas anotações feitas pelo coreógrafo a respeito dos passos e movimentos de dança a ser executados pelos bailarinos, quanto na qualidade de obra complexa. Nesse contexto, enquanto obra complexa, a coreografia se une a outras criações que, juntas, formam obra composta. Isso porque, nesse caso, a coreografia pode contar não só com um fundo musical, mas também com enredos, narrativas, figurinos, vestuários, indumentária, costumes, luzes e sonoplastia. Reunidos em uma só criação, todos estes elementos contribuem para dar mais emoção ao espetáculo, fazendo, da inserção de todos aqueles elementos no contexto de uma apresentação coreográfica, um conjunto complexo que se constitui em um balé. E, enfim, por uma questão prática, a Lei de Direitos Autorais (Lei nº 6.910/98) passou a exigir que a execução cênica da coreografia se fizesse por escrito ou de outra forma.

**Palavras-chave:** Palavras-chave: direitos autorais, Coreografia, Balé, Coreógrafo, Bailarinos

### Abstract/Resumen/Résumé

Abstract: For a long time the choreographic work was confused with other categories of artistic expression without, however, being recognized as an intellectual work as such. However, with the advent of more modern laws (Laws No. 5,988/73 and 9,610/98) that began to regulate the issue of copyright in a more effective way, considering the evolution of modern society regarding the need for consumption of culture by of citizens, choreography came to be recognized as an intellectual work considered as such. Thus, the law came to protect the choreographic work both as an individual creation, portrayed in the notes made by the choreographer about the dance steps and movements to be performed by the dancers, and as a complex work. In this context, as a complex work, the choreography joins other creations that together form a composite work. This is because, in this case, the choreography can rely not only on a musical background, but also on plots, narratives, costumes, clothing,

---

<sup>1</sup> Professor Emérito nos Cursos de Mestrado e Doutorado na Universidade Nove de Julho Desembargador do Tribunal de Justiça de São Paulo

clothing, customs, lights and sound. Gathered in a single creation, all these elements contribute to give more emotion to the show, making the insertion of all those elements in the context of a choreographic presentation, a complex set that constitutes a ballet. And, finally, as a practical matter, the Copyright Law (Law No. 6,910/98) began to require that the scenic performance of the choreography be done in writing or otherwise.

**Keywords/Palabras-claves/Mots-clés:** Copyright, Choreography, Ballet, Choreographer, Dancers

## I. INTRODUÇÃO:

As obras coreográficas nem sempre desfrutaram de reconhecimento e proteção legal. Isto porque, a despeito de ser um dos princípios básicos em matéria de direitos autorais o de que não se deve levar em consideração o valor ou o mérito da obra para efeitos de outorga de proteção legal<sup>1</sup>, o fato é que alguns tribunais, ao recusarem à determinada obra intelectual a tutela dos direitos autorais, estariam fazendo nada mais nada menos do que um exame de mérito quanto aquela produção artística, o que deve ser repudiado na medida em que os julgadores, nestes casos, comportar-se-iam como verdadeiros críticos de arte. O que seria contrário aos princípios que regem a propriedade literária e artística, a qual protege todas as obras do espírito, independentemente de sua destinação e de seu valor, mas desde que haja originalidade na criação<sup>2</sup>.

Ao refletir sobre a questão de se outorgar ou não a proteção da lei para qualquer tipo de obra, ANTONIO CHAVES afirma que *“a lei não poderia lançar o manto da sua proteção indistintamente sobre qualquer produção”*<sup>3</sup>.

De qualquer modo, somente uma previsão legal expressa colocaria, em princípio, os criadores ao abrigo de incertezas, como bem lembrou ANTONIO CHAVES, mesmo *“... que não se exija um valor intrínseco, pretende-se, pelas leis mais recentes, que ela apresente pelo menos um certo cunho de personalidade, que tenha caráter próprio”*<sup>4</sup>.

A despeito de revelar-se uma tendência, uma proteção ampla, geral e irrestrita, a nosso ver, não seria de bom alvitre considerando que qualquer tentativa no sentido de estabelecer-se uma lista exaustiva de obras apresentaria algumas dificuldades de ordem prática.

Assim, se por um lado algumas categorias de obras intelectuais nunca tiveram problemas para serem reconhecidas como criações passíveis de proteção pelas leis autorais,

---

1 BITTAR, C.A., Direito de Autor, 1ª ed., Forense Universitária, 1992, p. 20.

2 PIOLLA CASELLI, E., "Diritto di Autore", Nuovo Digesto Italiano, vol. IV, ed. UTET, Turim, 1938, p. 998.

3 "Obras protegidas pelo direito de autor", RT 556/264.

4 Idem, p. 264.,

outras, ao contrário, só tiveram reconhecimento pelo legislador em época relativamente recente. Tal é o caso das obras coreográficas.

Nos Estados Unidos da América, por exemplo, o legislador hesitou muito tempo em inserir, no elenco das obras protegidas, a categoria de obras coreográficas<sup>5</sup>. Somente com o advento de uma Lei de 1976 é que as coreografias passaram a ter existência expressamente prevista na legislação norte-americana<sup>6</sup>.

Na França, data de muito tempo a hesitação da jurisprudência em reconhecer, no coreógrafo, a figura do autor de uma obra intelectual. Assim é que o Tribunal Civil do Sena recusou a um coreógrafo a qualidade de colaborador e co-autor de uma coreografia, sob a alegação de que se tratava de uma participação secundária<sup>7</sup>.

Da mesma forma, no Brasil houve certa resistência em ver no coreógrafo a figura de autor de uma obra intelectual passível de proteção pelos direitos autorais. Na verdade, para não levá-lo ao desamparo, o legislador costumava equipará-lo a um artista-intérprete ou executante. Isso aconteceu com o advento da Lei nº 4.944, de 6 de abril de 1966, que incorreu em equívoco equiparando o coreógrafo a um artista-intérprete<sup>8</sup>.

O reconhecimento da atividade de coreógrafo veio com o Decreto nº 82.385 de 5/10/1978<sup>9</sup> que, no seu anexo, utiliza a ideia de criação quando a essa prática.

Assim, de acordo com o mencionado decreto, coreógrafo é todo aquele que

*“cria obras coreográficas, e/ou movimentações cênicas, utilizando-se de recursos humanos, técnicos e artísticos, a partir de uma ideia básica, valendo-se, para tanto, de música, texto, ou qualquer outro estímulo; estrutura o esquema do trabalho a ser desenvolvido e cria*

---

5 ORDWAY, G.D., “Choreography and Copyright”, (1966) 13 Bull. Copr. Soc. USA, 225.

6 COOK, M., “Copyright protection for choreographic works”, (1977) 24 UCLA Law Review, 1287; FISCHER, K.A., “The copyright in Choreographic works: a technical analysis of the copyright act of 1976”, (1984) 31 ASCAP 145.

7 Tribunal Civil de la Seine, 29 de março de 1861, Annales de la propriété littéraire et artistique, 1861/288.

8 WALTER MORAES afirma que a Lei nº 4.944/66 pecou por confusão ao incluir entre os artistas executantes do art. 2º, letra “a”, o coreógrafo“(Artistas Intérpretes e Executantes, Ed. Rev. dos Tribunais, São Paulo, p. 133, nº 57).

<sup>9</sup> Esse Decreto 82.385/78 regulamenta a Lei nº 6.533, de 24 de maio do mesmo ano, que dispõe sobre as profissões de artista e de técnico em espetáculos de diversões.



*as figuras coreográficas ou sequências; transmite aos Artistas a forma, a movimentação, o ritmo, a dinâmica ou interpretação, necessários para a execução da obra proposta; pode dedicar-se à preparação corporal de Artistas”.*

Em vista desta definição legal de coreógrafo, convém não confundí-lo com mestre ou diretor de ballet. Este, segundo o mesmo diploma legal, é a pessoa que *“dirige os bailarinos ou dançarinos do corpo de baile, zelando pelo rendimento técnico e artístico; ensaia Bailarinos ou Dançarinos; remonta coreografias; ministra aulas de dança em uma companhia específica”*. Portanto, a diferença está em que, enquanto ao coreógrafo cabe criar a coreografia, ao mestre de ballet incumbirá zelar para que aquela seja executada pelo corpo de bailarinos.

Assim, a coreografia reflete a expressão corporal dos bailarinos<sup>10</sup> e profissionais da dança em geral<sup>11</sup>, que se traduz em gestos e movimentos humanos, constituindo-se em um tipo genuíno de expressão artística,

E, conforme já observou WALTER MORAES, o coreógrafo, via de regra, não é um executante da coreografia, mas sim o seu autor<sup>12</sup>. Ademais, ainda segundo o mesmo especialista, o coreógrafo *“frequentemente ensaia e dirige a execução, tornando-se o seu próprio interprete, circunstância que não lhe retira a qualidade de artista executante em acréscimo a de autor”* e, muito menos, justificaria *“a confusão no âmbito legal”*<sup>13</sup>.

Com o advento da Lei nº 5.988, de 13 de dezembro de 1973, que dispunha sobre o exercício dos direitos autorais, o legislador resolveu não trilhar na mesma direção da Lei nº

---

10 Os bailarinos e dançarinos são definidos como sendo aqueles que executam “danças através de movimentos coreográficos pré-estabelecidos ou não; ensaia seguindo orientação do Coreógrafo, atuando individualmente ou em conjunto, interpretando papéis principais ou secundários; pode optar pela dança clássica, moderna, contemporânea, folclórica, popular ou shows; pode ministrar aulas de dança em academias ou escolas de dança, reconhecidas pelo Conselho Federal de Educação, obedecidas as condições para registro como professor”, Decreto nº 82.385, de 5 de outubro de 1.978.

11 Neste rol poderíamos incluir ainda determinada categoria de pessoas, como por exemplo atletas praticantes de certas modalidades esportivas, *verbi gratia* a ginástica rítmica, a ginástica de solo, o *ballet* aquático, etc. Afinal, tratam-se de disciplinas esportivas que fazem apelo à coreografia para a sua concretização.

12 Op. cit., p. 133.

13 Idem, p. 133.

4.944/66. Logo no artigo 4º, inciso XII, a citada Lei nº 5.988/73 coloca na categoria de artistas o “...ator, locutor, narrador, declamador, cantor, bailarino, músico, ou qualquer outro interprete ou executante de obra literária, artística ou científica”, sem fazer qualquer menção ao autor da coreografia: cita apenas o seu executor, ou seja o bailarino.

Em outros termos, ao dar exemplos de profissionais que devam ser incluídos na categoria de artista, a Lei nº 5.988/73 omitiu a figura do coreógrafo, o que representa, implicitamente, um reconhecimento de que ele não interpreta obra criada por outrem, mas concebe criação própria, a coreografia<sup>14</sup>.

E isso tanto é verdade que a mesma lex, no artigo 6º inciso IV, ao dizer que “são obras intelectuais as criações do espírito, de qualquer modo exteriorizadas”, tais como ... “as obras coreográficas e pantomímicas, cuja execução cênica se fixe por escrito ou por outra qualquer forma”, colocou, definitivamente, a coreografia no rol de obras protegidas pelos direitos autorais.

Embora estando vigente uma “nova” Lei de Direitos Autorais, a Lei nº 9.610/96, doravante designada por LDA, a orientação é a mesma do diploma anterior no tocante as coreografias: o artigo 5º, inciso XIII, não obstante ter substituído a palavra artista por artistas-intérpretes, conserva a mesma redação do revogado inciso XII do artigo 4º. Já o artigo 7º, inciso IV, da lei atual, segue exatamente a mesma fórmula da legislação anterior, significando que, nos dias atuais, ninguém mais nega ao coreógrafo a qualidade de autor de uma obra intelectual: a coreografia.

Indiscutível, assim, que a elaboração de uma coreografia seja um ato de criação passível de direitos, e cujo valor intrínseco é resguardado pela LDA,

---

14 À propósito, para HENRI DESBOIS, “le chorégraphe est le créateur du *ballet*, dont les danseurs sont, à la manière d’acteurs, les exécutants, et l’on conçoit que l’exécution du *ballet* soit réglée, mise en scène, par une personne qui ne soit pas l’auteur de la chorégraphie” (Le Droit d’Auteur en France, 3è ed., Dalloz, p. 224).

## II. A OBRA COREOGRÁFICA ENQUANTO OBJETO DE DIREITOS.

Na tentativa de preservar a obra que criou, o direito não desampara o coreógrafo, fornecendo-lhe os utensílios necessários. Estes instrumentos estão consubstanciados na LDA, na parte em que trata dos direitos morais do autor.

Com efeito, o artigo 24 da LDA enumera, em seus incisos I a VII, os direitos morais do autor, os quais podem se reagrupados em apenas quatro, a saber: 1) direito de divulgação, 2) direito de arrependimento e de retirada de circulação, 3) direito ao respeito e à integridade da obra, e 4) direito à paternidade.

No que diz respeito ao direito de divulgação, que tem uma de suas modalidades prevista no inciso III do citado artigo 24, e que consiste na prerrogativa exclusiva do coreógrafo em autorizar, ou não, a execução e exibição da coreografia, pois só ele é quem poderá autorizar que a obra seja levada ao conhecimento do público ou, se desejar, mantê-la inédita.

Por sua vez, o inciso VI do mesmo artigo contempla o direito do coreógrafo de arrepende-se de ter dado autorização para que a obra seja executada ou exibida. E, caso já o tenha sido, poderá retirá-la de circulação, se assim lhe for mais conveniente.

Nos incisos IV e V do dispositivo legal em comento, o legislador autoral contemplou o chamado direito ao respeito e à integridade da obra. Assim é que constitui prerrogativa exclusiva do coreógrafo modificar, no todo ou em parte, e a qualquer momento, a sua criação intelectual, ou, ainda, impedir que terceiros o façam, afinal à ninguém é lícito introduzir alterações na coreografia sem o seu consentimento.

Aliás, não foi de outro modo que já havia decidido o antigo Tribunal Civil do Sena num caso envolvendo o direito moral de uma coreógrafa em ver respeitado integralmente o seu trabalho. Neste caso, o tribunal entendeu que uma dançarina violara o direito da

coreógrafa de resguardar a integridade da obra coreográfica ao executar, durante a exibição de um espetáculo de ballet, um passo de dança diferente da orientação dada por ela, coreógrafa. O tribunal decidiu que, agindo assim, a bailarina poderia criar certa confusão no espírito do público na medida em que este poderia supor, erroneamente, que os passos dados por ela poderiam fazer parte da coreografia original.

Muito embora a primeira vista possa parecer um pouco severa, esta decisão da justiça francesa foi proferida com acerto. Isso porque, se a interpretação levada a efeito pelo bailarino constitui, indiscutivelmente, uma obra artística suscetível de proteção, não convém perder de vista que se trata, nesse caso, de obra derivada, cuja concepção e execução dependem da autorização da titular da obra originária, a coreógrafa. Assim, é perfeitamente conforme ao direito autoral a decisão que determina que uma obra derivada, no caso a interpretação e execução de uma coreografia por uma bailarina, deva, em princípio, se ater ao que consta da coreografia elaborada pela coreógrafa, sob pena de modificar ou desvirtuar a obra pré-existente.

Outro exemplo de violação do direito ao respeito e à integridade da obra é citado por Zivan Radojkovic , que o achou na jurisprudência da antiga Iugoslávia. Os fatos ocorreram no ano de 1966 quando o Teatro Nacional de Belgrado recebeu uma companhia de ballet para a apresentação do espetáculo intitulado “Ohridska legenda”, obra do compositor sérvio Stevan Hristic.

Neste caso o balé colocado no repertório do Teatro Nacional de Belgrado estava completamente diferente da obra concebida originalmente pelo coreógrafo. Diante disso, a sociedade de autores iugoslava solicitou que o ballet, modificado, fosse retirado do repertório do teatro. E, como nada aconteceu, a agência ingressou, junto ao tribunal de primeira instância de Belgrado, com um pedido de concessão de medida liminar objetivando a interrupção da apresentação do espetáculo em razão da violação do direito moral do autor da coreografia. Não obstante não ter acolhido o pedido de concessão de liminar, o tribunal de grande instância, deu ganho de causa a agência, condenando o teatro no pagamento de perdas

e danos. A decisão de primeira instância, foi confirmada pela Corte Suprema, em Belgrado, no ano de 1972.

No tocante ao direito à paternidade previsto nos incisos I e II do artigo 24, significa que o autor da coreografia tem o direito de ver a obra que criou veiculada sob o seu nome ou, ao contrário, ver a sua obra divulgada anonimamente ou, ainda, sob um pseudônimo.

O coreógrafo, a exemplo de todo autor de uma obra intelectual, tem verdadeiro zelo pela preservação de sua personalidade expressa na obra que criou. Mas, tanto como os outros artistas, ele não vive só da expressão de sua personalidade. Necessita, antes de tudo de preservar a sua própria existência, o que faz através da exploração de direitos que detém sobre a obra.

Dentre os direitos suscetíveis de serem explorados pelo autor da coreografia, além dos direitos morais, estão aqueles de ordem patrimonial. Estes podem ser resumidos simplesmente na prerrogativa exclusiva do autor de tirar proveito econômico da obra que ele mesmo criou através da representação pública. Esse aproveitamento econômico da obra coreográfica pode dar-se, dentre outros, por intermédio de uma autorização para que a mesma possa ser utilizada num determinado espetáculo, ou para que este espetáculo, no qual a coreografia se incorpora, possa ser captado pela televisão e retransmitido, etc.

Entretanto, a lei cria uma condição para que o coreógrafo possa fazer valer os seus direitos sobre a coreografia. Segundo o já citado artigo 7º, inciso IV da LDA, são consideradas obras intelectuais as coreografias cuja execução cênica se fixe por escrito ou por outra forma qualquer.

### III. FIXAÇÃO DA COREOGRAFIA EM SUPORTE MATERIAL.

Muito já se discutiu a respeito da questão de exigir-se, ou não, para determinados tipos de obras, o cumprimento de determinada formalidade.

Várias são as legislações que consagram o princípio segundo a qual os direitos relativos as criações intelectuais serão protegidos independentemente do cumprimento de qualquer formalidade. Assim é nas legislações brasileira, francesa, e de muitos outros países.

O sistema<sup>15</sup> a qual procurou filiar-se o legislador autoral brasileiro, não exige, em princípio, o cumprimento de formalidades burocráticas para que o autor possa exercer as prerrogativas inerentes a esta qualidade. Ao contrário de outros países, como por exemplo nos Estados Unidos da América onde a lei exige que se proceda a fixação da obra sobre um suporte material qualquer<sup>16</sup> para que o criador possa invocar, se necessário, a proteção legal<sup>17</sup>, no Brasil<sup>18</sup> a qualidade de autor resulta, em princípio, da criação da obra, independentemente do cumprimento de qualquer formalidade<sup>19</sup>.

Mas, em alguns casos, determinadas leis impõem o cumprimento de formalidades sem as quais seria difícil atestar-se a existência da criação intelectual. É justamente o caso das obras coreográficas e pantomímicas, onde a LDA, em seu artigo 7º, inciso IV, exige que a sua execução cênica tenha sido fixada por escrito ou outra forma.

---

15 Existem dois sistemas principais que regem os direitos autorais no mundo. O primeiro, conhecido como sistema do "copyright", não reconhece aos autores um direito moral sobre a obra, reduzindo o direito autoral somente a um direito ao aproveitamento econômico da obra. Já o segundo, dito sistema de "droit d'auteur", sem ignorar o papel que representam os direitos patrimoniais para a subsistência do artista, atribui maior importância aos direitos morais do autor sobre a sua produção. Para maiores detalhes sobre esses dois sistemas, CF.:FRANÇON, A. RIDA

16 O Copyright Act 1976, em seu artigo 102, alínea a, estabelece que a proteção do copyright existe, de conformidade com o presente título, para as obras do espírito originais fixadas sob uma forma tangível de expressão, conhecida atualmente ou a ser posta em prática posteriormente, e que permite percebê-las, reproduzi-las, ou comunicá-las de qualquer outra maneira, diretamente, ou com a ajuda de uma máquina ou de um dispositivo.

17 O autor cuja obra que não tenha sido fixada num suporte material qualquer, segundo a definição do Copyright Act de 1976, no seu artigo 101, não pode beneficiar-se da proteção prevista por esta lei. Entretanto, vendo que a proteção pelas leis federais lhe foi negada, ele poderá recorrer à tutela da "common law" dos Estados para salvaguardar os seus direitos. Cf.: BAUDEL, J.M., *La législation des Etats-Unis sur Le droit d'auteur*, Bruxelas, Ed. Bruylant, 1990, págs. 1 a 29; FRANÇON, A., *La propriété Littéraire et artistique en Grande-Bretagne et aux États-Unis* Paris, Lib. Arthur Rousseau, 1955, págs. 27 a 32.

18 Inúmeras legislações também não exigem o cumprimento de qualquer formalidade para que a obra seja protegida pela legislação autoral local. Assim é que o Código da Propriedade Intelectual francês, em seu artigo L 112-I, dispõe que os seus dispositivos "protégent les droits des auteurs sur toutes les oeuvres de l'esprit, quels qu'en soient... la forme d'expression ..." Já a atual lei suíça sobre direitos autorais e direitos conexos, datada de 09 de Outubro de 1992, em seu artigo 29 alínea 1, estabelece que "l'oeuvre, qu'elle soit fixée sur un support matériel ou non, est protégée par le droit d'auteur dès sa création". Mais significativa é a lei alemã sobre direitos autorais, de 9 de setembro de 1965, que silencia por completo quanto a este tipo de exigência.

19 BITTAR, C.A., *Direito de Autor*, págs. 29 e 30.

Assim, a fixação da obra num suporte material qualquer, conforme determina a lei, serve para garantir a existência material da obra, constituindo-se em importante instrumento para a prova não só da existência a obra, mas também da autoria da mesma. É desta forma que deve ser entendida a exigência de fixação por escrito ou outra forma.

Tal exigência não representa uma formalidade constitutiva de direito, mas serve tão somente para que se faça a prova da obra sobre o qual recairá o direito do coreógrafo. O que não significa que a ausência de fixação implicaria na perda do direito, pois a fixação em suporte material não tem outra finalidade senão proteger o autor, proporcionando-lhe, através do registro, a prova da existência e, em muitos casos, do conteúdo da obra.

A razão desta exigência está no fato de que o coreógrafo, em algumas situações, pode se ver obrigado a provar a qualidade de criador da coreografia. E se caso isso acontecesse, como é que a prova poderia ser feita ? Ora, se a autoria da obra é um fato jurídico, a existência deste fato pode ser provada por todos os meios admitidos em direito, tais como depoimento de testemunhas, exibição de documentos, dentre outros<sup>20</sup>. Se, por um lado, estas provas serviriam para demonstrar quem seria o autor da obra coreográfica, por outro lado nenhuma estaria apta para atestar o teor e conteúdo da coreografia. Somente a fixação, num suporte material qualquer, dos movimentos e expressões a serem postos em prática pelos bailarinos, é que poderia atestar a existência material da coreografia.

A fixação da coreografia poderia ser feita em documento escrito contendo desenhos representando a marcação cênica da coreografia, ou uma partitura traduzindo os passos e movimentos a serem executados, representa, em nosso entender, a forma de expressão mediante o qual o coreógrafo exterioriza a sua criação, pois, conforme já dissemos anteriormente, o direito autoral não protege as idéias em si mesmas, mas a forma pela qual elas são expressas.

---

20 O Código de Processo Civil, em seu artigo 332, prevê que todos os meios legais, bem como os moralmente legítimos, ainda que não estejam ali especificados, são hábeis para provar a verdade dos fatos em que se funda a ação ou defesa.

Para efeitos de registro da obra coreográfica, não existe determinação precisa quanto a forma na qual a fixação deva ser efetuada, bastando que a mesma se faça sobre um suporte material qualquer, de relativa durabilidade, apto a conservar, por um período de tempo razoável<sup>21</sup>, o que nele tenha sido inscrito, anotado, gravado, ou qualquer outro método de notação da dança.

Os métodos de notações da dança evoluíram significativamente nos últimos tempos. Desde o século XVII até os nossos dias, foram utilizados vários sistemas de registro de coreografia. Inicialmente, fazia-se uso de desenhos que tentavam representar o bailarino e os passos dados pelos mesmos. Posteriormente, na primeira metade do século XX, os coreógrafos idealizaram sistemas de notação próprios para a coreografia. Dentre os sistemas de notação coreográfica elaborados naquela oportunidade destacaram-se o Laban, o Benesh e o Sutton<sup>22</sup>. Já a partir dos anos sessenta, os coreógrafos lançaram mão dos registros em vídeo, até a utilização, nos dias atuais, de softwares especialmente concebidos para a notação coreográfica, e que devem substituir os antigos cadernos de anotações de dança<sup>23</sup>. É a técnica mais moderna que, segundo dizem, foi utilizada em primeiro lugar por Merce Cunningham, sendo que o prestigioso coreógrafo vinha coreografando com a ajuda de um software denominado “Life Forms”<sup>24</sup>, desenvolvido especialmente para ele no Canadá.

A importância dos vários métodos de fixação da coreografia reside no fato de que o coreógrafo, não obstante ter fixado a sua obra intelectual sobre um suporte qualquer, pode perfeitamente querer que a sua criação permaneça inédita, sem levá-la ao conhecimento do

---

21 YSOLDE GENDREAU lembra que a lei americana não foi tão longe a ponto de estabelecer a duração da fixação. Ela diz que “la fixation doit seulement durer assez longtemps pour permettre un accès à l’oeuvre pour un moment plus que bref” (Le critère de fixation en droit d’auteur, RIDA, janv. 1994, n° 159, pág.119).

22 Folha de São Paulo de 28.03.1996.

23 Em 1992 estreou nos Estados Unidos o espetáculo “Trackers”, primeira coreografia feita por computador.

24 Esse programa de computador possibilita ao coreógrafo criar movimentos utilizando-se de uma figura geométrica a três dimensões que se movimenta na tela do computador como se fosse um bailarino. Uma vez criados os movimentos e registrado-os na memória do computador, o monitor é transportado para o local onde a companhia de dança realiza os seus ensaios, ocasião em que as imagens registradas são projetadas numa grande tela para que os bailarinos vejam, mentalizem e depois repitam e desenvolvam os movimentos criados no computador<sup>24</sup>.

Neste aspecto, convém considerar que o “Life Forms” é um sistema de notação coreográfica que encontra-se em estágio inicial, necessitando de alguns aperfeiçoamentos, sendo que a participação do computador na concepção da coreografia corresponde, ainda, a pouco mais de 20% do total da obra.



público. E, neste caso, a sua obra goza, indubitavelmente, de proteção da legislação autoral, uma vez que a criação já foi exteriorizada.

Mas, por outro lado, um coreógrafo poderia imaginar uma coreografia, sem jamais exteriorizá-la. Ora, neste caso, nenhuma proteção existiria, pois o coreógrafo não conseguiria provar se realmente teria concebido a obra. Somente a exteriorização da obra, numa forma qualquer, é que dá ao seu autor proteção legal contra a sua utilização não autorizada.

Daí a importância da fixação material da coreografia, que de tão necessária tornou-se exigência legal, inserida no artigo 7º, inciso IV da LDA. Afinal, a fixação da coreografia sobre um suporte material qualquer - por escrito ou outra forma - contribui decisivamente para a prova da existência da obra.

Desta forma, quer sendo considerada em si mesma enquanto obra intelectual independente, quer seja vista como componente de uma obra complexa, a coreografia é, satisfeitas as exigências legais, uma obra intelectual passível de tutela pelos direitos de autor.

#### IV. A COREOGRAFIA ENQUANTO OBRA INDEPENDENTE.

Do ponto de vista legal, não resta dúvida de que a coreografia, considerada em si mesma, seja uma obra intelectual suscetível de ser protegida pelos direitos autorais, ao mesmo título que uma escultura, uma pintura, ou um projeto arquitetônico.

De acordo com o artigo 7º da LDA, entende-se por obra intelectual toda criação do espírito de qualquer modo exteriorizada. Esta exteriorização da obra, que é *conditio sine qua non* para que a mesma goze da tutela legal, consiste na materialização da criação intelectual sob uma forma qualquer<sup>25</sup>. Afinal, o direito, com raríssimas exceções<sup>26</sup>, só protege a forma

---

25 A exteriorização é, via de regra, levada a efeito através da inserção da criação em suporte. A este suporte material os autoralistas dão o nome de *corpus mechanicum*.

26 No caso de uma idéia publicitária confidenciada reservadamente à alguém, a doutrina tem entendido que aquele que concebeu a idéia pode se voltar contra todos os que desejem concretizá-la a revelia do idealizador, pois isto representaria uma forma de usurpação indevida do esforço intelectual de outrem, podendo ensejar a

mediante o qual as idéias são expressas e não as idéias em si mesmas<sup>27</sup>. Estas, conforme lembrou HENRI DESBOIS, são consideradas objeto de livre circulação e a ninguém é lícito invocar um monopólio sobre elas<sup>28</sup>.

Do mesmo modo que a música executada em uma apresentação cênica, a coreografia também possui existência própria, individualizada de outras criações que, por ventura, venham com ela constituir uma terceira obra. A LDA, em seu artigo 7º, inciso IV, a trata como uma obra intelectual independente, que gera, para o seu criador, os mesmos direitos e prerrogativas que qualquer outra obra literária, artística, ou científica<sup>29</sup>. Essa independência confere à coreografia o caráter de obra originária, que o art. 5º, inciso VIII, letra “f” da LDA define como sendo a “criação primígena”<sup>30</sup>.

Não é outra a opinião de WALTER MORAES ao afirmar que a

*“coreografia é gênero puro que tem na própria harmonia de movimentos a sua matéria estética. O fato de o ballet seguir, às vezes, certo enredo esquemático, não o torna obra dramática absolutamente, mas, quando muito, obra conjugada, onde a parte de representação é, na verdade, insignificante.”*<sup>31</sup>

Também alguns coreógrafos como Bill Jones, Georges Balanchine, Marta Graham e Merce Cunningham, este último tido como um dos mais notáveis coreógrafos norte-americanos e fundador da prestigiosa companhia de *ballet “Merce Cunningham Dance Company”*, a dança é movimento puro. Ele a considera como uma entidade independente, que não precisa, necessariamente, do suporte da música, de um roteiro ou da cenografia, sendo que, habitualmente, dispensa a utilização e enredos e a interpretação de personagens por parte

---

responsabilização do usurpador. Cf.: LINDON, R., “L’idée artistique fournie à un tiers en vue de sa réalisation”, J.C.P. 1970, I, 2295; FRANÇON, A. “La protection des créations publicitaires par le droit d’auteur”, RIDA, n. 103, Janv. 1980, p.3; CHAVES, A., Direito de Autor, vol. 1, Princípios Fundamentais, Forense, Rio de Janeiro, 1987, págs. 195 e 196.

27 CHAVES, A., Direito de Autor, Princípios Fundamentais, vol 1, Forense, Rio de Janeiro, 1987, págs. 195 e 196.

28 DESBOIS, H., Le droit d’Auteur en France, 3ª ed., Dalloz, 1978, p. 22.

29 Neste particular, a nossa LDA retomou os mesmos termos do artigo 3, alínea 2, da Convenção de Berna sobre a proteção das obras literárias e artísticas.

30 ANTONIO CHAVES, art. cit., p. 265.

31 Op. cit., p. 106.

dos bailarinos, tal como ocorre em um de seus últimos espetáculos, intitulado “*Ocean*”<sup>32</sup>. Assim, a dança seria movimento puro, sendo desnecessários o enredo e a interpretação de personagens por parte dos bailarinos ou dançarinos. É o chamado “*minimalismo*”, que reduz ao máximo a incidência da música e de outros elementos teatrais.

Para outros como o francês Maurice Béjart, um dos grandes coreógrafos da atualidade, a dança necessita do apoio de um roteiro dramático e da música<sup>33</sup>. Da mesma forma, para Bill Jones, um dos expoentes da nova geração da dança tanto nos Estados Unidos como na Europa<sup>34</sup>, o “minimalismo” distancia a dança da emoção. Em uma de suas mais recentes criações, “*Still Here*”, o norte-americano reuniu-se com grupos de enfermos, gravando e filmando os seus gestos e atitudes para depois transformar todo esse material em dança e fundo musical para o espetáculo<sup>35</sup>.

Porém, qualquer que seja o ponto de vista adotado, o fato é que na maior parte das vezes a coreografia não aparece isolada.

## V. A COREOGRAFIA ENQUANTO OBRA COMPLEXA.

De fato, a coreografia se une a outras criações que, juntas, formam outra obra, uma criação composta. Isso porque, nesse caso, a coreografia pode contar não só com um fundo musical, mas também com enredos, narrativas, figurinos, vestuários, indumentária, costumes, luzes e sonoplastia. Reunidos em uma só criação, todos estes elementos contribuem para dar mais emoção ao espetáculo, fazendo, da inserção de todos aqueles elementos no contexto de uma apresentação coreográfica, um conjunto complexo que se constitui em um balé. Aliás, esta união tende a fazer com que o *ballet* não se limite apenas a uma sucessão de movimentos corporais não muito distantes de uma atividade esportiva.

---

32 Jornal Folha de São Paulo, de 04/09/94.

33 Em um espetáculo que Maurice Béjart criou para a Fundação Béjart *Ballet* Lausanne, intitulado “*Le Presbytre n’a Rien Perdu de son Charme, Ni le Jardin de Son Eclat*”, há músicas de Mozart e do conjunto de rock inglês Queen, além de figurinos desenhados pelo estilista italiano Gianni Versace (Folha de São Paulo de 16/01/1997).

34 Há cerca de dois anos o coreógrafo BILL JONES foi convidado para dirigir o *Ballet* da Opera de Lyon, na França (Folha de São Paulo de 04/09/1994).

35 “*Still Here*” tem duas partes: a primeira, “*Still*”, tem músicas de FRAZELLE, sendo que a segunda, “*Here*”, tem as partituras escritas por VERNON REID, componente do grupo de rock “*LIVING COLOR*”.

Antes de tudo, torna-se conveniente precisar o que vem a ser um balé. Ora, um balé consiste numa apresentação de dançarinos que, sob um fundo musical determinado ou não, executam determinados movimentos corporais previamente estabelecidos, e cuja apresentação pode ou não obedecer a certa trama ou enredo criados para esse fim. Em outras palavras, balé é um tipo de dança com linguagem própria e precisão de movimentos e de ritmo, executados harmonicamente no tempo e no espaço, podendo ou não ser acompanhado de um fundo musical.

Mas será que todo balé é passível de proteção pela lei autoral ? A resposta dever ser positiva, a condição de que o balé seja original. Afinal, como dança que é, entendemos que o balé deve satisfazer este único requisito para almejar a condição de criação intelectual.

Já WALTER MORAES entende que a dança, para ser considerada como obra passível de proteção, ela deve conter, além de originalidade, caráter artístico e valor estético<sup>36</sup>, ponto de vista do qual discordamos, com a devida vênia, considerando que a exigência em questão levaria o julgador a emitir um juízo de valor em relação a criação, o que seria inaceitável tratando-se de direitos autorais,

Independentemente das condições exigidas para que uma determinada dança possa alcançar a condição de obra intelectual, o fato é que no caso de um *ballet* devidamente coreografado, pode-se observar nitidamente a integração de três modos de expressão diferentes, a saber: a expressão escrita, a expressão musical e a expressão corporal.

---

36 Já a dança será suscetível de tutela pela lei autoral quando ela se revestir de um certo caráter artístico. E, consoante a lição de WALTER MORAES, “há dança artística quando o movimento plasticamente harmônico e rítmico impressiona como valor estético em si. E dizer ‘impressionar esteticamente’ é dizer comunicar a percepção de proporcionalidade e intelegibilidade do que é perfeito” (Op. cit. pág. 131).

Assim, ainda de acordo com WALTER MORAES, “tampouco é o fato de constituir a dança espetáculo ou não, de ser ela rude ou requintada, de ser prenotada ou improvisada, que lhe determina o caráter artístico” (Idem, pág. 131), sendo que, para o eminente autoralista citado, o fator condicionador do caráter artístico da dança é a existência de obra de arte, ou seja criação de condições capazes de ativar a emoção estética“ (Ibidem, pág. 131).

Destarte, há complementaridade entre esses diversos modos de expressão: a música e o “*libreto*” estão para a coreografia, assim como o cenário está para a “*mise en scène*” cinematográfica<sup>37</sup>.

Deste modo, vista como um componente essencial de outra obra<sup>38</sup>, a coreografia, nesse caso, passa, a fazer parte de um conjunto artístico - o balé - o qual deverá obedecer a certas regras próprias das obras concebidas por vários autores.

Dentro deste contexto, o direito autoral classifica as obras criadas por vários autores em três categorias: as obras coletivas, as obras compostas e as obras em colaboração.

As obras compostas, ou derivadas, são aquelas realizadas mediante a incorporação de uma obra preexistente, sem que o autor desta última tenha participado da elaboração da obra derivada. É o caso da tradução do idioma originário para outro, da adaptação de um conto em uma obra teatral, ou de um livro em um filme.

Já as obras coletivas são aquelas em que cada um dos co-autores concebe a sua contribuição separadamente, sendo que a coordenação do conjunto destas contribuições é feita por uma pessoa física ou moral que teve a iniciativa da obra<sup>39</sup>. É o caso dos dicionários e das enciclopédias.

Por último, a obra em colaboração supõe, para a concretização da criação comum, a cooperação de todos os seus co-autores. Deste concurso, ditado pela inspiração comum dos colaboradores, nasce uma indivisão. A obra, no seu conjunto, é a propriedade comum de

---

37 EDELMAN, B., “*De la nature des oeuvres d’art d’après la jurisprudence*”, Dalloz 1969, chr., pág. 62.

38 Os tribunais franceses já tiveram a oportunidade de assinalar que “dans le *ballet classique*, la chorégraphie constitue l’élément essentiel de l’oeuvre”. Cf.: *L’affaire “Le jeune homme et la mort”*, Tribunal Civil de la Seine, 2 de julho de 1958, J.C.P. 1958, II, 10.762, obs. Plaisant. A decisão foi confirmada em segunda instância: Cour d’Appel de Paris, 8 de junho de 1960, J.C.P. 1960, II, 11.170, concl. Combaldieu.

39 O art. 5º da LDA define a obra coletiva como sendo aquela “*criada por iniciativa, organização e responsabilidade de uma pessoa física ou jurídica, que a publica sob o seu nome ou marca e que é constituída pela participação de diferentes autores, cujas contribuições se fundem numa criação autônoma*”.

todos eles. Ela forma um todo indivisível que não poderá ser explorado, e muito menos modificado, sem o consentimento de todos os que para ela contribuíram.

É justamente nesta última categoria que se enquadra uma exibição de dança, um espetáculo de balé. Trata-se, indiscutivelmente, de uma obra em colaboração, pois o coreógrafo idealiza e coordena os passos de dança a serem executados pelos bailarinos, tudo isso sob um fundo musical que não é criação sua, de acordo com um enredo escrito por um terceiro, e de figurinos criados por outrem.

Todas essas pessoas, que intervieram na confecção da obra comum, são considerados autores. Mas isso à uma condição: que todas as criações tenham sido realizadas de modo que se possa visualizar a estreita colaboração entre os diversos artistas. Assim é que, para evitar a co-autoria, alguns coreógrafos preferem ensaiar a coreografia com os bailarinos separadamente, somente tomando contato com o que foi desenvolvido pelo compositor, ou pelo artista plástico, dias antes da estréia do espetáculo<sup>40</sup>.

Mas é comum que outras pessoas além do coreógrafo, do escritor e do compositor, prestem a sua colaboração pessoal na confecção do espetáculo a ser apresentado<sup>41</sup>, *verbi gratia* o decorador do cenário e o estilista responsável pelo vestuário. Nestes casos, poder-se-ia considerar esses colaboradores como co-autores da obra coreografica ? Ou, em outras palavras, até onde vai os limites da colaboração ?

Este problema se apresentou num caso julgado pelos tribunais franceses envolvendo ninguém menos do que Salvador Dali e Maurice Béjart<sup>42</sup>. Os fatos podem ser resumidos da seguinte forma: ambos artistas decidiram realizar um espetáculo em conjunto, onde Dali seria o responsável pelo figurino, cenário e decoração, enquanto Béjart criaria a coreografia a ser executada pelo corpo de bailarinos.

---

40 Quase sempre trabalhando separadamente de seus colaboradores, Merce Cunningham realizou “Rabin Forest” com a participação de Andy Warhol, e “Walkaround Time” com a colaboração de Jasper Johns. Já com John Cage, Cunningham recebeu o “New York Dance and Performance Award” por trabalhos realizados durante o ano de 1986.

41 Por exemplo, sabe-se que artistas como Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Frank Stella e Andy Warhol já criaram cenários para os espetáculos dirigidos por Merce Cunningham.

42 Daloz 1968, J., p. 383.

Em seguida a um desentendimento entre esses dois gigantes da criação artística, Salvador Dali pretendeu apossar-se da condição de criador do espetáculo.

Encarregada de solucionar o litígio, a Corte de Apelação de Paris entendeu que o autor dos costumes e da decoração não pode ser considerado como co-autor de um espetáculo de balé, pois só poderia ser considerado como co-autor aquele que, *“dans une intimité spirituelle, ont collaboré à l’oeuvre commune et l’ont crée par leurs apports artistiques dans un art semblable ou différent”*<sup>43</sup>.

Assim, de acordo como Tribunal de Apelação de Paris, uma obra lírica, como é o caso do *ballet*, ...

*“est essentiellement composée par l’ensemble des paroles et de la musique qui les accompagne, comme l’est un ballet de la musique et de la danse, et que l’oeuvre ainsi réalisée forme un tout indivisible qui se suffit à lui-même et a une valeur propre, indépendante des décors et des costumes, avec lesquels elle est présentée au public et qui ont un caractère accessoire”*<sup>44</sup>.

Enfim, para afastar definitivamente a pretensão do célebre Salvador Dali, o tribunal francês, em sede recursal, não hesitou em atribuir um valor próprio ao balé e à coreografia, distinto do cenário, da decoração, e do figurino.

## VI. CONCLUSÃO:

À guisa de conclusão, entendemos que a evolução legislativa que se deu em torno da determinação do que vem a ser uma obra intelectual foi mais eficaz no tocante as coreografias do que em relação a várias outras obras, na medida em que a lei, para garantir a proteção àquela criação, tratou de viabilizar a constatação de sua existência ao exigir que a execução cênica desta categoria de obra se faça por escrito ou de qualquer outra forma, quer estejamos diante de uma simples coreografia individual ou diante de um complexo e sofisticado balé, uma vez que a tutela legal não leva em consideração o mérito da obra.

---

43 Idem, p. 383.

44 Ibidem, p. 383.

## BIBLIOGRAFIA:

ALSNE, M., La chorégraphie et le droit d'auteur, RIDA 4/1994

BITTAR, C.A., Direito de Autor, 1ª ed., Forense Universitária, 1992.

BOZZONI, O., Le droit d'auteur du chorégraphe, Thèse Paris II, 1997

CHAVES, A., Direito de Autor, vol. 1, Princípios Fundamentais, Forense, Rio de Janeiro, 1987.

COMBALDIEU, J. C., Cour d'Appel de Paris, 8 de junho de 1960, J.C.P. 1960, II, 11.170.

COOK, M., "Copyright protection for choreographic works", (1977) 24 UCLA Law Review, 1287;

DESBOIS, H., Le droit d'Auteur en France, 3ª ed., Dalloz, 1978.

EDELMAN, B., "De la nature des oeuvres d'art d'après la jurisprudence", Dalloz 1969, chronique.

FISCHER, K.A., "The copyright in Choreographic works: a technical analysis of the copyright act of 1976", (1984) 31 ASCAP 145.

FRANÇON, A. "La protection des créations publicitaires par le droit d'auteur", RIDA, n. 103, Janv. 1980.

LINDON, R., "L'idée artistique fournie à un tiers en vue de sa réalisation", J.C.P. 1970, I, 2295.

LUCAS, A., Traité de la Propriété Littéraire et Artistique, 2é edition, Paris, LITEC, 2001

LUCAS, H.-J., Traité de la Propriété Littéraire et Artistique, 2é edition, Paris, LITEC, 2001

ORDWAY, G.D., "Choreography and Copyright", (1966) 13 Bull. Copr. Soc. USA, 225.

PIOLLA CASELLI, E., "Diritto di Autore", Nuovo Digesto Italiano, vol. IV, ed. UTET, Turim, 1938.

PLAISANT, R., "L'affaire Le jeune homme et la mort", Tribunal Civil de la Seine, 2 de julho de 1958, J.C.P. 1958, II, 10.762.