

O artista e os direitos da criação: um apartheid autoral?

JORGE JOSÉ LOPES MACHADO RAMOS

SUMÁRIO

Autor. Berna: Erraram seus autores ou erram seus intérpretes? 1ª Questão: Berna, qual a forma da interpretação artística? 2ª Questão: Berna, e as obras não fixadas num suporte material? 3ª Questão: Berna, o que é obra dramática? 4ª Questão: Berna, o que é transformação? Conclusão. Bibliografia.

Autor

Autor é aquele de quem algo nasce. Tudo aquilo que é feito, revelando uma concepção nova ou uma manifestação própria, resulta da aplicação do engenho humano e constitui um ato criativo. Logo, toda criação, quer se apresente sob uma forma material, quer se apresente apenas como uma expressão intelectual, implica sempre na preexistência de uma autoria.

O conflito de interesses entre os indivíduos e entre os grupos sociais sempre foi a base do avanço do conhecimento humano e do desenvolvimento das sociedades. Dos interesses brotam as idéias. Do choque das idéias surgem as lutas. Das lutas, conquistam-se os direitos que são transformados em lei.

A sociedade humana sempre teve necessidade de fazer leis para afirmar os direitos, estabelecendo regras e normas para regular as relações entre indivíduos, grupos e classes, cujos interesses se chocam, ora em torno do direito ou da privação de posse das coisas, ora em torno do direito ou da privação do exercício de atividades.

O autor está, neste contexto, defendendo a sua criação e os direitos conferidos à sua autoria.

Na antigüidade, as relações sociais dominantes não instigavam qualquer consciência para a necessidade de instrumentos legais calçando essa defesa.

Escritores, compositores e pintores sentiam-se recompensados por seus ricos patronos que lhes garantiam a subsistência ou por seus protetores nobres que lhes regalavam a vaidade com honrarias.

O direito do autor sobre a sua obra emanava abstratamente dos usos e costumes da época, destacando-se apenas dois aspectos de natureza moral: o vínculo da nominação entre o criador e a sua criação — que era respeitado; e a eventualidade do plágio que já era condenável. Nada mais se questionava, nada mais se contestava.

Foi a invenção de Guttemberg que provocou o início de uma radical transformação nas relações culturais da sociedade humana. As obras literárias, usualmente manuscritas e quase sempre sob o controle do clero, podiam ser reproduzidas com os recursos da imprensa.

Desse modo, a imprensa revelava dois fatores essenciais de suas possibilidades reprodutivas: a função material do uso da obra como fator predominante de exploração econômica e a projeção quantitativa de exemplares e de compradores como fator determinante da escala econômica.

Entretanto, ainda que se compreenda sem dificuldade que o direito do autor sobre a sua criação “é a mais legítima forma de propriedade” — talvez a única —, tal princípio já era pisoteado pelos primeiros passos da indústria cultural. As regras estabelecidas para a nascente tecnologia da impressão não visavam os direitos do autor da obra reproduzida, mas os interesses dos que detinham o controle do Estado e dos meios de produção. Igreja e Estado instituíram um sistema de “privilégios” que eram concedidos pela autoridade aos editores e impressores. Por esse sistema, a Igreja exercia rigorosa ação censória sobre as obras publicadas; o Estado arrecadava tributos; impressores e editores acumulavam riquezas.

Mas a realidade mudaria mais rapidamente, agora sob o impacto de um novo dinamismo. Enquanto os próprios editores e impressores enfrentavam conflitos entre si, no exercício de seus “privilégios” — porque não eram exclusivos —, aumentava o número de escritores, compositores e obras disponíveis à reprodução. A sombra protetora dos ricos patronos só recompensava a poucos e a garantia de subsistência não alcançava a todos. Homenagear o talento apenas com a promessa da fama já não atendia à glória vil de saciar o estômago. A vaidade entrava em crise.

O sistema de “privilégios” acabou por tornar nítida a injustiça de suas relações. A injustiça provoca conflitos de interesses. Os conflitos fazem nascer, cedo ou tarde, uma nova ordem de coisas. O direito de propriedade do criador sobre a sua obra começava a provocar a consciência.

A primeira janela a se abrir para as novas necessidades sociais e resgatar a dívida com os criadores intelectuais — marginalizados do processo de exploração de suas obras — foi o “Act Anne 8 c 19”. Por ato real, em 1710, a rainha Ana, da Inglaterra protestante, extinguiu os “privilé-

gios” dos editores e impressores, atribuindo aos autores o direito exclusivo sobre as suas criações — ainda não publicadas — durante 14 anos.

O autoralista Nilton T. Santos nos lembra que “no preâmbulo da Copyright Law do Estado de Massachussets, de 17 de março de 1783, ficou dito que “não há propriedade mais particular, mais legítima do homem que a produzida pelo seu cérebro”.

Se do choque das idéias surgem as lutas, a dos autores certamente contribuiu para o caldo cultural da Revolução Francesa que, no confronto com o absolutismo por liberdade, igualdade e propriedade, trouxe as bases para a modernização do direito de autor, reconhecendo a criação intelectual como “a mais sagrada, a mais legítima, a mais pessoal das propriedades”.

Das lutas, conquistam-se os direitos que são transformados em lei. A Convenção de Berna, realizada em 1886, foi o primeiro encontro importante entre nações para consagrar, universalmente, o direito exclusivo do autor de utilizar a sua obra, bem como os direitos decorrentes dessa exclusividade. Entre esses direitos estão o de patentear o seu invento; o de registrar a sua obra, para impedir que outros se apropriem de sua idéia original; o direito de permitir ou não o uso, a comercialização e/ou industrialização de sua criação por terceiros; o direito de permitir ou não a transformação de sua obra, etc.

Berna: erraram seus autores ou erram seus intérpretes?

A Convenção de Berna define e esclarece os seus objetivos nos dois primeiros artigos daquela declaração de princípios:

“Artigo 1

Os países aos quais se aplica a presente Convenção constituem-se em estado de união para a proteção dos direitos dos autores sobre as suas obras literárias e artísticas.

Artigo 2

1) os termos “obras literárias e artísticas” compreendem todas as produções do domínio literário, científico e artístico, qualquer que seja o seu modo ou forma de expressão, tais como: os livros, folhetos e outros escritos; as conferências, alocações, sermões e outras obras da mesma natureza; as obras dramáticas ou dramático-musicais; as obras coreográficas e as tidas pantomimas; as composições musicais, com ou sem palavras; as obras cinematográficas, às quais são assimiladas as obras expressas por um processo análogo à cinematografia; as obras de desenho, pintura, arquitetura, escultura, gravura e litografias; as obras das artes aplicadas; as ilustrações e as cartas geográficas; os planos, esboços e obras plásticas relativas à geografia, à topografia, à arquitetura ou às ciências;

2) fica contudo reservado às legislações dos países da União a faculdade de prescrever que as obras literárias e artísticas ou apenas uma ou

várias categorias entre elas não são protegidas, na medida em que não estejam fixadas num suporte material;

3) são protegidas como obras originais, sem prejuízo dos direitos do autor da obra original, as traduções, adaptações, arranjos de música e outras transformações de uma obra literária ou artística."

Ora, se o princípio de Berna é a proteção dos direitos dos autores sobre as suas obras literárias e artísticas, qualquer que seja o modo ou forma de expressão;

se as legislações nacionais protegem as obras não fixadas num suporte material, tais como: as conferências, alocações e sermões;

se são protegidas as obras dramáticas ou dramático-musicais;

se são protegidas como obras originais as traduções, adaptações, arranjos e outras transformações de uma obra literária ou artística;

por que a criação do artista intérprete não vem sendo reconhecida com precisão conceitual e os direitos sobre essa criação não vêm sendo corretamente protegidos?

Talvez a origem dessa distorção tenha raízes no Império Romano. Na antiguidade, a qualidade autoral era habitualmente atribuída aos artistas escritores, compositores, pintores e escultores porque suas formas de expressão eram mais perceptíveis ao mundo.

Mas, se para essas espécies de autores o tempo traria muitas dificuldades para a afirmação de seus direitos, essas dificuldades não se comparam àquelas enfrentadas pela autoria da criação e interpretação artística.

Vale aqui invocar RENÉ SAVATIER para exemplificar as pressões que recaíam sobre a atividade do ator desde a antiguidade, pois que a função era, no teatro romano, desempenhada por escravos.

"Entre o artista, o artesão e o operário, o direito antigo não faz distinção. A inspiração das musas não significa, entre eles, um prestígio especial. O artista como o operário, pode ser um escravo." ... "Mas, no trabalho do artista, a justiça antiga não remunera a arte; ela paga somente a obra."

Ora, o ordenamento jurídico brasileiro inspira-se, fundamentalmente, no Direito Romano. Por isso, constatamos hoje que, se, por um lado, os reconhecidos autores sempre exerceram sua atividade criadora com certa autonomia nas relações de produção, por outro, os artistas e sua criatividade sempre estiveram subordinados às regras e pressões impostas sobre o trabalho.

Daí porque, obviamente, a legislação autoral contempla os autores — escritores e compositores —, por exemplo, com maior zelo, uma vez que as contradições entre esses criadores autônomos e a indústria cultural são

um pouco mais atenuadas; e as contradições entre artistas assalariados e o controle econômico da produção artística são mais aguçadas.

Mas, afinal, o que vem a ser a autoria para a Convenção de Berna? Não seria essa autoria uma qualidade, uma condição inerente ao gênero artista, do qual o escritor, o compositor, o escultor, o poeta, o desenhista, o arquiteto, o ator, o músico e o bailarino — entre tantas outras — seriam espécies?

As convenções internacionais das quais o Brasil é signatário foram elaboradas com o concurso de juristas de todo o mundo, ao longo de muitos anos de estudos. Porém, esses anos jamais esgotaram a matéria autoral, nem acumularam tanta sabedoria que não fosse rapidamente superada pela realidade dinâmica das relações sociais.

Prova disso é que as legislações nacionais não têm refletido a precisão jurídica que os conceitos da matéria autoral exigem. Alternadamente, sucedem-se as confusões conceituais, ora entre autor e titular de direitos de autor, ora entre obra intelectual e formas de utilização da obra.

“Erram, e erram muito, os que não dão a devida importância a esse assunto da denominação de uma disciplina jurídica. Vêm-nos logo ao espírito estas esclarecedoras palavras de Gaston May: “As instituições jurídicas devem se distinguir umas das outras com todo o cuidado. E isso porque é preciso designá-las por nomes especiais, instituir uma nomenclatura precisa. A terminologia tem aqui a mesma importância, representa o mesmo papel que nas outras ciências; evita as confusões, os erros, as perdas de tempo. Diz-se com razão que uma ciência é uma língua bem feita. A ciência do direito não se poderia valer sem um vocabulário técnico, tem necessidade de usar uma nomenclatura firmemente determinada”. — EVARISTO DE MORAIS FILHO.

A ausência de uma nomenclatura firmemente determinada tem provocado resultados nocivos aos fins a que, em tese, esses diplomas objetivam, principalmente para os artistas intérpretes.

O exemplo mais gritante deste problema é a Convenção de Roma, onde o produtor fonográfico é considerado autor e, no Brasil, se apossa de 50% do que os verdadeiros criadores recebem pela execução pública de suas criações musicais; onde organismos de radiodifusão têm os mesmos direitos que os artistas intérpretes: os chamados direitos conexos. Isso demonstra que os juristas não se abstraem de sua visão de classe e as convenções produzidas não foram imunes às fortes pressões do poder econômico sobre o autor.

Depara-se com a necessidade de suprir essa carência conceitual dos fundamentos da matéria autoral para, urgentemente, melhor sistematizar a sua disciplina ante as relações conhecidas e aquelas que forem previsíveis.

É imperioso, portanto, apontar e definir qual é o objeto e quem é o sujeito do direito autoral onde eles não estão explicitados.

Colocadas essas premissas, vamos questionar os princípios proclamados pela Convenção de Berna em relação ao tratamento doutrinário dispensado aos artistas.

1.ª QUESTÃO:

Berna, qual a forma da interpretação artística?

“Os termos “obras literárias e artísticas” compreendem todas as produções do domínio literário, científico e artístico, qualquer que seja o seu modo ou forma de expressão.” — Convenção de Berna.

Não é tão novo, como possa parecer, o debate — em âmbito internacional — sobre a natureza jurídica do direito de intérprete, distinto do direito que assiste ao trabalhador como assalariado.

Existe no sistema do direito da propriedade intelectual uma categoria de direitos chamada “direitos conexos”, terminologia hispano-americana, ou ainda “direitos vizinhos”, usando a terminologia anglo-saxônica ou francesa. Mas quaisquer dessas expressões são impróprias, porque imprecisas. Conexo ou vizinho de alguma coisa não indica qualidade, mas circunstância. A circunstância é um acidente, uma particularidade que acompanha um fato, mas não é o fato. Uma ciência que pretenda disciplinar as relações sociais necessita determinar, com precisão, a qualidade essencial dos direitos fundamentais do homem em sociedade.

Abordando a questão das controvérsias sobre a nomenclatura mais adequada para os direitos de autor, se Direito de Cópia (*Copyright*), Direito intelectual, Propriedade Literária, Científica e Artística. Direito do Autor ou Direito Autoral, N. TEIXEIRA DOS SANTOS faz uma advertência que, para os artistas, intérpretes ou executantes, deve ser acolhida com redobrada atenção.

Diz ele:

“A questão não é secundária. Caselli já dizia que essa diferença “tem uma importância muito maior que a de uma simples questão de nomenclatura”. Também Mouchet e Radaeli: “Dos termos que se adotem dependerá não só a correta redação científica, como também a eficácia da tutela jurídica.”

A doutrina tem elaborado diversas teorias sobre o direito de intérprete.

A primeira delas concede aos intérpretes a qualidade de autores ou criadores de um valor novo, estabelecendo que participam da mesma natureza que o direito do criador da obra interpretada, isto é, atribui ao intérprete, pela sua atuação, um direito como se se tratasse de um criador de um valor novo e original, mais ou menos análogo ao do autor.

Uma segunda teoria enquadra o direito do intérprete num conceito da personalidade individual dele mesmo. Entende que a instituição desse direito tem como base o próprio e característico de cada indivíduo da espécie humana, a projetar-se para o exterior e a comunicar-se com os seus semelhantes. Na opinião de Ihering, "o que se protege é uma manifestação externa da atividade da própria pessoa em si". (Actio Injuriarum, Capítulo X.)

Uma terceira teoria, sustentada pelo jurista uruguaio Eduardo J. Couture, soma ao conceito da criação de um valor novo a idéia de que esse valor novo é a emanação da personalidade individual do intérprete, combinando ambos os conceitos. Preocupa-se em achar qual é essa espécie ínfima, distinta no mundo intelectual, que configura o direito do intérprete; partícula que, a seu modo de ver, consiste na "personalidade da criação".

Afirma o mesmo autor que "o intérprete tem a proteção da lei por ser um novo criador e não um intermediário. A determinação dessa partícula criativa é difícil diante de fatos concretos. Há casos nos quais o intérprete põe de si tal quantidade de nova substância artística, que a sua obra vale tanto como uma criação autônoma. E em outros casos, a interpretação, sem deixar de ser uma interpretação, traz tão forte personalidade que se faz inconfundível".

Uma quarta teoria considera que o intérprete é um colaborador do autor, supondo que faz proteger a obra original, na forma para a qual foi destinada (Carlos Cristóforo, *Tratado do Direito de Autor e do Inventor*. Torino, 1931).

No Brasil, pela formulação conceitual e classificação jurídica de PONTES DE MIRANDA:

"A interpretação (e.g., o recitativo) e a execução (musical, teatral, cinematográfica) são *outra criação*, no sentido das leis que cogitam do direito autoral de personalidade, do direito autoral de nomeação, ou do direito autoral de exploração. O intérprete ou o executor adquire esses direitos como os adquiriu quem fez a obra interpretada ou executada."

Diversos tratadistas alemães, entre os quais se destacam Hoffman e De Boor, têm elaborado uma teoria denominada "teoria da prestação". Nesse sistema, o executante goza de um direito para o desfrute de sua execução, porque sua atividade constitui uma prestação. Afirma-se, assim mesmo, que como as outras formas de elaboração, deve reconhecer-se ao intérprete um direito exclusivo, de natureza especial, que possa se valer mesmo contra o autor da obra original.

Esse direito exclusivo, portanto, exige zelo legislativo adequado, próprio, para a proteção dos criadores e das criações que deles emanam,

ou seja, dos artistas e de suas interpretações. Principalmente, quando consideramos que o Direito de Autor tem como sujeito o criador e como objeto a criação intelectual quanto à sua forma e não quanto à sua idéia. A idéia é uma abstração que, por mais particular ou universal que seja, estará sujeita a transformações em muitas formas concretas e sensíveis de interpretação. A cada forma original de interpretação corresponderá uma autoria.

Ao propósito, e para que consigamos elaborar um adequado raciocínio sobre tal princípio, torna-se necessário, igualmente, um adequado entendimento sobre os conceitos que as palavras idéia e forma encerram. Vejamos o que diz BUARQUE DE HOLANDA:

"Idéia. (Do gr. idéa, pelo lat. idea). S.f. 1. Representação mental de uma coisa concreta ou abstrata; imagem:" ... "2. Elaboração intelectual; concepção:" ... "4. Invenção, criação:" ... "5. Maneira particular de ver as coisas; opinião, conceito, juízo:" ... "6. Visão imaginária, irreal; imaginação, quimera, sonhos:" ... 7. Mente, pensamento:" ... "11. Filos. Elementos em que aparecem condensados os poderes de reflexão e de auto-reflexão do pensamento. Daí duas definições gerais: 1) o que é apreensível nas coisas, pelo pensamento (a forma, a espécie, a natureza, a essência); 2) os objetos do pensamento, enquanto pensados; representação." ... "Idéia adventícia. Hist. Filos. Segundo Descartes (v. cartesianismo), idéia que, através dos sentidos, provém de coisa exterior ao espírito. Idéia factícia. Hist. Filos. Segundo Descartes (v. cartesianismo), idéia construída arbitrariamente pelo espírito. Idéia geral. Lóg. Idéia resultante de generalização. Idéia inata. Hist. Filos. Segundo Descartes (v. cartesianismo), idéia que se concebe em razão da própria natureza do espírito. Idéia transcendental. Hist. Filos. Segundo Kant (v. kantismo), idéia que não deriva nem dos sentidos nem do entendimento, mas que é necessariamente concebida pela razão. Distinguem-se a idéia da alma (correspondente a unidade absoluta à sistematização completa dos fenômenos) e a idéia de Deus (correspondente à unidade de todas as existências)". AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA.

"Forma. (Do lat. forma), S.f. 1. Os limites exteriores de que é constituído um corpo, e que confere a este um feitio, uma configuração, um aspecto particular:" ... "3. Realização particular de um fato geral; maneira variável com que uma noção, uma idéia, um acontecimento, uma ação se apresenta; modo de ser; modalidade, variedade:" ... "4. P. ext. Maneira, modo, jeito:" ... "10. O modo de expressão que o artista plástico adota na criação de uma obra, utilizando os elementos específicos da pintura, da escultura, da gravura, etc.:" ... "14. Filos.

Princípio que confere a um ser os atributos que lhe determinam a natureza própria." . . . "Forma substancial. Filos. Natureza comum aos indivíduos da mesma espécie, enquanto considerada como tendo um modo de existência que lhe é próprio, independente da dos indivíduos em que se realiza."

Seja qual for a doutrina, o que vai se ampliando à nossa frente é a clareza de que a aplicação dos caracteres e talentos próprios da individualidade do intérprete é uma forma de pensar; constitui um ato criativo porque esse modo de expressão confere, ao mesmo tempo, os atributos que determinam uma natureza própria a um ser imaginário; dá forma singular à idéia interpretada.

É exatamente essa forma de expressão singular que configura a forma teatral; o fenômeno de representar um personagem.

"Habitar um ser que não existe, e sobretudo, por esse meio, obter a adesão dos demais homens. O ator encarna condutas imaginárias que tornam convincentes realizações na trama da vida real." — JEAN DAVIGNAUD.

Há, portanto, obras criadas, cujas idéias são escritas para o teatro; há obras criadas na ocupação de um espaço cênico, onde as idéias escritas passam a ter vida e as palavras sentimento. Há obras criadas, cujas idéias concebidas são pautadas para a música; há obras criadas na execução dos instrumentos musicais, onde a concepção passa a ter presença e as notas emoção.

A interpretação artística, por conseguinte, é uma criação intelectual concreta, de forma viva, mesmo quando elaborada sobre uma criação intelectual abstrata, sob forma escrita.

A criação do artista intérprete tem a forma de expressão do que é inexprimível apenas pela palavra escrita.

2.^a QUESTÃO:

Berna, e as obras não fixadas num suporte material?

"As conferências, alocações, sermões e outras obras da mesma natureza." — Convenção de Berna.

O artista intérprete é aquele em que algo adquire forma característica, ganha expressão particular e vive. Tudo aquilo que é vivificado pelo homem revela um valor novo que resulta da aplicação de caracteres e talentos próprios da individualidade e constitui um ato criativo.

Ocorre que os tratadistas do Direito Autoral aferram-se ao conceito de que autor é apenas aquele que, como vimos antes, registra materialmen-

te a sua idéia original. Ainda não conseguiram enxergar que algumas dessas idéias, mesmo representadas sob a forma gráfica ou escrita, sem qualquer prejuízo de suas qualidades criativas e sem negar a existência de seus autores, adquirem um valor absolutamente novo atribuído pelo aporte de um outro criador: o artista intérprete.

A dificuldade desses tratadistas reside, exatamente, em reconhecer que o ator, o bailarino, o cantor ou o músico é o autor de sua criação interpretativa.

O intérprete cria na ação do seu trabalho. Antigamente, a criatividade do intérprete só era exibida ao espectador no momento em que a ação do trabalho estava sendo executada e nos limites de um espaço determinado.

“Ao primeiro exame das condições da representação teatral aparece a preeminência do ator. Por ele o fato teatral adquire seu significado. A criação do ator se manifesta, com efeito, por sua presença corporal. Ele está ali diante do público que foi para vê-lo e ouvi-lo.” — André Villiers.

Em tais circunstâncias, somente a relação trabalhista atraiu toda a observação jurídica; porque apenas essa relação era identificada e reconhecida; porque não era notado o que havia de particular e distinto, além dessa relação. Terminada a ação do trabalho, terminava a manifestação da obra.

O desenvolvimento de sistemas eletrônicos provocou um enorme progresso tecnológico. O trabalho artístico passou a ser exibido ou transmitido por processos e veículos que reproduziam a criação do ator e rompiam com os limites do espaço cênico, multiplicando os auditórios e platéias de maneira incontrolável.

A oportunidade — cada vez maior — de usar a técnica — cada vez mais sofisticada — acentuou a função material do uso da interpretação como produto de consumo. Daí, o trabalho artístico antes artesanal — passa a ser industrializado por processos eletrônicos de transmissão e de gravação, reproduzindo e revelando aí a materialidade da criação artística.

Foi exatamente esse fenômeno que permitiu a observação sobre a substância impalpável que resulta do trabalho do intérprete. Substância singular e misteriosa que constitui a criação em si.

Se antes, a atuação de um intérprete num palco só podia ser conceituada nos limites de uma ação de trabalho, agora, como os processos e veículos de sua reprodução pôde-se perceber, com precisão, que além de seu desempenho físico num palco, o artista projeta um valor próprio, imaterial e inconfundível; pôde-se constatar, com o infantil espanto de quem descobre o óbvio, a qualidade imaginativa da interpretação, ora emanando sen-

sações e emoções, ora revelando o oculto, ora transmitindo idéias e sentimentos.

Absurdo pretender-se que o sentir e o fazer sentir não constituam a substância essencial e fascinante da criação.

Apreendeu-se, então, a relação que se encontrava oculta já na antiga realidade: executada a ação do trabalho, via-se, longe, transmitida e reproduzida a manifestação da obra e — em alguns casos, terminada a ação do trabalho, permanecia gravada a criação artística.

Em outras palavras, a difusão, a transmissão e a fixação do trabalho do intérprete revelaram — pela sua reprodução — o resultado imaterial *desse trabalho que é a interpretação*. Não foi o mesmo serviço prestado aos escritores pela imprensa de Gutenberg?

A interpretação artística, portanto, constitui um bem imaterial passível de reprodução em um suporte fonográfico, fotográfico ou cinematográfico; por meio de emissão de ondas radioelétricas, de sons ou de sons e imagens.

Porém, a interpretação artística não é efeito, mas causa dos processos de sua reprodução. Ela existe e se exprime como obra intelectual em pleno ato de sua manifestação. Tal como a conferência, a alocução e o sermão, a interpretação artística é uma criação do espírito, ainda que não esteja fixada em um suporte material.

3.^a QUESTÃO:

Berna, o que é obra dramática?

“As obras dramáticas ou dramático-musicais.” — Convenção de Berna

Drama, pela origem grega da palavra, significa ação.

Nosso idioma nos leva a uma aparente redundância com a formulação “ação dramática” para explicar o fenômeno teatral ou a arte de representar. Mas a ação dramática figura como o primeiro exercício de imaginação do homem. Ela surge com a sua necessidade de imitar as coisas e elementos da natureza ou narrar os fatos pelo seu sentido cênico, usando a máscara facial, a gesticulação, a expressão corporal. A ação dramática precede a capacidade do homem de explicar os fenômenos com a invenção da palavra.

Dito isto, no caso em questão, o que é obra dramática? DANIEL ROCHA, escrevendo sobre o “Estatuto Jurídico da Obra Dramática e Dramático-Musical”, diz:

“A ação dramática surge ligada à tendência natural à imitação, especialmente quando o livre jogo da imaginação, nesta tarefa

evocativa, toma consciência de seu poder mágico de reprodução. É como dar vida ao que está inerte." ... "É a confirmação de que drama é o acontecimento em ação, isto é, com o auxílio — isolado ou em conjunto — da gesticulação, indumentária apropriada, inflexão, cenário, música, dança ou outros atributos da arte cênica."

Contraditoriamente, o autoralista entende que a forma da obra dramática já está contida no texto escrito para o espetáculo teatral ao afirmar que *a interpretação ou execução musical é um serviço de intermediação*. Ele (o ator) *é um agente da comunicação entre a obra do autor e o público*.

Ora, se é verdade que o ator é um mero agente de reprodução da obra e que um texto escrito para o teatro já traz, em si mesmo, sua própria forma de representação, somente uma dentre as interpretações que vier a sofrer será a legítima. As demais serão mutilações da obra original.

Eu pedi ao saudoso amigo FLÁVIO RANGEL que me desse a sua opinião sobre o papel do ator no teatro. Ele escreveu:

"A peça mais importante do teatro é o ator. O ator é a base sobre a qual se sustenta o edifício do teatro; e o teatro pode prescindir de tudo o mais, menos do ator.

O teatro pode subsistir sem um texto escrito e transmitir emoção através da mímica realizada por um ator dotado; pode ter palavras criadas na hora, em brilhante improviso, e ser o endereço da poesia. O teatro pode ter energia e fé mesmo representado em praças públicas como faziam os jograis da Idade Média e como fazem hoje os artistas populares em todas as grandes cidades do mundo — nos subterrâneos do metrô ou nas praças públicas.

O teatro pode ser representado sem cenários; desde que exista um ator, ele pode dizer a que veio em pleno sol ou debaixo de chuva, num palco nu ou contra a murada de um castelo. Prescinde de figurinos, pois em certos casos basta o corpo e a voz do ator. Pode existir sem o diretor — profissão relativamente nova — sem aparatos técnicos, sem música.

Mas não existe sem o ator."

A opinião, segundo a qual o intérprete não passa de um veículo de reprodução da obra é um grande equívoco defendido pelos autoralistas, cuja visão se encontra estreitada pelo conservadorismo. Mas,

"... para poder, sempre, conferir as leis objetivas da criatividade artística, devemos manter ininterrupto o desenvolvimento da nossa própria experiência subjetiva." — STANISLAVSKY.

Agora, tomemos uma obra de Shakespeare, *Hamlet*, por exemplo. Ao renomado autor jamais poder-se-ia negar a autoria sobre as suas obras, imortalizadas pela maneira particular de ver as coisas, pela concepção singular das idéias, registradas, literariamente, em forma não menos singular.

Entretanto, ainda que Shakespeare tenha concebido e escrito *Hamlet* com o propósito de uma encenação teatral, uma coisa é certa: o autor jamais escreveu a encenação em si. E isso seria impossível, pois *Hamlet*, *Ofélia* e tantos outros personagens do episódio concebido por Shakespeare não passaram de uma visão imaginária, de fantasmas encarcerados em seu cérebro, cujo modo de sentir ou a intensidade de manifestar seus sonhos e aflições, na forma verdadeiramente idealizada por aquele autor, somente Shakespeare testemunhou, ao conviver com eles nos misteriosos castelos da sua fantasia. E ao libertar para o mundo esses fantasmas, Shakespeare o fez transformando-os e as suas ações, sentimentos, movimentos e trajetórias em letras, palavras e frases.

Essa foi a única representação encontrada por Shakespeare para a sua concepção mental. Vale dizer que os fantasmas criados nos labirintos da imaginação de Shakespeare, enquanto permanecerem sob o encanto da palavra escrita, continuarão fantasmas na imaginação dos leitores. Serão idéias. Abstratas idéias. Serão objetos do pensamento. Serão coisas apreensíveis apenas pela mente; sujeitas a variações de forma, de força e de comportamento de acordo com a imaginação, a sensibilidade e a psiquê de cada leitor.

Assim, sob o conceito de obra, de criação intelectual, os personagens de Shakespeare serão sempre idéias abstratas em forma estritamente literária, como pretendia HENRI BECQUE:

“O verdadeiro teatro é o teatro de biblioteca.”

Mas, pelo que anseia o homem ao ter diante de si uma idéia que lhe excita os sentidos e desafia a imaginação? A biblioteca já não lhe satisfaz. Ela não nos permite captar o que omite o texto fixo; não revela tudo que a insaciedade humana busca.

“Através dos objetos exteriores o homem procura encontrar-se a si próprio.” . . . “O autor da obra de arte procura exprimir a consciência que de si possui.” . . . “Se quiser marcar um fim último à arte será ele o de revelar a verdade, o de representar de modo concreto e figurado aquilo que agita a alma humana.”
— HEGEL.

Tomemos agora a mesma obra que repousa escrita nas folhas do branco papel. Abramos esse livro. Materializemos cada uma dessas figuras imaginárias que nos desafiam à leitura, dando-lhes contornos definidos da maté-

ria de que passam a ser constituídas, conferindo-lhes um feitio, uma configuração, um aspecto particular. Criemos e incorporemos uma personalidade singular, adequada à cada um desses membros — apenas descritos naquelas páginas —, dotando cada um desses seres dos atributos que lhes determinam uma natureza própria e real. Vivifiquemos aquelas referências filosóficas, sociológicas e psicológicas do drama proposto, aplicando-lhes todos os caracteres existenciais capazes de torná-las perceptíveis aos sentidos de qualquer observador interessado. Eis que se fez o milagre da dramatização: os fantasmas adquiriram vida.

Para essa complexa e milagrosa elaboração criativa que é a dramatização, surge o ator com todos os seus atributos e qualidades que, no dizer de EDUARDO J. CONTURE — vale repetir — não se trata apenas de um instrumento intermediário entre o autor do texto e o espectador da cena, mas aquele indivíduo que “põe de si tal quantidade de nova substância artística, que a sua obra vale tanto como uma criação autônoma”.

Há uma nítida diferença entre um texto escrito para o teatro e a representação ou o espetáculo teatral. O primeiro tem a forma literária e o segundo tem a forma viva da interpretação. O texto não contém a interpretação — que varia —, mas a interpretação contém o texto — que é fixo. Tanto um quanto o outro são criações intelectuais que se exteriorizam de formas distintas e, como já vimos, o Direito de Autor considera a criação do espírito pela forma como a obra se exterioriza e não como foi idealizada.

Um texto escrito para o teatro não é uma obra dramática. Esse texto pode ser considerado uma obra acabada pela sua forma literária, mas para a finalidade a que se propõe — a forma dramática, ele é incompleto, insuficiente. A obra de qualquer autor, escrita para o teatro ou composta para a música, só alcançará a plenitude de seu propósito formal — a dramaticidade, quando interpretada; quando não o é, permanece na condição da forma como se expressa: a forma literária ou grafada.

Assim, podemos afirmar que obra dramática é aquela que representa, de modo concreto, vivo e figurado “aquilo que agita a alma humana” — como queria HEGEL — “para além das palavras” — como completaria LEON DAUDET.

4.^a QUESTÃO:

Berna, o que é transformação?

“São protegidas como obras originais, sem prejuízo dos direitos do autor da obra original, as traduções, adaptações, arran-

jos de música e outras transformações de uma obra literária ou artística.” — Convenção de Berna.

Na esteira da criação intelectual vamos encontrar obras de plena fruição como, por exemplo, o desenho, a pintura, a escultura, os escritos; outras, necessitam de transformação para que possam ser fruídas.

Uma composição grafada numa pauta musical não é música para todos que a queiram ouvir. Um roteiro cinematográfico não é projetável para ser assimilado como obra cinematográfica. A observação de um esboço coreográfico não nos permite assistir ao balé.

Mas, e o teatro? O fenômeno teatral ocorre com a conjugação de três fatores: o texto, a representação e a platéia. Dentre esses fatores, os dois primeiros são essencialmente criativos.

O texto, como já vimos antes, expressa uma idéia pela forma da palavra escrita. Mas para o teatro isso não é suficiente. Sobre isso, disse GASTON BATY:

“O papel do texto, no teatro, é igual ao da palavra na vida. A palavra serve, para cada um de nós formular a si mesmo e comunicar aos outros aquilo que sua inteligência registra. Exprime diretamente, plenamente nossas idéias claras. Exprime também, porém indiretamente, nossos sentimentos e nossas sensações, na medida onde nossa inteligência as analisa; não podendo dar de nossas vidas uma transcrição integral e simultânea, a palavra a decompõe em elementos sucessivos, em reflexos intelectuais, como o prisma decompõe um raio de sol.” — FRANCISCO FERNANDES.

O texto para o teatro não consegue transmitir, plenamente, as características de personalidade, de emotividade e de imaginação de seus personagens, seja de per si ou quando interagindo na ação dramática, porque, segundo LEON DAUDET:

“O indivíduo mais sábio e o mais dotado não traduz (mesmo que tenha à sua disposição todo o dicionário da língua) senão a centésima parte mais ou menos do que sente, do que medita. O mais importante, o mais interessante foge às malhas do vocabulário como a água foge entre os dedos.”

Por isso o texto, para ser teatro, necessita de transformação.

A transformação da obra intelectual pode ser de natureza criativa ou de caráter reprodutivo por processo mecânico, eletrônico ou audiovisual. Como transformações criativas temos, por exemplo, a tradução, a adaptação, os arranjos musicais, a representação e a execução.

Para a tradução de uma obra original é imprescindível a elaboração intelectual do tradutor. Igualmente, para a representação de um texto e para a execução de uma pauta musical são imprescindíveis as interpretações do ator e do músico, respectivamente.

E não se diga que o autor do texto teatral ou da composição musical não admite a coexistência de outro autor — o ator ou o músico na sua obra; como se estes não passassem de invasores no terreno da obra original.

“Porque o autor quer ser representado, tem necessidade de ser representado, e o espectador — o verdadeiro espectador — necessita ver a representação.” — ANDRÉ VILLIERS.

Pois que, segundo SÁBATO MAGALDI:

“Uma obra dramática sem a representação, não existe.”

A obra de um autor, sob a forma literária, somente se realizará como obra cênica com a representação; e a composição, na partitura, somente alcançará a sublimação da música com a execução.

“Realizar em cena uma obra é penetrar bastante profundamente no espírito e no coração do poeta, a fim de alargar o pensamento e a emoção para além das palavras.” — GASTON BATY.

Também não se pode aceitar que “o trabalho do intérprete ou do executante, por sua própria natureza, não possui autonomia”, como apregoa Daniel Rocha. O personagem de uma proposta dramática, registrada literariamente, não se impõe de maneira absoluta sobre o intérprete. Ao contrário, a interpretação é uma atividade do pensamento e não uma possessão. A criatividade do intérprete é que se impõe sobre o personagem do drama proposto de tal forma, que o *Hamlet* vivificado por um ator não será jamais o mesmo criado por outros atores.

A transformação de um texto teatral pela representação só é possível pelo fenômeno da dualidade do ator. Em apresentação à *Ator e Método*, de Eugênio Kusnet, Fernando Peixoto reflete sobre as palavras do autor daquela obra:

“O ator aceita e assume os problemas do personagem, “adquirindo a fé cênica na realidade da sua existência, vive como se fosse o personagem com a máxima sinceridade, mas, ao mesmo tempo, não perde a capacidade de observar e criticar a sua obra artística — o personagem.”

Assim, a representação é a transformação criativa de uma obra original que resulta numa obra derivada. Ou, como diria com precisão EFRAIN BO”:

“... o complexo mecanismo do espetáculo dramático, da transformação emocional e misteriosa do verbo em cena.”

Resta agora examinar a relação jurídica entre o autor da obra original e o co-autor na obra derivada.

Para que uma tradução seja publicada é indispensável a autorização do autor da obra original. Autorizada, reconhece-se a autoria do tradutor sobre a sua tradução. Em outras palavras, o autor da obra original passa a ter um co-autor na obra derivada.

Para que um texto seja representado publicamente é, igualmente, indispensável a autorização do autor desse texto. Mas há que se reconhecer a autoria do artista sobre o seu aporte criativo — a interpretação — que deu forma à verdadeira obra dramática.

O autor do texto tem direitos exclusivos sobre a sua obra original. Ele manterá intocável o direito de autorizar quantas novas representações desejar, mas o artista que criar uma determinada encenação será o autor de sua interpretação e co-autor dessa representação, dessa nova forma que atribuiu à obra.

É absurdo pretender-se que o autor de um texto escrito para o teatro aproprie-se da criação daquele que transformou esse texto, elevando-o à categoria de obra dramática. Vista sob esse ângulo, a obra dramática é uma obra derivada.

Conclusão

Abordadas estas questões, como responder ao problema que as suscitou?

Berna, erraram seus autores ou erram seus intérpretes?

Ao considerar que a interpretação artística é uma forma de expressão intelectual, independentemente de estar fixada num suporte material; que ela cria a forma da obra dramática; que ela transforma uma obra literária ou artística, quem errou?

Erraram os autores de Berna por omissão? Teriam eles, deliberadamente, limitado o reconhecimento da autoria a, somente, alguns dentre os artistas criadores e excluído a outros?

Ainda que a Convenção de Berna haja optado pelo perigoso caminho da tipificação da obra — superável pela tecnologia e pelo tempo —, teria ela como objetivo a restrição conceitual dos autores dessas obras, virando as costas à reflexão de PONTES DE MIRANDA?

“A obra de arte é inserção do homem no material, ainda quando esse material é som ou movimento.”

É pouco provável. O que se destaca nos tratados internacionais sobre Direito de Autor é a acuidade no sentido de consagrar o direito e não o de feri-lo. Tal é como diz PEDRYLVIO GUIMARÃES FERREIRA:

“Predominam as disposições genéricas, suscetíveis de exegese duradoura e evolutiva no tempo, sobre as específicas e restritivas.”

Estaria o erro no fato de — após as reuniões de 1967, em Estocolmo, e de 1971, em Paris — aquela Convenção não ter ainda explicitado a interpretação artística como forma de criação intelectual, se já considerara necessário fazê-lo para a tradução, a adaptação e o arranjo de música?

Tampouco seria prudente concluir dessa maneira. Não é demais recorrer a PEDRYLVIO em sua profunda admiração por Pontes de Miranda:

“A aparente omissão ou contradição legal se desfaz, a nosso ver, pela exegese. Ainda neste ponto, é lapidar a lição do insubstituível PONTES DE MIRANDA:

“A principal função do jurista é explicitar o sistema jurídico, revelando-lhe as regras jurídicas não escritas e encontrando a coerência entre as regras jurídicas escritas.” (*Tratado do Direito Privado*, vol. 16, p. 59).

“A interpretação literal de uma norma jurídica nem sempre revela o exato contorno do direito ou de alguma de suas modalidades. Nem a omissão da lei é suficiente para ocultar o direito.”

E, mais concretamente, se a Convenção de Roma reconhece um direito exclusivo do artista intérprete sobre a sua interpretação ou execução, sem prejuízo para o direito do autor da obra interpretada, por que nas demais convenções haver-se-ia de inferir a inexistência desse direito e, por conseguinte, a sua nulidade?

Seria um desperdício imperdoável deixar de aproveitar uma precisa formulação de PEDRYLVIO diante de tanta incoerência:

“Se pela melhor exegese não se pode excluir a autoria — original ou derivada; individual ou coletiva, conforme a hipótese fáctica —, também não se confundem as linhas divisórias, nem os conceitos fundamentais. Criação é criação. Existe ou não existe.”

Assim, diante dos princípios de proteção consagrados pela Convenção de Berna, concluímos que:

a interpretação artística é uma criação intelectual concreta, de forma viva, mesmo quando elaborada sobre outra criação preexistente, sob a forma escrita;

a interpretação artística tem a forma de expressão do que é inexprimível apenas pela palavra escrita;

a interpretação artística — embora passível de reprodução — é uma criação intelectual por sua própria expressão e não por estar fixada num suporte material;

a interpretação artística é a criação que atribui forma e expressão à obra dramática e dramático-musical, constituindo a finalidade destas;

a interpretação artística de uma obra preexistente é uma modalidade de transformação criativa da obra original e resulta numa obra derivada.

Erram, isso sim, aqueles intérpretes de Berna quando, reacionariamente, tentam impedir que as legislações nacionais superem essa implicitude e erradiquem muitas ambigüidades nocivas de seus textos. Ambigüidades que corroem a integridade e a dignidade do artista por privá-lo da liberdade e independência econômicas.

Ninguém pode ignorar que a invejável potencialidade da nossa criatividade artística permitiu o desenvolvimento de uma opulenta indústria cultural. Empresas e grupos empresariais tornaram-se sólidos, obtendo altas taxas de lucratividade com a reprodução de bens intelectuais, cuja matéria-prima é o extrato de nosso artista criador.

Contraditoriamente, à margem desse acelerado fortalecimento econômico-industrial, constata-se um permanente esfacelamento social dos trabalhadores da cultura. As empresas se agrupam com vistas à exploração monopolista. Os artistas se chocam na competição pela oportunidade de trabalho que se tornou um privilégio, e de um salário que se transformou em uma arma nas mãos dos empregadores que nos ameaçam com o terror do desemprego e do anonimato. Essa indústria acumula riquezas. Os artistas socializam a pobreza.

No entanto, se é verdade que

“não há propriedade mais particular, mais legítima do homem que a produzida pelo seu cérebro”,

como podem os artistas conviver com essa insuportável expropriação de seu único patrimônio? Será essa a base irremovível do nosso futuro?

Na virada do século e do milênio, impõe-se o rompimento com estruturas arcaicas de práticas sociais injustas e de pensamentos que as susten-

tam. Talvez seja essa mais uma oportunidade de não mais burlar a Declaração Universal dos Direitos do Homem:

“ARTIGO XXVII

... Todo homem tem direito à proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de qualquer produção científica, literária ou artística da qual seja autor.”

Com a palavra Berna.

Com a ação os artistas.

BIBLIOGRAFIA

BORBA FILHO, Hermilio. *Teoria e Prática do Teatro*. Ed. Iris. São Paulo.

DAVIGNAUD, Jean. *El Actor*. Ed. Taurus. Madrid.

FERNANDES, Francisco. *Cartilhas de Teatro IV*. Serviço Nacional de Teatro. Rio.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio*. Ed. Nova Fronteira. Rio.

FERREIRA, Pedrylvio Guimarães. Parecer 308/65 — C.N.D.A. Brasília.

HEGEL, *Estética — A Idéia e o Ideal*. Introdução. Tradução Orlando Vitorino. Ed. Guimarães. Lisboa.

KUSNET, Eugênio. *Ator e Método*. Serviço Nacional de Teatro. Rio.

MAGALDI, Sábato.

MIRANDA, Pontes de. *Tratado do Direito Privado*. Vols. 7 e 16.

MORAIS FILHO, Evaristo de. *Introdução ao Direito do Trabalho*. Ed. LTr. Rio.

ROCHA, Daniel. Cadernos de Direito Autoral 2. *Revista de Teatro*. Rio.

SANTOS, N. P. Teixeira dos. *A Fotografia e o Direito de Autor*. Ed. LTr. Rio.

SAVATIER, René. *Le Droit de L'Art e des Lettres*. Ed.

VILLIERS, André. *Psicologia Dil Arte Dramatico*. Liv. Hachette. Buenos Aires.

CONVENÇÃO DE BERNA

CONVENÇÃO DE ROMA

DECLARAÇÃO UNIVERSAL DOS DIREITOS DO HOMEM