

Uma interpelação do Teatro ao Direito – nótula sobre a propriedade intelectual¹

Regina Redinha
Universidade do Porto

They've said yes. The Primo Levi Estate has said yes. Nine months since I tried that first draft, seven months since their initial rejection, and three months since (...) visit to London, they've said yes. Their only condition is that I write the script as simply and faithfully as in the proposal. They don't know I already have.

Antony Sher, Primo Time

Por vezes perguntar é quase responder. Perguntar pelos limites da protecção da propriedade intelectual no domínio teatral é já traçar limites, cercar possibilidades e, sobretudo, aceitar a conformação da actividade artística por um molde jurídico. Nos nossos dias, o acto teatral nasce, desenvolve-se e consoma-se condicionado pela protecção da propriedade intelectual, em geral, e muito particularmente pelos direitos de autor².

Entre nós, pouca atenção tem, no entanto, sido dispensada à relação estreita entre duas realidades aparentemente antitéticas: o teatro e o direito. Se o teatro pressupõe transgressão, o direito convenção, mas ambos se cruzam no reflexo da sociedade que os gera. Se para além deste

¹ A presente nótula constitui a versão escrita sumariada da intervenção da Autora no Colóquio e mantém o propósito discursivo para uma audiência de formações diferenciadas que inicialmente lhe foi conferido.

² A propriedade intelectual tem um âmbito extenso que compreende, no essencial, a criação literária, artística, científica, industrial e até sinais distintivos de comércio. O direito de autor tem um âmbito mais restrito, abrangendo apenas criações intelectuais do domínio literário, científico e artístico – cfr. art. 1º do CDADC. O direito de autor desdobra-se num direito moral, que é um direito de personalidade, e num direito patrimonial. Entre nós a tutela da criação tem assento na Constituição da República, art.42º, nº 1: *É livre a criação intelectual, artística e científica.* O nº 2, por seu turno, acrescenta que *Esta liberdade compreende o direito à invenção, produção e divulgação da obra científica, literária ou artística, incluindo a protecção legal dos direitos de autor.*

cruzamento, tivermos presente a crescente “industrialização”³ da cultura e do entretenimento e conseqüente necessidade de protecção jurídica do bem objecto de exploração ao longo da cadeia “produtiva”, temos uma ideia precisa da interdependência entre dois fenómenos mais próximos do que à primeira vista se poderia supor.

Não cabe aqui, por economia temática e temporal, o inventário crítico das principais questões que hoje em dia se colocam em matéria de protecção da propriedade intelectual no âmbito da actividade teatral. Assim, limitamos a nossa análise aos aspectos cruciais do regime jurídico, designadamente no Código do Direito de Autor e Direitos Conexos (CDADC) – Dec.-Lei nº 63/85, de 14 de Março, com sucessivas alterações, que têm repercussão directa e imediata sobre o desenvolvimento do acto teatral, seja por excesso seja por defeito. Ou seja, para que a actividade teatral se exerça hoje num ambiente normativamente não hostil que interpelações faz ao ordenamento jurídico?

Ora, o primeiro problema que nesta sede defrontamos é o da própria infixidez da noção de acto teatral. Em nenhum passo do CDADC, o legislador define o acto teatral objecto de protecção. Com efeito, na Secção dedicada à representação cénica, o art. 107º⁴ limita-se a desenhar a noção de representação para efeito de tutela da autoria da obra objecto de representação, não cuidando da protecção da obra teatral *a se*.

Para o surgimento de um acto teatral concorrem, na maior parte das vezes, vários criadores, situação que suscita alguns problemas de articulação e compatibilização da protecção devida à intervenção de cada um deles no *iter* criativo que se revela afinal na obra cénica. Aliás o Código centra a sua protecção nesta hipótese típica: representação concebida e dirigida por entidade distinta do autor da obra literária adaptada ou recriada para representação em palco. O objecto preferencial de protecção, quando não único, no figurino do Código é a obra literária subjacente a um contrato de representação. Daí que exaustivamente se enumerem e enunciem os extensos direitos que do contrato de representação derivam para o autor da obra – art. 113º CDADC⁵ –, sem que exista simétrica disposição relativa ao(s) autor(es) da representação. Situação particularmente desfavorável para a actividade teatral, na medida em que pode permitir⁶ uma interferência

³ Sobre este fenómeno, cfr., por todos, CAREY, Peter; SANDERS, Jo, *Media Law*, 2004, p. 82, ss.

⁴ O art. 121º equipara a recitação à representação, embora também com a mesma finalidade.

⁵ De notar que o elenco de direitos constante deste artigo é de aplicação supletiva, pelo que as partes têm a faculdade de os restringir ou alargar no âmbito da sua autonomia negocial.

⁶ Cfr. nota anterior.

unilateral do autor da obra adaptada – cfr., *v.g.*, alíneas b), c) e e) do citado art. 113º – na esfera de autonomia artística e criativa do produtor e/ou do encenador⁷.

Assim sendo, a existência de uma noção de acto teatral auto-subsistente e desligada da protecção acordada à obra literária seria um factor de enriquecimento normativo e uma fonte de independência artística, ao invés da sua consideração como subproduto criativo.

A protecção da obra encenada *qua tale* no quadro jurídico-positivo vigente é, pois, tão só uma protecção indiferenciada e genérica que não tem em conta as suas especificidades ou a heterogeneidade de meios e recursos que nela podem confluír para definir a sua identidade (pensemos, *v.g.*, nas infundáveis possibilidades de utilização de meios técnicos, como iluminação e sonoplastia, ou de expedientes cénicos inovadores, como determinado estilo de traje de cena, para criação e corporização de um *opus novum* e distintivo).

Se a autoria da obra adaptada merece indiscutivelmente a mais ampla protecção, a sua representação pode ser não apenas um factor da sua valorização como ter ela própria a originalidade requerida para a sua protecção. O Código, de resto, no seu art. 2º, nº 1, alínea b), compreende a obra dramática e a respectiva encenação entre as criações intelectuais susceptíveis de consideração como obra original, ao passo que no art. 3º, nº 1, alínea a), faz reentrar a dramatização na categoria das obras equiparadas a originais. Todavia, destes enunciados de princípio não são extraídas quaisquer outras consequências que não as de relegar tais criações para a protecção dispensada à autoria em qualquer outro domínio sem atender à particularidade de regime que reclamam. A dificuldade da protecção da obra do encenador resulta do facto de a encenação ser em princípio para o direito mera expressão da ideia de outrem, pelo que só se e quando deixar de ser expressão para ser criação paralela deverá ter lugar a tutela própria. A fronteira é muito ténue, mas é passível de determinação através do reconhecimento externo que se lhe possa assacar independentemente da obra que lhe deu origem⁸. Acresce que a obra encenada, mesmo quando

⁷ Esta questão foi em França discutida no chamado caso “Godot”, no qual se discutiu se haveria infracção ao direito moral de autor pelo facto de determinado produtor ter utilizado um elenco exclusivamente feminino na peça homónima, quando o autor queria que todos os papéis fossem desempenhados por actores – cfr. STERLING, Adrian, *World Copyright Law*, 2003, p. 358.

⁸ A este propósito, embora não diga directamente respeito ao teatro, é especialmente ilustrativo o caso Béjart v. Plank e Flamand na jurisdição belga. Ao coreógrafo Flamand foi reconhecida protecção a obra coreografada, intitulada *La chute d'Icare*, na medida em que consistia numa nova interpretação do mito de Ícaro, nomeadamente através do impedimento de voar causado por televisores amarrados aos seus pés. O tribunal considerou como elementos integrantes da cena protegida o conjunto composto por homem nu,

se reveste de originalidade própria, é, pela sua própria natureza volátil ou efémera, algo que só se completa e exterioriza verdadeiramente quando se termina. É após o final de cada representação, quando cai o pano, que a obra encenada se consuma, pelo que a sua protecção defronta uma maior desmaterialização do que na hipótese das obras literárias. Aliás, este foi um argumento recorrente na negação da tutela autoral à direcção ou encenação, mas que gradualmente tem vindo a ser desvalorizado pelas possibilidades técnicas de gravação dos espectáculos.

Por outro lado, resultando a actividade teatral a conjugação de ideias e intervenções criativas de diversos sujeitos, em maior ou menor medida, coloca-se, naturalmente, a questão do reconhecimento individual e da autoria. A complexidade técnica das produções modernas e a multiplicidade de formas de exploração económica da obra – por exemplo, através de *merchandising* – é causa cada vez mais frequente de conflito entre os criadores intervenientes, autor, encenador, produtor, actor, etc.⁹, que o ordenamento jurídico tem de dirimir em consonância com os interesses em presença.

Verificamos, assim, que o particular modo de ser da actividade teatral, nas suas diversas manifestações e vertentes, convoca uma regulamentação própria que a partir de uma noção operativa de acto teatral¹⁰ permita proteger não apenas a obra objecto de adaptação, dramatização ou representação, como, igualmente, a obra encenada. O teatro pede, por conseguinte, à instância jurídica que não devote a sua atenção preferencial para o que se passa a montante do palco, mas que acompanhe com idêntica eficácia e clareza o percurso criativo que se desenrola no palco, reconhecendo, nomeadamente, a autoria criativa sempre que a obra teatral possua um cunho original que a autonomize da obra literária. Numa fórmula simples,

guarda-roupa e acessórios, posicionamento do bailarino, apresentação do cenário, e o seu significado simbólico. A cena era, portanto, uma combinação de elementos protegíveis (movimento, objectos, acessórios técnicos, significados simbólicos com capacidade evocativa). Cfr. STERLING, *ob. cit.*, p. 302.

⁹ (V., pelo interesse paradigmático, o caso na jurisdição do Reino Unido, *Brighton v. Jones*, High Court of Justice – Chancery Division, 2004, disponível no Tribunal. Os contornos da situação fáctica reconduzem-se à disputa de autoria entre a autora da peça *Stones in His Pockets*, a encenadora que reescreveu a peça e a companhia produtora. Cfr., ainda, o denominado caso *Da Vinci Code*, High Court – Chancery Division, 07.04.2006.

¹⁰ Uma das vantagens da solidez da noção é, por exemplo, o estabelecimento de limites precisos para a intervenção do autor da obra literária no desenvolvimento, condução e criação da obra teatral. A discussão tem sido feita, entre outras hipóteses, a propósito da paródia, que pressupõe, por definição, a desconstrução de uma obra preexistente, mas que se debate com a sistemática oposição do autor da obra parodiada. Já em 1994, o Supremo Tribunal dos EUA, no caso *Campbell v. Acuff-Rose Music, Inc.* decidiu que a paródia como forma de crítica ou comentário não implicava o consentimento do autor da obra parodiada. Cfr. <http://straylight.law.cornell.edu/supct/html/92-1292.ZO.html>.

o teatro reclama maior sensibilidade do direito para o conceito de criação. O CDADC, portanto, pode ser lido nas disposições mais imediatamente dirigidas para o domínio teatral como um instrumento normativo a aperfeiçoar e actualizar de acordo com as exigências da matéria disciplinada, sobretudo, através do desligamento da obra teatral da obra literária, sem prejuízo da protecção de cada uma delas naquilo que têm de específico e diferenciado.

Comparando a parcimónia do acolhimento reservado ao teatro no CDADC com os complexos problemas que actualmente se colocam neste domínio, ficam-nos mais interrogações e aporias do que soluções e sobretudo a pergunta essencial: a alteração legislativa terá alguma influência na vitalidade cultural e artística? Parafraçando Peter Brook¹¹, na *vida quotidiana* “se” é ficção, no teatro é experiência, no jurídico é a incerteza aniquilante.

¹¹ *The empty space*, 1990, p. 157.